

rainy days
2023

memory



memory

rainy days 2023

Festival de musiques nouvelles

Philharmonie Luxembourg

16.-19.11.2023

rainydays.lu

Avec le soutien de:



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



Mercedes-Benz



VILLE DE
LUXEMBOURG

Sommaire / Inhalt / Content

7	memory
12	Jérémie Szpirglas: <i>Musique et mémoire</i>
16	Tatjana Mehner: <i>Die Gleichzeitigkeit des Erinnerns und Vergessens, oder: Kultur</i>
22	11. & 12.11., 18. & 19.11. «Hören – Verklingen – Erinnern»
26	16.–19.11. «Et wor emol»
28	Catherine Kontz: <i>Et wor emol</i>
32	16.–19.11. «For Ruth»
34	Christoph Gaiser: Conversation with Annea Lockwood
39	Annea Lockwood: <i>For Ruth</i>
40	16.–19.11. «Under the Hood / revolution number 9»
43	Sarah Washington & Knut Aufermann (Mobile Radio): <i>Under the Hood / revolution number 9</i>
44	16.–19.11. «Remember Me...»
47	Claudia Molitor: <i>Remember Me...</i>
48	16.11. «Turtle Song with Fondation EME»
50	<i>Turtle Song</i>
51	Tatjana Mehner: Gespräch with Theo Hartogh
56	16.11. «Luxembourg Composition Academy by Lucilin»
59	Luxembourg Composition Academy by Lucilin
60	16.11. «Work Songs»
63	Charlotte Brouard-Tartarin et Julie Laffin: Conversation avec Halory Goerger et Fabienne Séveillac
68	Work Songs

- 74** **16.11. «Foghorns and Rivers – Remembering sound»**
76 Birgit Heise: *Signalinstrumente in der Kunstmusik*
80 Jennifer Lucy Allan: *Sirens & Memory*
- 84** **16.–19.11. «Welcome Here, Kind Stranger»**
86 Owen Spafford: *Welcome Here, Kind Stranger*
- 88** **16.11. «Yoshi Wada's Lament for the Rise and Fall of Handy-Horn»**
- 90** **16.11. «Of Ancient Skies and Souls»**
92 Bastien Gallet: *De la musique et de ses pouvoirs (récits, images, aurores)*
96 Dirk Wieschollek: *Kosmisches Gefunkel*
100 Sophie Lacaze: *Soupirs d'étoiles*
101 Bushra El-Turk: *Ka*
101 Errollyn Wallen: *Northern Lights*
- 102** **16.11. «Hand to Earth»**
105 *Hand to Earth*
- 106** **17.11. «Memory Containers»**
109 Jacques Amblard: *Percussions: deux Canadiennes de choc*
112 Sebastian Hanusa: *Erinnerung im Klang der Objekte*
115 Architek Percussion: *Stircrazer I*
116 Emily Doolittle: *(re)cycling I: metals*
- 118** **17.11. «Triadic Memories»**
120 Laurent Feneyrou: *Le toucher et l'écoute*
123 Gregor Herzfeld: *Klavier³*
126 John Tilbury: *The Art of Touch and a Celebration of Contingency*
- 130** **17.11. «Skipping Time»**
133 Knut Aufermann, Chris Cutler, Børre Mølsted, Sarah Washington: *Skipping Time*
- 134** **18.11. «Coffee with Composers»**
- 136** **18.11. «Nothing to Remember»**
139 Charlotte Silbermann: *Louise Bourgeois. Die Vergangenheit wiedererschaffen*

- 142** **18.11. «Into the Analogue»**
144 Tatjana Mehner: Gespräch mit Miriam Akkermann
147 Langham Research Centre: *Perpetual Motion*
147 Langham Research Centre: *Luc Ferrari: Dinotique*
- 148** **18.11. «1979»**
150 Joanna Bailie: 1979
- 152** **18.11. «A Mother's Voice»**
155 *A Mother's Voice*
- 156** **18.11. «Alvin Lucier's I am Sitting in a Room»**
158 Alvin Lucier: *I am Sitting in a Room*
159 Langham Research Centre: *Alvin Lucier: I am Sitting in a Room*
- 160** **18.11. «Jim Is Still Crowing»**
163 Christoph Gaiser: Conversation with Jalalu Kalvert-Nelson
167 Jalalu-Kalvert Nelson: *Jim Is Still Crowing*
- 168** **18.11. «All Ears for Christian Wolff»**
171 Tatjana Mehner: Conversation with Christian Wolff
174 Langham Research Centre: Christian Wolff: *For Magnetic Tape II*
175 Robert Worby: Christian Wolff: *Kaleidoscope*
- 176** **18.11. «Spirit Catchers»**
179 Annea Lockwood: *Spirit Catchers*
- 180** **18.11. «Riitti»**
182 Anne Payot-Le Nabour: Conversation avec Frin Wolter
186 Bastian Zimmermann: *Body and mind come together; it is a kind of a state*
- 190** **18.11. «The Julius Eastman Memorial Dinner»**
192 Christoph Gaiser: *Provokative Queerness*
- 196** **19.11. «Make Your Own Memory Game»**
199 Catherine Kontz: *Make your Own Memory Game*
- 200** **19.11. «Coffee with Composers»**

202	19.11. «(Knuedler) Memory Space»
205	Alvin Lucier: <i>Memory Space</i>
206	19.11. «In memoriam Dutilleux – Berio – Parmegiani»
208	Bernard Parmegiani: <i>De Natura Sonorum</i>
211	Tatjana Mehner: <i>Klänge und Nachklänge</i>
214	19.11. «Seldom Scene»
217	Catherine Kontz: <i>Conversation with Seldom Scene</i>
222	19.11. «Hören – Verklingen – Erinnern»
224	19.11. «How Good is Your Memory?»
227	Catherine Kontz: <i>How Good is Your Memory?</i>
228	19.11. «D'Gëlle Fraen present Golden Memories»
230	Anne Payot-Le Nabour: <i>Conversation avec Nadine Kauffmann</i>
234	Danielle Roster: <i>Musik in Luxemburg in den «Gëllenen 1920er»</i>
242	19.11. «To Hold a Memory»
245	Carla Lucarelli: <i>Enfance, instantanés</i>
249	Sophie Balbeur: <i>daughter</i>
250	Nik Bohnenberger: <i>taille ni</i>
254	Camille Kerger: <i>Just seems so</i>
257	Albena Petrovic: <i>La porte des souvenirs</i>
258	Roby Steinmetzer: <i>Echoes of a Fading Memory</i>
262	19.11. «Laurie Anderson – Let X = X»
265	Philippe Gonin: <i>Laurie Anderson, un portrait</i>
270	19.11. «Closing Party with DJ /rupture»
272	25.11. «Luxembourg Composition Academy Final Concert»
274	Biographies
292	«Et wor emol» – the answers
300	Impressum & Adresses



memory

FR Le festival rainy days 2023 se concentre sur le thème de la mémoire: la manière dont nous associons la musique à des événements, des personnes, des endroits et moments particuliers; dont la musique aide notre cerveau à fonctionner, à s'améliorer et se souvenir; dont un seul son peut instantanément faire remonter des souvenirs; et, enfin, ce que signifie d'écouter et de jouer, en lien avec la mémoire.

Avec plus de 30 événements, nous mettons ainsi en lumière ce thème sous de nombreux angles et perspectives. Des pièces et des concerts jouent avec notre mémoire à court terme. Nous avons déniché des magnétophones et bobines de films d'époque, et fouillé dans les archives pour trouver des enregistrements de l'Orchestre Philharmonique. Nous sommes partis à la recherche de sons perdus, comme des cornes de brume ou des chants de travailleurs que l'on n'entend plus guère. Nous prévoyons aussi de vous ramener dans les années 1920, celles du charleston et du ragtime, d'écouter ce que les murs seraient capables de nous rappeler s'ils le pouvaient, de puiser dans la mémoire collective récente des Irlandais, des Américains et des Luxembourgeois, de traiter d'événements traumatisants et/ou marquants à travers la musique, de déclencher des souvenirs par des objets, des voix, des partitions graphiques, des sonorités, tout en incluant un projet sur le dysfonctionnement de la mémoire et la démence. Car chaque œuvre de ce festival est minutieusement choisie. En parcourant ce catalogue, on se rendra rapidement compte des connexions de chacune d'elles avec le thème retenu cette année.

À l'occasion de la première édition sous cette nouvelle direction, nous avons voulu ouvrir le festival à une palette encore plus large et diverse de la musique nouvelle, en présentant différentes

facettes du champ contemporain. Des compositeurs et performeurs invités viennent d'aussi loin que l'Australie, le Japon, le Canada, les États-Unis et des quatre coins de l'Europe, mais le festival en accueille également beaucoup qui vivent et travaillent localement.

Les tickets sont vendus via un pass à la journée ou le festival pass, car nous avons voulu offrir au public l'opportunité de passer du temps à la Philharmonie et l'encourager à circuler librement, au gré des nombreux concerts et installations. Une invitation à la curiosité. Un festival est un lieu de rencontre entre les publics et les artistes, propice à l'échange d'idées, un catalyseur, un moment de sociabilité autour de la musique, l'occasion de se laisser submerger par quantité d'impressions, de s'accorder le luxe d'un moment bien utilisé. Comme si le festival n'était qu'une gigantesque performance, le programme est structuré de telle manière qu'il fonctionne comme partie et dans son entier. Sentez-vous donc libre de picorer çà et là, ou de tout voir. Le programme du dimanche en particulier est adapté au jeune public (à partir de 6 ans) et permettra à toute la famille de passer une journée amusante.

Que vous veniez pour un jour ou un week-end prolongé, nous espérons que vous prendrez beaucoup de plaisir à explorer le familier et à questionner l'inconnu. La musique nouvelle offre l'avantage de proposer une pensée actuelle et pertinente sur l'art, de donner aux compositeurs une tribune pour s'exprimer sur les problématiques d'aujourd'hui. Nombre d'œuvres commandées sont interprétées ici pour la première fois. Cela suscite un intérêt accru et génère des occasions uniques. Peut-être vivrez-vous aussi un moment inoubliable au festival et, dans les années à venir, vous remémorerez avec délectation que vous y étiez.

Catherine Kontz
Directrice artistique rainy days

Stephan Gehmacher
Directeur général

DE Das rainy days festival 2023 dreht sich um das Thema «Erinnerung»: wie wir Klänge verarbeiten; wie wir Musik mit bestimmten Ereignissen, Menschen, Orten und Zeiten in Verbindung bringen; wie Musik unserem Gehirn hilft, zu funktionieren, sich zu verbessern, sich zu erinnern; wie ein einziger Klang sofort Erinnerungen wecken kann; und schließlich, was es bedeutet, im Zusammenhang mit Erinnerung zu hören und eine Aufführung zu gestalten.

Mit weit über 30 Veranstaltungen beleuchten wir das Thema aus vielen verschiedenen Blickwinkeln und Perspektiven. Es gibt Stücke und Performances, die mit unserem Kurzzeitgedächtnis spielen. Wir haben alte Tonbandgeräte und Filmspulen ausgegraben und im Schall-Archiv der Lëtzebuenger Philharmoniker gestöbert. Wir haben uns auf die Spur verlorengegangener Klänge begeben, wie Nebelhörner oder «work songs», die nicht mehr um uns herum erklingen. Wir haben auch vor, Sie ganz zurück in die Sphäre von Charleston und Ragtime der 1920er Jahre zu führen, Sie hören zu lassen, woran sich die Wände eines Raumes erinnern könnten (wenn sie es nur könnten), das kollektive Gedächtnis von Ir*innen, Amerikaner*innen und Luxemburger*innen anzupapfen, traumatische und / oder historische Ereignisse durch Musik zu verarbeiten, Erinnerungen durch Objekte, Stimmen, grafische Partituren oder Klang auszulösen, und wir haben ein Projekt über Gedächtnisstörungen und Demenz ins Programm aufgenommen. Jedes Werk in diesem Festival ist sorgfältig ausgewählt. Beim Durchblättern dieses Katalogs lassen sich schnell die Verbindungen zum Thema jedes Stücks erkennen.

Bei der ersten Ausgabe unter neuer Leitung wollten wir das Festival für ein noch breiteres und vielfältigeres Spektrum an neuer Musik öffnen und verschiedene Facetten der zeitgenössischen Musik präsentieren. Die eingeladenen Komponist*innen

und Interpret*innen kommen aus Australien, Japan, Kanada, den USA und aus ganz Europa; aber auch viele, die in der Großregion leben und arbeiten, sind dabei.

Die Eintrittskarten werden als Tages- oder Festivalkarte verkauft, da wir dem Publikum die Möglichkeit geben wollen, sich in der Philharmonie aufzuhalten und sich zwischen den zahlreichen Installationen und Konzerten frei zu bewegen. Es ist auch eine Einladung, neugierig zu sein. Ein Festival ist ein Treffpunkt für Publikum und Künstler*innen, ein Ort des Gedankenaustauschs, ein Katalysator, eine Gelegenheit, sich in geselliger Runde mit Musik zu beschäftigen und sich einer Fülle von Eindrücken hinzugeben, ein Freibrief dafür, sich den Luxus einer gut verbrachten Zeit zu gönnen. Als wäre das Festival eine einzige große Aufführung, ist das Programm so strukturiert, dass es sowohl in Teilen als auch als Ganzes funktioniert. Es steht Ihnen frei, einzelnes herauszugreifen oder das gesamte Programm zu verfolgen. Insbesondere das Sonntagsprogramm ist auch für ein jüngeres Publikum (ab 6 Jahren) geeignet und bietet einen unterhaltsamen Tag für die ganze Familie.

Ob Sie nur für einen Tag oder für ein langes Wochenende kommen – wir hoffen, dass Sie eine wunderbare Zeit haben werden, in der Sie Bekanntes näher erkunden und Unbekanntes auf sich wirken lassen können. Neue Musik hat den Vorteil, dass sie aktuelle und relevante Gedanken in der Kunst präsentiert und den Komponist*innen eine Stimme zu den Themen gibt, die uns gegenwärtig bewegen. Viele der in Auftrag gegebenen Werke erleben beim Festival ihre Uraufführung. Das sorgt für zusätzliche Spannung und schafft besondere Anlässe. Vielleicht erleben auch Sie einen unvergesslichen Moment auf dem Festival und werden sich in den kommenden Jahren gerne daran erinnern, dass Sie dabei waren.

Catherine Kontz
Künstlerische Leiterin rainy days

Stephan Gehmacher
Generaldirektor

EN The rainy days festival 2023 centres around the theme of «memory»: how we process sound; how we associate music with specific events, people, places and time; how music helps our brains to function, to improve, to remember; how a single sound can instantly bring back memories; and ultimately, what it means to listen and to perform in relation to memory.

In fact, with well over 30 events, we shine a light on the theme from many different angles and perspectives. There are pieces and performances which play with our short-term memory. We have unearthed vintage tape machines and film reels and rummaged through the archive of recordings of the Luxembourg Philharmonic. We have been on the trail of sounds that are lost, such as foghorns or work songs which are no longer sounding around us. We also plan to take you all the way back to 1920s Charleston and Ragtime, to listen to what the walls of a room might remember if only they could, to tap into the recent collective memory of the Irish, the Americans, the Luxembourgers, to process traumatic and / or historical events through music, to have memories triggered by objects, by voices, by graphic scores, by sound, and we include a project on memory dysfunction and dementia. As every work in this festival is carefully chosen, a browse through this catalogue will quickly reveal the connections to the theme for each piece.

As the first edition under new director, we wanted to open the festival to an even broader and more diverse range of new music, presenting different facets of the contemporary music field.

Composers and performers are invited from as far as Australia, Japan, Canada, the US and the four corners of Europe, but the festival also features many who live and work locally.

Tickets are sold by day- or festival-pass as we wanted to give audiences the opportunity to spend time at the Philharmonie and encourage them to move freely between the many installations and concerts on offer. It is also an invitation to be curious. A festival is a meeting point for audiences and artists, a place to exchange ideas, a catalyst, an opportunity to be social around music and indulge in an overflow of impressions, a license to allow yourself the luxury of time well spent. As if the festival were one giant performance, the programme is structured so that it works in parts and as a whole, so feel free to dip in and out, or see everything. The Sunday programme in particular is also suitable for younger audiences (from 6 years) and will make for a fun day out for the whole family.

Whether you come for the day, or for a long weekend, we hope that you will have a wonderful time exploring the familiar and tasting the unfamiliar. New music has the advantage of presenting current and relevant thought in art, giving composers a voice on the issues which presently affect us. Many of the commissioned works are performed here for the first time. This adds extra excitement and creates special occasions. Perhaps you too will experience an unforgettable moment at the festival, and in years to come, you will enjoy remembering that you were there.

Catherine Kontz
Artistic Director rainy days

Stephan Gehmacher
Director General

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 **Musique et mémoire**

Conversation avec Hervé Platel, neuropsychologue

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas

Quel intérêt offre la musique pour l'étude de la neuropsychologie selon vous ?

Pour beaucoup d'entre nous, il existe un lien intime entre les musiques écoutées au cours de notre vie et nos souvenirs personnels. De nombreux moments ou périodes clés de notre existence sont rattachés à des musiques particulières, tant et si bien que certaines musiques sont des jalons de notre mémoire autobiographique, voire de notre identité. Au sein de notre cerveau, mémoire et musique entretiennent également des liens particuliers. On a largement galvaudé l'idée que la musique était un « art du temps », c'est en tout cas un art de la mémoire car, pour apprécier pleinement l'écoute d'une œuvre, il est nécessaire de maintenir en mémoire immédiate les éléments déjà perçus et de les comparer avec le répertoire des musiques déjà entendues dans notre vie afin que chaque nouvelle musique prenne du sens et soit vécue et analysée comme une expérience esthétique, que l'on aime ou pas ce que l'on vient d'entendre.

Sans forcément citer Proust et sa fameuse Sonate de Vinteuil, la musique a aussi un fort pouvoir remémoratif par les émotions qu'elle provoque...

Tout à fait, et souvent les musiciens (comme la plupart des artistes) insistent sur cette dimension d'une mémoire ou d'un répertoire émotionnel. Cependant la « mémoire émotionnelle » est rarement considérée comme une expression de la mémoire en tant que telle en neuropsychologie : les états émotionnels sont plutôt considérés comme des marqueurs possibles des différents contenus mnésiques (souvenirs, apprentissages, etc.). Ainsi, toutes les mémoires et tous les moments musicaux pourraient potentiellement être associés/marqués par des émotions particulières qui ne se conserveraient pas indépendamment de leurs contenus associés.

Comment, alors, définiriez-vous le concept de « mémoire musicale » ?

Il n'existe pas de consensus concernant la modélisation de la mémoire humaine et de ses différentes expressions. Nous pouvons cependant dégager plusieurs dimensions qui s'appliquent plus ou moins bien au domaine de la musique. Tout d'abord l'idée que nous avons deux grands modes de fonctionnement de la mémoire, un mode volontaire,

contrôlé, explicite ou conscient, et un mode involontaire, automatique, implicite ou inconscient. En d'autres termes, nous mémorisons le monde qui nous entoure soit de manière incidente, sans faire d'effort particulier pour retenir une information, soit de manière explicite, en faisant un effort mental, comme l'élève repassant ses leçons. Cette distinction est importante concernant la musique, car beaucoup de nos connaissances et représentations musicales sont apprises par exposition « naturelle ».

Il y aurait donc non pas une mémoire musicale, mais des mémoires musicales ?

Tout à fait, et elles sont de différentes natures. On peut ainsi identifier :

- la mémoire immédiate ou de travail, qui nous permet de retenir et manipuler une petite quantité d'information pendant quelques secondes : pour le musicien, c'est le fait de se rappeler temporairement d'une mélodie par exemple. Le fonctionnement de cette mémoire est volontaire et nécessite un contrôle conscient ;
- la mémoire épisodique, qui nous permet de nous rappeler une information spécifique dans son contexte d'acquisition, cette mémoire est celle des souvenirs d'événements personnellement vécus et nécessite un niveau de contrôle mental complexe : c'est par exemple le fait de revivre le contexte d'exécution ou d'écoute d'une pièce ;
- la mémoire sémantique, qui correspond à nos savoirs sur le monde, dont l'encodage et la récupération peuvent se faire soit de manière relativement automatique, soit de manière volontaire et contrôlée : c'est ainsi qu'on identifie et reconnaît une musique familière ;
- la mémoire perceptive à long terme, correspondant à la conservation du traitement sensoriel d'une information, qui fonctionne très largement de manière involontaire : c'est ce qui nous permet par exemple de reconnaître une même œuvre dans plusieurs orchestrations différentes ;
- la mémoire procédurale, qui permet l'automatisation de procédures motrices et cognitives (tel que le passage des vitesses en conduite automobile), cette mémoire nécessite généralement une phase d'apprentissage consciente avant que l'automatisation inconsciente des procédures apprises puissent se réaliser : elle est essentielle dès lors que l'on veut apprendre une pièce musicale sur un instrument de musique.

Qu'ont révélé les études en neuro-imagerie au sujet de ces mémoires musicales ?

C'est assez surprenant : les premières études, réalisées auprès de musiciens, ne montraient pas un impact clair de la pratique musicale sur les régions cérébrales impliquées dans le fonctionnement mnésique mais principalement sur les dimensions perceptives et motrices. Cependant, en 2010, nous avons mis en évidence des activations

cérébrales plus importantes chez les sujets musiciens par rapport aux non-musiciens lors d'une tâche où les participants devaient indiquer leur degré de familiarité à des extraits musicaux. De façon inattendue, cette étude a révélé que, sur l'ensemble du cerveau, les différences anatomiques (en termes de densité de substance grise) les plus importantes entre les musiciens et les non-musiciens de notre échantillon se situent au niveau de l'hippocampe, région clé de la mémoire ! Des analyses complémentaires ont montré que cette augmentation de densité est corrélée avec le nombre d'années de pratique, mais pas avec l'âge de début d'apprentissage. Ces observations, chez des musiciens jeunes, laissent à penser que la pratique musicale pourrait contribuer à stimuler, voire peut-être préserver, les mécanismes de mémoire sensibles au vieillissement.

Ces recherches indiqueraient-elles la possibilité d'utiliser la musique pour prendre en charge des patients malades de la mémoire ?

Oui, principalement sur des sujets âgés affectés d'une maladie neurodégénérative comme la maladie d'Alzheimer. La musique a été le moyen de démontrer que ces patients avaient encore des capacités de mémorisation qu'on n'avait pas soupçonnées, elle en a même été le révélateur essentiel.

Cela fait longtemps que les orthophonistes utilisent des supports musicaux et rythmiques pour la rééducation du langage – concernant les maladies pour lesquelles une récupération est possible (on ne parle pas ici de maladies évolutives). De la même manière, la musique peut être un outil préventif des maladies neurodégénératives. Aujourd'hui, les équipes de mon laboratoire s'intéressent beaucoup à la manière dont les pratiques musicales, même commencées tard dans la vie, ont la possibilité de retarder les effets délétères du vieillissement et d'apporter une meilleure résistance du cerveau face aux maladies.

L'expression d'une certaine créativité artistique peut-elle également avoir un rôle ?

Nous n'avons pas (encore) exploré cette dimension de la créativité. Je ne connais que quelques études de neuro-imagerie qui abordent cette question. Par ailleurs, des études cognitives cherchent à comprendre ce qui fait qu'un individu est plus créatif qu'un autre. Est-ce qu'il y a des traits de personnalité particuliers ? Et comment se développe et peut se mesurer la créativité ? Ce n'est pas simple. Aujourd'hui, on constate une évolution des sciences cognitives. Il n'y a pas si longtemps, lorsqu'on regardait les modèles qui prévalaient en psychologie concernant les différentes facettes de l'expression de l'intelligence, il y avait l'intelligence sensori-motrice, l'intelligence logico-mathématique et l'intelligence musicale mais il n'y avait pas de lien entre intelligence et créativité. Or, on sait bien que pour être créatif, il faut avoir des capacités de raisonnement et de logique. Il y a une corrélation entre votre intelligence et votre capacité créatrice, mais à

partir d'un certain seuil, il n'y a plus de corrélation. Vous avez beau avoir un QI de 150, vous n'êtes pas forcément plus créatif. De plus en plus de travaux ont été lancés pour comprendre ce qu'est cette capacité de créativité.

Au reste, le compositeur fait-il œuvre de créativité quand il compose ? Quelqu'un qu'on a pu considérer comme un créateur d'avant-garde contemporaine comme Pierre Boulez répond, dans une interview croisée avec Philippe Manoury et le neuroscientifique Jean-Pierre Changeux à propos du livre *Les Neurones enchantés* : « *Quand je compose, je n'invente rien, tout vient de ma mémoire.* » C'est un peu désarçonnant pour certaines personnes qui croient que la « vraie » créativité doit se fonder sur l'absence d'éducation et l'absence de contraintes. Ce n'est pas forcément juste.

Hervé Platel a été, au milieu des années 1990, parmi les premiers chercheurs à utiliser les techniques de neuro-imagerie afin de visualiser l'activité du cerveau durant l'écoute et la pratique de la musique. Dans les années 2010, il lance un vaste projet de « cartographie » cérébrale de la mémoire musicale chez des sujets non-musiciens et musiciens. Des travaux pionniers qu'il poursuit aujourd'hui, afin de mieux comprendre les phénomènes de plasticité cérébrale et leur potentielle utilisation dans la prise en charge de patients victimes d'AVC ou de maladies neurodégénératives (à l'instar de la maladie d'Alzheimer).

Entretien publié le 27.10.2021, reproduit avec l'aimable autorisation de l'Ensemble intercontemporain

DE Die Gleichzeitigkeit des Erinnerns und Vergessens, oder: Kultur

Tatjana Mehner

Als an der Wende zu diesem Jahrtausend die Wogen im westlichen Kultur- und besonders im deutschen Sprachraum hochschlugen in Sachen kultureller Identität, politisch verbrämt die Forderung nach einer «Leitkultur» hörbar wurde und sofort polarisierte, drangen Begriffe wie jener eines «kollektiven Gedächtnisses» wieder stärker ins allgemeine Bewusstsein, jedoch auch in jenes der Sozialwissenschaften und wurden intensiv mit dem Kulturbegriff in Beziehung gesetzt. Mehr denn je wurde zum Beginn unseres Jahrtausends Geschichtskonstruktion zu einem Thema auch für die Kultur- und Kunstwissenschaften. Die Idee, dass Kultur ein zentraler Bestandteil der Identitätsbestimmung des sozialen Wesens Mensch sei, erregte die Gemüter. Ein Vierteljahrhundert später stellt sich die Frage nicht minder, die der Soziologe Dirk Baecker 2000 nicht unpolemisch in Essay-Form stellte: «Wozu Kultur?» Doch angesichts fortgeschrittener Digitalisierung auf ganz andere Weise. In Zeiten, in denen die noch kürzlich die Gemüter aufs Äußerste erregende Globalisierung kaum noch ein Thema zu sein scheint, und gerade auch die Gegenwart der klingenden Kunst eine andere geworden ist, erscheint es spannend, die Frage neu zu formulieren: Wieviel Erinnerung und wieviel Vergessen braucht Gesellschaft? Oder: Was bringen uns die kulturellen Speicher?

Die gefüllten Speicher der Zivilisation

Jeder Mensch, der mit digitalen Medien arbeitet, kennt das – gerade in jenem Moment, in dem man etwas ganz Bedeutendes, eine einzigartige Erinnerung festhalten will, lässt uns das Gerät wissen, dass der Speicherplatz zur Neige geht... Dabei haben sich in unserem Alltag die Kapazitäten der gebräuchlichen Speichermedien so stark erhöht, wie das wohl kaum jemand erwartet hätte. Mit ihnen wuchsen aber auch die zu speichernden Inhalte quasi exponentiell. Vermutlich ein normaler Prozess. Dennoch spiegelt sich in ihm ein signifikantes Phänomen gegenwärtiger Kultur: Der Wandel des Erinnerns und Vergessens. Welche Auswirkungen hat es sozial wie individuell, wenn der Speicher ein reiner Ablageort wird? Eine Frage, die sich Gesellschaft auch bezogen auf Kultur stellen muss...

Interessant kann es sein, dabei den Ursprüngen der Idee des Speicherns und des Speicherbegriffs nachzugehen. Tatsächlich hat der nämlich eine lange und aufs Engste mit der Zivilisation verbundene Geschichte. Speicher kennen die Menschen seit sie beginnen, Vorratshaltung zu treiben. Das Füllen von Getreidespeichern in der spätsommerlichen Erntezeit, die dann über den Winter, ja die gesamte Saison die Nahrung sichern, begleitet die Menschheit schon eine Weile. Speichern lässt sich vieles, auf das man später zurückgreifen will. Mit dem Ukraine-Krieg kam im letzten Jahr plötzlich mit dem Schlagwort «Gasspeicher» das Konzept wieder stärker ins Bewusstsein. Dabei ist klar, und das ist das ursprüngliche Prinzip dieses Aufbewahrens, dass man das Gespeicherte auf irgendeine Weise konsumieren will. Jede und jeder Landwirtschaft Treibende weiß, dass Gespeichertes nicht ewig haltbar ist. Eigentlich wissen wir aus der Vorratshaltung, dass sich nichts unbegrenzt bewahren lässt, es schlicht seinen Nutzen verliert oder sich dieser zumindest wandelt.

Trotzdem bekommt das Speichern historisch gesehen mit jener Etappe bereits eine andere Richtung, als Menschen beginnen, Dinge «auf den Speicher» zu bringen – den alten Kinderwagen, weil nicht sicher ist, ob den nicht doch kommende Familienmitglieder noch brauchen werden, das Sommerbettzeug und den Schlitten für das nächste Jahr und und und. Und genau damit beginnt es, dass der Mensch zunächst physisch auch Erinnerungen ablegt. Objekte, von denen er eigentlich weiß, dass er sie nie wieder nutzen wird, mit denen er aber Geschichte oder Emotionen verbindet, die schlicht zu ihm, zu seiner Identität gehören und von denen er sich (noch) nicht trennen will. Dieses Bewahren, das immer eine Sinnzuweisung voraussetzt, unterscheidet das soziale Wesen Mensch vom Tier, auch weil es ein bewusster Akt ist. Und auf ganz ähnliche Weise bildet sich Kultur als Speicher menschlicher Zivilisation. Auch hier gilt aber: nicht alles lässt sich ewig speichern, irgendwann geht der Bezug zur Gegenwart verloren. Platz für Neues, setzt eine Umschichtung des Speichers voraus. Doch, gilt das auch für ideales Speichergut?

Von der Notwendigkeit des Erinnerns

Die Gedächtnisleistung des Erinnerns ist eine Grundeigenschaft des (gesunden) Menschen. Ohne diese Fähigkeit wären Lernen und damit auch Entwicklung unmöglich; wohl-gemerkt Entwicklung in vielerlei Hinsicht. Allerdings bezogen auf die reine Gedächtnisleistung ist das noch kein deutlicher Unterschied zu anderen Lebewesen. Ein Hund würde sich nicht angewöhnen, mit einem Kunststück um Belohnungen zu werben, würde er sich nicht erinnern, damit schon einmal Erfolg gehabt zu haben. Und Tiere in der Wildnis sind noch viel stärker auf Erinnerung angewiesen um zu überleben. Gewiss Instinkt und Konditionierung spielen hier ebenfalls eine Rolle, aber schon Konditionierung bleibt eine gedächtnisbasierte Leistung. Jene das soziale Wesen Mensch ausmachende besondere Gedächtnisleistung ist eine sinnbasierte. Sinn, in der Systemtheorie Niklas Luhmanns und ihrer Folge, die Differenz von Aktualität und Möglichkeit, ein permanent ablaufender

Vergleich des Ist mit der erfahrungsbasierten Möglichkeit, ist die Grundlage alles Sozialen. Und dies wiederum ist Voraussetzung dafür, dass der Mensch in der Lage ist, mit einem subjektiven und einem kollektiven Gedächtnis zu operieren, diese – abermals sinnvoll – in Beziehung zu bringen. Diese Möglichkeit wiederum, über sinnbasierte Kommunikation Erinnerung intersubjektiv weiterzugeben und auszutauschen, ist letztlich in doppelter Hinsicht Basis von Fortschrittsmodell und Geschichtsdenken innerhalb von Gesellschaft generell, aber auch der Kultur selbst. Nur weil wir wahrnehmen können, dass es diese Entwicklung gibt, können wir überhaupt Geschichte wahrnehmen und nur weil wir das können, können wir sie mit anderen – eigenen oder fremden – Gedächtnisleistungen vergleichen, und zur Vergangenheit in Beziehung setzen. Dies bedeutet aber auch, dass sich Erinnerung zwar auf Vergangenes bezieht, aber als solche niemals statisch ist, auch weil der Prozess des Erinnerns selbst niemals statisch sein kann. Auch die einzelne Erinnerung – an einen Gegenstand, ein Ereignis, eine Situation ist dynamisch. Selbst wenn wir glauben, dass wir etwas immer gleich erinnern, entstehen diese Idee und die Erinnerung aus dem Moment heraus und implizieren einen Vergleich. Wir haben es mit einem permanenten Selektionsprozess zu tun – im Falle von individuellem ebenso wie kollektivem Gedächtnis, nur dass jener des kollektiven Gedächtnisses an weitere kommunikative Bahnen gekoppelt ist.

Von der Notwendigkeit des Vergessens

Während Erinnerung ein für den einzelnen Menschen und die Gesellschaft existenzieller Vorgang ist, manifestiert dieser sich dennoch nur vor dem Hintergrund des Nicht-Erinnerns oder Nicht-Erinnerten, des Verschwindens von Vergangenen selbst aus dem Speicher. So wie das bei jenem physischen Speicher auf dem Dachboden des Individuums hin und wieder ablaufen sollte, werden bei diesem Selektionsprozess Dinge ausgesondert, weil sie an Bedeutung für die Gegenwart verloren haben oder gehen allmählich verloren, weil sie durch Neues oder Neu-Bewertetes überlagert werden. Dabei ist nicht unbedingt entscheidend, dass es sich um einen bewussten, unbewussten oder halb-bewussten Prozess handelt, oft lässt sich nicht einmal explizit sagen, ob etwas eher in Vergessenheit gerät oder verdrängt wird, die Abläufe sind ähnlich, nur die Motive verschieden, um nicht zu sagen: gegensätzlich. Entscheidend aber ist, dass es sich beim Prozess des Vergessens oder Verdrängens im Normalfall um sehr langsame Verläufe handelt, die sich eher als eine Art der Überschreibung oder Überformung der Erinnerung manifestieren denn als unabhängig wahrnehmbare Aktionen. Insbesondere das kollektive Gedächtnis kann sich nur auf der Basis eines permanenten Relevanzabgleichs aufrechterhalten. Der Verlust des Überblicks, die Gefahr des verstopften Speichers ist im ideellen Kontext nicht weniger hoch als im materiellen. Nicht umsonst hat die Idee des Nichtsvergessenden bzw. auch jene des Gedächtnislosen sinnbildlich Literaten immer wieder fasziniert. Letztlich ist Erinnern so die Suche nach einer systemstabilisierenden Balance zwischen Zubehaltendem und Wegzuwerfenden.

Flüchtige Erinnerung, tiefschürfendes Erlebnis: Der Spezialfall Musik

Musik, ihre Geschichte und beider Wahrnehmung bilden auf der einen Seite keine Ausnahme vom beschriebenen Funktionieren des kulturellen Speichers, auf der anderen allerdings schon. Dies hat in erster Linie mit der Flüchtigkeit, der per se immer zeitgebundenen Kunst Musik zu tun, aber auch mit der daraus resultierenden phänomenologisch interessierenden Doppelexistenz, die im Falle notierter Musik gern in die Frage mündet, wo genau sich nun das Werk manifestiert, im fixierten Text oder aber in dessen klingender Darbietung. Und dieses Phänomen hat im Laufe der Musikgeschichte der letzten gut 100 Jahre auch im Sinne des rein physischen Speichers zu verblüffenden Koexistenzen, der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Erinnerungskulturen und Gedächtnistrends geführt. Nicht nur kollektives und individuelles Gedächtnis greifen hier ineinander und erzeugen eine absolut eigene Dynamik von Erinnern und Vergessen – der Klang einer menschlichen Stimme oder eines Instruments kann sich unserem Gedächtnis ebenso einschreiben wie eine bestimmte Melodie oder harmonische Folge, ein scheinbar simples Geräusch oder eine spezielle Stille.

Dass gerade die rasante Entwicklung einer nicht-notenbasierten bzw. nicht klassisch-notierten Musik vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in unsere Gegenwart den Speicherungs- und Filterungsprozess nicht zuverlässiger, sondern vielmehr riskanter gemacht hat, ist eine erschreckende Erkenntnis der Gegenwart. Dass wir manche – der «Vergessenheit entrissene» – kompositorische Ausgrabung von vor 400 Jahren souveräner rekonstruieren und besser auf ihre Relevanz fürs Hier und Jetzt überprüfen können als eine ganze Reihe von Tonbandkompositionen, deren Schöpfung gerade einmal gut 40 Jahre zurückliegt, sollte zu denken geben; und legt nahe, dass die entsprechenden Filtermechanismen nicht im luftleeren Raum existieren, sondern nicht nur ihre Funktion sondern auch ihr Funktionieren im Wechselspiel mit anderen sozialen Systemen unter Beweis stellen müssen, im konkreten Fall einem technischen.

Transformation, oder: Oh weh, der Speicher ist voll

Hatte Dirk Baecker bereits in besagtem Essay im Sinne einer modernen Kulturkritik konstatiert, dass in Verbindung mit der Temporalität des modernen Zeitbegriffs, ein zentrales Problem der Verlust eines Bewusstseins für die Gegenwart sei, da der Mensch eine Rückversicherung in der Vergangenheit suche und gleichzeitig die Zukunft organisiere, macht für ihn die entsprechende Differenzbildung eine der zentralen Funktionen von Kultur in der Gegenwart aus. Und dieses Problem erscheint angesichts scheinbar unbegrenzter Speichermöglichkeiten noch viel zugespitzter. Die Frage der Selektivität und der Maßstäbe für zwangsläufig notwendige Selektion wird im Umgang mit der Vergangenheit und ihrer Dokumentation immer entscheidender.

Wobei möglicherweise Musik und Musikerleben – generell vielleicht die Welt des Auditiven – eine faszinierende Ausnahme sein können, betrachtet man tatsächlich den Moment des Klangerlebens und seine Bewahrung durch die Rezipierenden. Erleben und Erinnern stehen in unmittelbarem Zusammenhang und vollziehen sich – zwar zwangsläufig vergleichend, doch – immer in einem konkreten Hier und Jetzt. Und tatsächlich wird, wenn wir das Hörerlebnis als solches fokussieren, dieses Prinzip auch durch aufgenommene Musik nicht relativiert. Denn auch wenn es in seinen technischen Parametern wiederholbar ist, bleibt das eigentliche Klangerlebnis flüchtig. Was bewahrt wird und was nicht, entscheidet sich ausschließlich im Verhältnis zur Gegenwart und auch die Erinnerung kreierte in diesem Fall nur eine vergangene Gegenwart. Gewiss lässt sich ein derart im ästhetischen Erleben verankertes Erinnern nicht eins zu eins auf das Bewahren von Dokumenten und «harten» – historischen – «Facts» übertragen, dennoch beschreibt es möglicherweise einen Prozess, der latent immer im Speicher-Medium Kultur verankert ist, dieses am Funktionieren hält und dessen Funktion für Gesellschaft ausmacht: das Balancieren zwischen Erinnern und Vergessen im Bereich nicht für existenzielle Lebensbereiche notwendiger Informationen.

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



11. & 12.11.

18. & 19.11.

«Hören – Verklingen – Erinnern»

Ein Kompositionsworkshop zu entschwundenen Klängen

Adam Rixer Trompete

Larissa Nagel Violoncello

Gerhard Müller-Hornbach Komposition, Workshopleitung

Workshops 10–14 (DE)

11.11. Samstag

12.11. Sonntag

18.11. Samstag

19.11. Sonntag

10:00–13:00

Salle de Répétition I & II





DE Beim Hören ist immer Erinnerung anwesend

Gerhard Müller-Hornbach

Wenn Sie sich nur an einen einzigen Klang erinnern dürften, welcher wäre das?

Für mich wäre dies der Klang der Natur – ein Klang, der alle anderen Klänge in sich trägt, wie das unendlich vielfältige Rauschen des Meeres oder die unendlichen Klang-Nuancen, die der Wind in den Bäumen des Waldes erzeugt – jeder Baum mit einem eigenen (ein klein wenig anderen) Klang, alle zusammen zu einem Klanguniversum verschmelzend, das bei jedem Hinhören andere Seiten seiner selbst freigibt.

Gibt es für Sie Musik ohne Erinnerung?

Beim Hören von Musik ist immer die Erinnerung anwesend. Das aktuell Gehörte wird mit den bisher gemachten Hörerfahrungen abgeglichen und in Beziehung gesetzt. Auch das bisher Unerhörte wird im Lichte des Erinnerten erlebt und gewinnt gerade dadurch seine spezifische Qualität.

Gibt es für Sie Erinnerung ohne Musik?

Ich kann mich erinnern, ohne dass in mir etwas klingt. Es gibt Erinnerungen, die an andere (nicht auditive) Wahrnehmungen geknüpft sind und auch in diesen Qualitäten als Erinnerung erscheinen. Allerdings kann Musik unterschiedlichste Erinnerungen auslösen, indem sie Erfahrungen aufruft, die beim Erklängen einer bestimmten Musik erlebt wurden und eng mit dieser verknüpft sind. Im schöpferischen Akt des Erfindens von Musik kann es auch geschehen, dass Erlebnisqualitäten aus ganz anderen Erfahrungsbereichen ihren Weg in eine klingende Gestalt suchen und finden.

Was bedeutet es für Sie, eine Musik in- und auswendig zu kennen?

«In- und auswendig kennen» klingt nach einem abgeschlossenen Prozess. Kann es das überhaupt geben? Die Annäherung an eine bestimmte Musik durch vielfaches Hören, durch Analyse, durch Erforschen der Umstände ihrer Entstehung etc. schichtet Erfahrungen am gleichen Gegenstand aufeinander und erzeugt so eine vielschichtige Erinnerung. Dabei entsteht ein komplexes System von Querbezügen zwischen immer anderen Sichtweisen, die sich bestätigen, sich relativieren und sich auch widersprechen können. Es ist ein unendlicher Prozess, der durch die Entwicklung und Veränderung des Subjekts zusätzliche Impulse erhält. Das Ergebnis ist eine lebendige Ambivalenz, die sich facettenreich stetig erweitert und erneuert und exemplarisch für unsere Fähigkeit ist, die Welt immer neu und anders – also lebendig – zu erleben und sie trotzdem wieder zu erkennen.

16.-19.11.

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

«Et w«or emol»

Installation

Can you name that tune? A Who's Who of Luxembourg's
composers through the ages

En partenariat avec le Centre National de l'Audiovisuel



Foyer



EN *Et wor emol*

Catherine Kontz

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

With *Et wor emol*, I invite you to a musical promenade around the building of the Philharmonie. Starting at the bottom of the ramp bridge, you will find 15 QR codes spread along a trail through the Foyer. You can listen to these 15 tracks using your own phone / device and headphones, and have a guess at what it is you are listening to. The answers are given at the back of this book, together with a few more explanations. The only clue is that all the tracks are by Luxembourgish composers.

When thinking about music in relation to memory, nostalgia is never far off. Indeed, music and sounds inconspicuously shape our lives and permeate our memories of specific places, people and events. As a composer, you learn from the musicians around you, and those who teach you. With music still being passed on from person to person, composers in particular might think of their music as part of a long lineage of musicians and styles.

So, is it possible to discern a certain «Luxembourgishness» in the music composed here? As a Luxembourger myself, I have never really given this much thought, especially since we are all citizens of the world and music reaches far beyond borders. I surprised myself however when, a few years ago, I needed to compose a little march as part of an orchestral piece, and I just found it the most natural thing to write – and I didn't even grow up within the traditional «harmonies», the wind and brass bands which shape a lot of Luxembourg's music-making. Thinking about my own practice, it dawned on me: could it be that after 25 odd years spent abroad, there was still something very deeply engrained at the bottom of my musicality, something very local about my turns of phrases and rhythmic shapes? It both fascinates and horrifies me in equal measures to dig deeper into this.

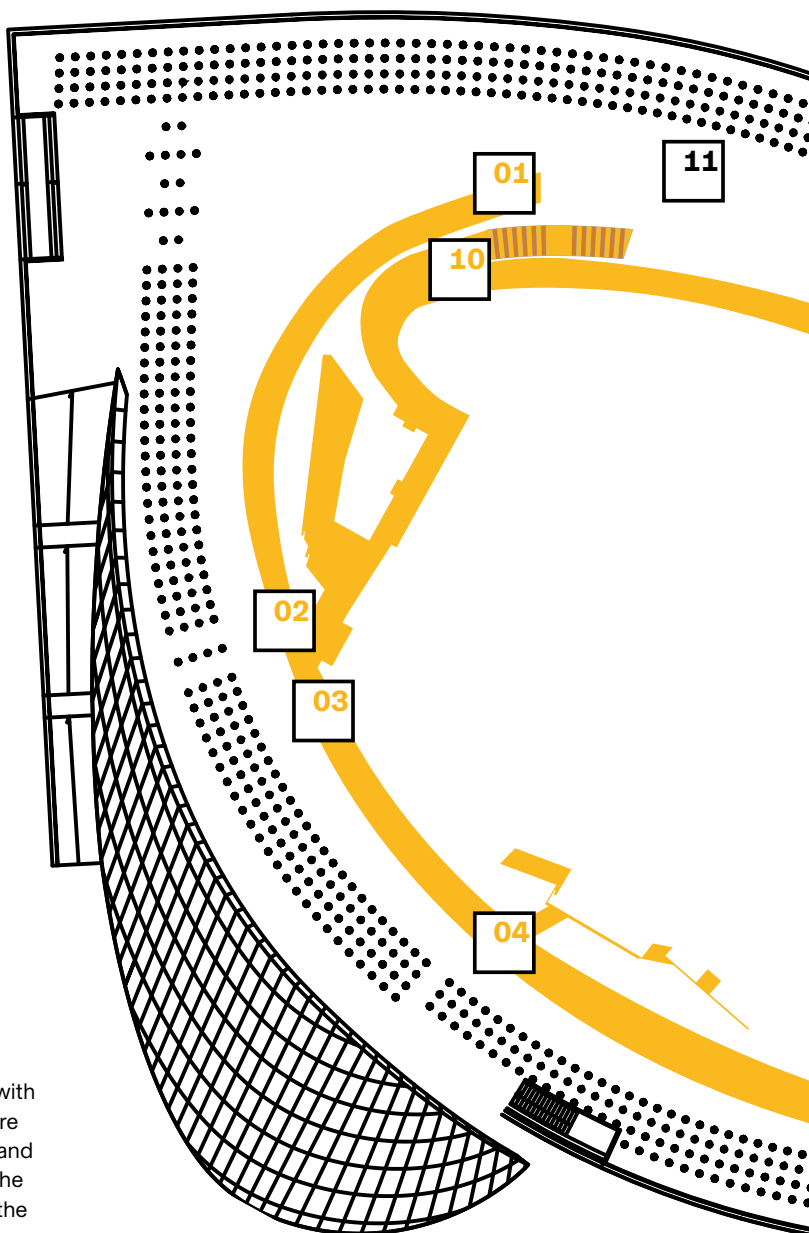
However, it has been an absolute pleasure to have a rummage through the CNA's (Centre National de l'Audiovisuel, the National Audio Visual Archive Centre) archive of the recordings of the Luxembourg Philharmonic founded in 1933 as part of the broadcasting activities of Radio Luxembourg (RTL), taking to the stage of the Philharmonie following its opening in 2005. Throughout the 20th century, this orchestra performed a large variety of programs including a lot of new works by Luxembourg's composers, some of which I have picked out for this promenade.

If you have grown up in Luxembourg, there will be some «tunes» you will instantly recognise, and which might bring back all sorts of personal memories of songs and melodies heard in school, in church, during times of war, of strikes, of celebration, in private and in public. Some of the more abstract orchestral works will also have grown of these, hint at these melodies. While I listened to the archive, the pieces often brought a smile to my face (the waltzes, the marches, the hymns). I laughed, I cried, and to the

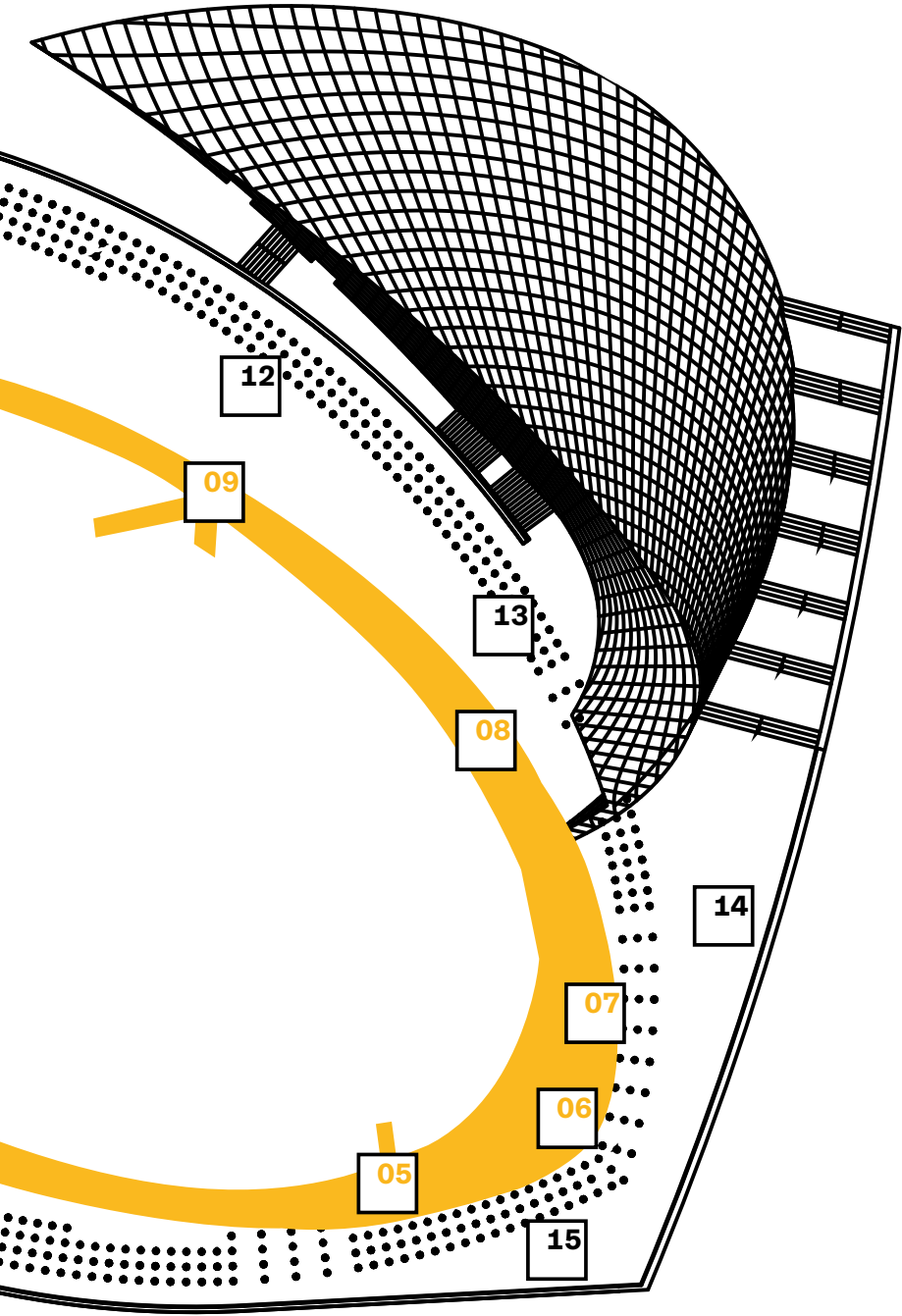
surprise of my children and myself, I often sang along, proudly and loudly. Please feel free to do so too. In any case, enjoy your walk down memory lane, or if you are not from around here, a taste of something truly local perhaps, if there really is such a thing – I will let you be the judge of that!

**Here is a space to write down your answers.
Find the solutions on page 292.**

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

**«Et wor emol»**

Walk down memory lane with recordings from the Centre national de l'audiovisuel, and find the 15 QR codes on the ramp and in the Foyer of the Philharmonie.



16.-19.11.

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

«For R|with»

Installation

Spend a moment in the company of Annea and Ruth

Annea Lockwood

For Ruth (2021)



EN Freedom, Encouragement and Intimacy

Conversation with Annea Lockwood

Christoph Gaiser

Annea, together with Ed Bennett, you will be mentoring eight emerging composers during the festival, by means of the Luxembourg Composition Academy. What does mentoring mean to you, what's it mostly about?

I start with trying to get a sense of what drives that particular person in the direction that they are moving in, musically. What are they passionate about? What are they fascinated with? We move into specific works, looking at them together, and I let the process be guided by the composer I am working with rather than trying to shape it myself. I see myself as there to give feedback and encouragement primarily.

How can you actually give encouragement to another composer?

I am interested in ascertaining whether the composer has thought about working in an expanded medium, in a direction they have not tried before, how willing they are to be exploratory, which I think is really super-important in the work we do. And encouraging exploration, which can sometimes mean proposing concepts which that particular person has not yet considered.

Concepts... hmmm... Could you maybe be a bit more specific?

For example: what is that person's definition of valid material in the sound world, valid for compositional art and purposes, how broad could we make that definition? [...] Composing is a complex process. It involves so many layers of intellectual activity and sensory activity as well! For example: I work a lot with water. So given you are working with the sound of a particular river, my questions are: «Do you regard a river as a sound object? Or do you regard it as a process? And do you feel that the river is just an entity or is it alive to you? How much when you are doing field recordings and listening afterwards to what you have recorded, do you spend a lot of time in that listening process? Or do you

find that you can discover areas you want to dig into acoustically quickly, and go straight to them? How do you approach recording and how much time do you give the process of perception?»

This year's festival is all about memory. What are your memories of the time when it turned out that you wanted to become a composer?

I was truly lucky, my mother had composed. And after I had started taking piano lessons by six or so, I was making up tunes the way kids do. But then my mother taught me notation, and she placed me in the hand of a piano teacher, Gwen Moon, who took music theory very seriously. And so the environment around me encouraged me to write, very early on. Certainly by high school Vernon Griffiths, who was chair of the Music Department at Canterbury University, got interested in me and was encouraging me to continue writing. And then I went to study at that university, at which point I was pretty clear that I was going to be a composer.

Was this like an Epiphany or did this clarity unfold slowly?

I think I took it for granted! By that point, the idea was so embedded, it seemed such a natural direction to move in and so interesting. I didn't have a «Saint Paul on the road to Damascus» moment. I did have one about electronic music, however, which changed things for me enormously but not about that initial decision, «yes, I am going to be a composer».

Oh, I'd love to hear more about that!

I was in the UK at Royal College of Music and Peter Racine Fricker, my composition professor, encouraged me and facilitated me to go to Darmstadt. Which was a great idea, because I was encountering really new ideas and really contemporary music. That first year in Darmstadt, in the early sixties, I heard an electro-acoustic piece by Herbert Eimert *Epitaph für Aikichi Kuboyama*, which was tremendously moving and amazed me and made me want to work with those sorts of sounds. I knew about electronic music of course and had heard some, but I hadn't heard anything so powerful before. So when I finished at the Royal College of Music, I went to study electronic music with Gottfried Michael Koenig, in his studio in Bilthoven before he went to Utrecht. And then I veered away from working with oscillators and purely electronic means and got interested in musique concrète techniques, and started to work on a blend of the two. And then ended up more in the direction of working a lot with environmental sounds, extended techniques, and so on.

So your knowledge about electronic music eventually brought you in contact with Ruth Anderson...

Factually, I'd been freelancing in the UK since I had finished my studies with Koenig. On the other side of the Atlantic, Ruth Anderson had established her electronic studio in 1968, was planning a sabbatical and wanted to arrange for a sabbatical replacement. Pauline Oliveros was unable to do it but suggested Ruth contact me, so I went over to the States, which is where I wanted to be at that point – that was in 1973. The new music scene in the US, the freedom with which composers were working, the plethora of opportunities to present work, from festivals to loft concerts, was tremendous. I had a number of friends amongst the American avantgarde at that point, so it was where I wanted to be. Then our private lives took an unexpected turn and from then on, Ruth and I stayed together until she died.

How did it feel to be a woman composer in the UK in the 1960s?

I was working with and was friends with a number of composers for whom my being female was not particularly special. On the other hand, when performance ensembles formed in the contemporary music world, they were more frequently entirely male than mixed-gender, which I certainly noticed. The world of contemporary music in England had had stars such as Elizabeth Lutyens. She stood out to me, and was really important to me as a woman composer who was deeply respected by all her peers, both male and female. She was a source of encouragement, implicit encouragement, all the time I was there. But beyond that women composers were sort of encouraged, but didn't have power – in the areas of funding, curating, publishing. The scene in the US always seemed a lot more open. [...] In the UK opportunities were not arising for women as they did much more frequently for male young composers; there were enough opportunities to keep me afloat and working, but it wasn't comfortable, or exciting.

Early after you moved to the US, you created Spirit Catchers, which will be performed during the festival on the stage of Philharmonie's Grand Auditorium. How did this come into being?

Its origins lie in the work I did with music and trance in the mid-1960s. I was really digging into music and the body, exploring rituals and ceremonies from various cultures in which music and trance were interlocked. [...] While I was exploring that I came across the concept of spirit catchers, these little objects that you never can throw away, they sort of embody memories from the times you first found them or acquired them. [...] I had become fascinated with how these memories unspool. If you verbalize them, if you let them come out and speak, this has a beautiful rhythm. As you are feeling for an image your voice slows, and then when the image pops into focus, the voice speeds up. So

there is this lovely slowing and accelerating, slowing and accelerating. Then I began to shape how such a piece might be made, might be performed. And it turned itself into a quartet of voices, one at a time, letting this process unfold, sometimes the voices fall silent for a few seconds – that's fine, and then for somebody the image comes into focus and they start verbalizing what they are remembering. It's a very introverted experience. You are not performing memory. You are looking inside yourself to let those memories come out through your voice. You are talking with yourself, basically. It's very internal.

So the piece flows, spending about three minutes with one voice, then with about a one minute overlap on to the next voice, keeps moving around the circle, until everybody has run out of steam. The audience is hearing one voice amplified at a time, but the other voices are acoustically present, so you are hearing the interweave and it is amazing how quite often peoples' stories begin to converge. That's really surprising to me and it happens often. People begin to echo one another. It's not because they are listening to each other, they are not, they can't be doing that and be fully within themselves, it just seems to happen naturally, it's lovely!

During the festival, a more recent work will be presented, as an installation in the Philharmonie's Foyer. The work is entitled For Ruth and I believe it's one of the most personal and intimate you ever created.

Making it was a way of continuing to talk to her after she died. It really literally felt like that. Her piece *Conversations* was never intended to be played publicly. It was private in the sense that it was made for me only. And it was one of her amazing sharply edited collages, in this case of phone conversations between us when we were first together and falling in love. [...] She gave it to me as a private gift. And I took it to New Zealand with me, in 1974, when she gave it to me, because I was going to be down there for quite a while and wanted to have Ruth's presence with me somehow. Then I took it back to the US and we put it on the shelf and we literally forgot about it, for years, after having said «we will play it when we get old», but we didn't. But when she died, I found it, of course. [...]

So when I came to make *For Ruth*, I wanted to work both with field recordings made in the places around where she was staying in New Hampshire on that sabbatical, places where we would go to swim, where we would go to find frogs. And also to use our voices, to incorporate our voices from those conversations, by and large avoiding the quotes which Ruth had herself used in *Conversations* – finding other passages, other interchanges to incorporate. And also I recorded ambient sounds in the little village, Hancock. It had a real church bell and it tolled every hour, which pleased me a lot – it's rare now! There was a little metal fountain in the middle of town which had some nice metallic sound «pings», and so on. Ambient frogs, a loon... The loon has a special significance in the piece, because Ruth loved loons. [...] There are a couple of places in which I quote passages that Ruth used in *Conversations* and then there are passages

which she didn't use, but I didn't want it to be heard as a re-make of *Conversations*. [...] I made this not long after she died, so it was hard. I was glad to be involved in the technicalities of digital composition, that was really helpful. You know – all these old chops from way back, and it was really good to be able to work with them again!

This conversation unfolded during a video-chat on August 11, 2023.

A native of Southwest Germany, Christoph Gaiser (1975) read musicology, journalism and comparative literature at Leipzig University. He earned a PhD from Humboldt University Berlin and worked as a production manager and dramaturg for opera, concert and dance in Saarbruecken, Darmstadt and Bern. He also worked for a government agency in Basel, reviewing grant applications in the Performing Arts field. He now lives in Washington D.C. as a free-lance writer, editor, translator and researcher.

^{EN} Ruth Anderson's voice

Annea Lockwood

If you were allowed to keep just one sound in your memory – which one would it be?

The one sound I would want to keep in memory is the sound of my spouse, Ruth Anderson's voice.

EN For Ruth

Annea Lockwood

In July, 1973 Ruth Anderson and I met for the first time and within three days we were joyously entangled. For the next nine months while I was teaching in her studio at Hunter College, NYC, and she was living in Hancock, NH on a sabbatical – composing, piling wood, swimming – we called each other by phone, often twice a day, «... *together in our voices*» as she wrote. Ruth recorded those conversations, and in 1974 she collaged fragments – interweaving them with snatches of old popular songs, «*Yes Sir, That's My Baby*»; «*Oh, You Beautiful Doll*»; and «*Bill Bailey*» into *Conversations* (1974).

It was a gift to me, a private piece. In a letter to me written at that time she says «*Yes, conversations. Replayed at another time are like photographs, a framed, kept, high tuned awareness for flow of rhythm from a person, that person's composition & a composition of that person, how people cope with that one medium we must all share, of speech.*»

For Ruth. In June 2020, seven months after Ruth died, I returned to Hancock, wanting to be back in that peaceful world, and made field recordings in and around the village, at Willard Pond – an Audubon Sanctuary where we loved to swim, and Sargent Lake, weaving our voices from those same phone conversations in 1973 back into that origin place, and finally at Flathead Lake, Montana where she rests.

December 2020

16.-19.11.

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

«Under the Hood / revolution number 9»

Installation

Resounding hair dryers / audiovisual display

Sarah Washington, Knut Aufermann (Mobile Radio) installation

17.11. after the evening concert «Skipping Time»

Meet the artists at the Radio Art Zone book launch (EN)





EN Under the Hood / revolution number 9

Sarah Washington & Knut Aufermann (Mobile Radio)

Two installations combined into one, both referencing the collective phase of prolific radio experimentation in the early days of Resonance FM, the London radio station co-created by the artists.

Under the Hood turns commercial hairdryers into listening devices, with a built-in sound system and repurposed timer dial as the volume control. Each play 3 different editions of the 6-hour weekly live show *Clingradio*, produced by Sarah Washington for the first year of Resonance FM. The show was a sonic laboratory where eccentric would-be radio makers were enticed to try out ideas and collaborate with one another. It also connected remote locations, before mobile phone-ins were commonplace. Much talent emerged out of this wild celebration of ephemerality, communality, and the dissolution of time and place – in which you can now immerse yourself too.

revolution number 9 is a reflection on an image taken by photographer Polly Tootal in 2002, for the magazine *Dazed and Confused*, in the Resonance FM radio studio during a *Clingradio* show. The two artists, who are shown in the photo, separately voiced their thoughts about the photograph. Aufermann merged the recordings to excavate a story of what was happening on that day, and summon up the unique atmosphere of the building, which formed part of an historic recording studio complex behind one of the shop fronts in the former music industry hub of London – the legendary Denmark Street. Whose ghosts are still stalking the hidden spaces of Number 9?

Under the Hood was first exhibited in 2017 at SAVVY Contemporary in Berlin within the framework of SAVVY Funk for documenta 14.

revolution number 9 was originally created for the exhibition *Donner forme à l'éther (Shaping the æther)* at Espace multimédia Gantner in 2021.

16.-19.11.

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

«Remember Me...»

Installation

Imagine you open your desk one day and a whole new world opens in front of you...

Claudia Molitor

Remember Me... (2012, 2023)





EN Remember Me...

Claudia Molitor

In 2008 I inherited a writing desk from my grandmother. Upon opening it and exploring the contents I realised that the inside of this desk was the only physical space that she could have truly called her own.

In 2012 this desk became the basis for *Remember Me...* a touring performance for an audience of 20 people at a time, where the writing surface of a büro-desk opened to reveal a space that became the stage on which the dramatic extravagances of the large-scale operatic production were re-imagined. The audience was taken to an utopian world in which less vocal sensibilities were given the space to exist and resonate.

Now, in 2023 *Remember Me...* has been re-imagined as an audio-visual installation. An installation that contemplates the act of remembering as a dynamic and embodied activity that weaves our experiences, feelings and thoughts together with those of past, present and future fellow humans, spaces and environments.

16.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

«Turtle Song» with Fondation EME»

live performance

A new song cycle is born

Laurène Schuller violon

Aurélie Anslot violoncelle

Julie Ries, Mélina Zeleniuc saxophone

Ivan Boumans composition

Milla Trausch mise en scène, texte

Élèves de la Classe d'accueil du Lycée technique de Bonnevoie

Personnes atteintes de démence du foyer de jour Bonnevoie de l'ALA



11:00 30'

Salle de Répétition II



EN Turtle Song

Turtle Song is a singing and song-writing initiative, working with people with memory problems and all forms of dementia, and also with their carers. It gathers together professional musicians, workshop leaders and music students to deliver a high quality, challenging and enjoyable experience. Turtle Song has been running since 2008.

DE Musik ist Lebensqualität

Gespräch mit Theo Hartogh

Tatjana Mehner (2019)

Sie befassen sich seit längerer Zeit intensiv mit der Rolle von Musik in der Demenz-Therapie. Was macht dieses Thema für Sie bedeutend?

Zunächst ist das ja allein schon vor dem Hintergrund der demographischen Entwicklung ein großes Thema. Es gibt immer mehr ältere Menschen, damit verbunden auch immer mehr ältere demenziell erkrankte Menschen. Und auch unter diesen sind natürlich viele, die Musik lieben, die selbst Musik gemacht haben, die auch gern weiter Musik machen würden; und die zentrale Frage ist, wie man das ermöglichen kann. Da ist «Lebensqualität» ein zentrales Schlagwort, zum Einen weil das Musizieren positive Effekte hat – wie zahlreiche Studien belegen, sowohl im Hinblick auf agitiertes Verhalten, beispielsweise, dass Demenzkranke ruhiger werden, wenn sie Musik hören, gerade wenn es Lieblingsmusik ist; oder dass sie, wenn sie selbst musizieren, wirklich in der Lage sind, sich auf das Singen oder das Instrument zu konzentrieren. Aus Befragungen weiß man, dass sie sich dann besser fühlen. Man stellt also nicht nur irgendwelche Messungen an, sondern man fragt die demenziell Erkrankten. Und zum Anderen geht es um «Lebensqualität» im Sinne kultureller Teilhabe. Das ist ein zentraler Aspekt meiner Arbeit. Es ist schlicht ein Menschenrecht, sich musikalisch betätigen zu können, ohne dass das unbedingt andere positive Effekte haben muss. Und das gilt es eben auch für demenziell erkrankte Menschen zu gewährleisten. Da kommen dann Orchester ins Spiel, Musikschulen, private Musiklehrer; und das ist ein Schwerpunkt unserer Forschung, also gar nicht so sehr, die Effekte – dazu gibt es bereits sehr viele Arbeiten – als vielmehr: Was sind die Gelingensbedingungen für erfolgreiches Singen oder für erfolgreichen Instrumentalunterricht mit demenziell Erkrankten. Umgekehrt gibt es natürlich auch ein Recht auf Nicht-Musik. Man darf niemanden zu Musik zwingen.

Was konkret macht Ihren Ansatz aus – beispielsweise eben im Vergleich zu den bekannteren neurophysiologischen und -psychologischen Perspektiven?

Ich verfolge im Wesentlichen zwei Wege, die sich jeweils durch die Forschungsmethoden unterscheiden. Jene Projekte, die ich zusammen mit Neuropsychologen realisiere, bedienen sich weitgehend des in dieser Disziplin gebräuchlichen Instrumentariums; hier handelt es sich um randomisierte Studien. Es werden also nicht gezielt

Musikliebhaber ausgewählt, sondern wie in der Medizin, wenn ein neues Medikament getestet wird, arbeiten wir mit Zufallsgruppen. Es gibt eine Kontrollgruppe, es gibt eine zufällig zusammengewürfelte Gruppe, die Musik macht, und – in unseren Projekten – eine dritte, die absolviert Gedächtnistraining. Über zwölf Wochen wird ein bestimmtes Programm durchlaufen; anschließend folgt ein «Bleistifttest», bei dem die Teilnehmer zum Beispiel schnell Zahlen verbinden müssen. Es wird ausgewertet, ob es in Folge des jeweiligen Trainingsprogramms Veränderungen gibt. Hinzu kommt eine Fremdeinschätzung durch das Pflegepersonal zur Lebensqualität. Wir haben diese Versuche mehrfach durchgeführt; und wenn man sich die Ergebnisse anschaut, erkennt man keine signifikante Verbesserung durch Musizieren. Beim Gedächtnistraining fällt das Ergebnis noch schlechter aus, so dass man fast sagen könnte, man braucht Musik oder Gedächtnistraining gar nicht zu empfehlen. Dies resultiert aber aus der Forschungsmethode; weil die Gruppen zufällig zusammengewürfelt werden. Ich glaube auch, bei einer Schulklasse würde man ähnliche Ergebnisse haben. Es gibt dann immer Teilnehmer, die keine Lust haben zu musizieren, die vielleicht an dem Tag schlecht drauf sind und so weiter, deren Ergebnisse gehen voll und ganz in die Statistik ein. Sehe ich mir aber die Einzelergebnisse an, dann schlägt das Musizieren alle anderen Aktivitäten. Hier ist bei vielen signifikant, wie sie plötzlich im Hier und Jetzt sind; wie sie plötzlich wach sind, plötzlich auch bei den «Bleistifttests» besser abschneiden.

Was bedeutet das für Ihre weitere Forschungsarbeit?

Aus dieser Erfahrung heraus ist mein Statement, dass wir in den entsprechenden quantitativen Studien gar nicht das Richtige messen. Denn die Demenzerkrankten selbst kommen gar nicht vor. Wir haben sie gar nicht gefragt. Wir haben auch keinen Filmmitschnitt gemacht, wie sie vielleicht lächeln, wenn sie Geige oder Klavier spielen. Und deshalb liegt mein Schwerpunkt auf der qualitativen Forschung. [...] Diese Auseinandersetzung geschieht immer in engem Austausch mit dem Demenzerkrankten und mit dessen Familie [...]. Ausgangspunkt ist immer die Lebensqualität des Einzelnen. «Lebensqualität» ist übrigens auch durch die Weltgesundheitsorganisation als subjektiv definiert; also, wie der Betreffende selbst seine Lebensqualität einschätzt, nicht wie das nach irgendwelchen Fremdeinschätzungen ist. Und das sollte auch bei Demenzerkrankten der Fall sein.

Dieser qualitative Ansatz lässt sich vermutlich nur mit einer kleinen Gruppe von Teilnehmern realisieren. Mit wie vielen Demenzerkrankten arbeiten Sie gegenwärtig?

Das sind tatsächlich kleine Zahlen. Wir haben z. B. jetzt eine mit Drittmitteln geförderte Studie, für die wir gehofft hatten, etwa drei oder vier Geigenschüler zu bekommen. Allerdings haben wir hier nur eine geeignete Teilnehmerin gefunden. Die Bedingungen sind

bei der Arbeit mit dem Streichinstrument sehr speziell. Da braucht man Demenzkranke, die früher schon einmal Geige gespielt haben, es ist unmöglich, hier mit totalen Anfängern etwas zu erreichen, was hingegen beim Klavier durchaus funktioniert.

In der vorausgegangenen Studie zu Klavierunterricht hatten wir, glaube ich, 13 oder 14 Teilnehmer. Hier konnten wir auch nachweisen – und das ist für mich ein entscheidender Punkt –, dass, obwohl Demenz eigentlich gerade in kognitiver Hinsicht Verlust bedeutet, Demenzkranke durchaus lernen können. Sie wissen zwar vielleicht den Wochentag nicht, haben den Lehrer vergessen, aber sie können Klavierstücke erlernen. Das heißt, sie sind in der Lage, mit einem Finger eine Melodie zu spielen, und rufen das eine Woche später wieder ab; und sie können es sogar öffentlich vorspielen. Sie können lernen, wenn man mit farbiger Notation arbeitet, sogar nach Noten zu spielen. Es ist sogar möglich, auf Gelerntes aufzubauen, ein Repertoire zu erarbeiten. Wie bei den Orientierten auch gibt es natürlich unterschiedliche Begabungen. Aber das Phänomene bleibt für mich wirklich, dass Demenzkranke etwas lernen können. Und so ist es auch bei Liedern. Es können neue Lieder gelernt werden, und die können abgerufen werden.

Welche Erklärungen gibt es dafür?

Es ist so, dass bezogen auf Alzheimer-Demenz nachgewiesen werden konnte, dass die sogenannten Alzheimer Plaques ganz spät erst den auditorischen Kortex betreffen, also die Hörbahnen und die Nervenzellen, die mit den Hörbahnen zu tun haben. Das heißt, die Hardware bleibt ganz lange erhalten, länger als andere Bereiche, die von diesen Plaques befallen sind.

Die Stiftung EME verfolgt erklärtermaßen das Ziel, Musik zu Menschen zu bringen, die gemeinhin nur schwer Zugang dazu haben. Wo sehen Sie hier die wichtigsten Anknüpfungspunkte auf Ihrem Gebiet?

Ja, EME geht es um Inklusion im aller besten Wortsinne. Damit, dass EME bereits intensiv in Alteneinrichtungen arbeitet, ist ja bereits ein entscheidender Schritt gemacht. Ehrlich gesagt, haben wir uns in Deutschland und in unserer Forschung an der praktischen Umsetzung in Luxemburg orientiert, wo Musiker schon seit Jahren mit speziellen Programmen in die Einrichtungen gehen. Das finde ich ganz großartig. Die Düsseldorfer Symphoniker waren dann die ersten – aber inzwischen machen das ganz viele deutsche Orchester, der WDR zum Beispiel auch –, die explizit Konzertformate für Demenzkranke und ihre Angehörigen anbieten. Für mich ist das auch wieder eine Frage von Lebensqualität, nicht von irgendwelchen messbaren kognitiven Erfolgen. Es geht um die momentane Freude an Musik. Demenzkranke haben wie jeder andere das Recht auf erfüllte Momente mit Musik.

Das Interview wurde 2019 im Umfeld eines Vortrags von Theo Hartogh für die Stiftung EME geführt und erschien ursprünglich im Newsletter der Stiftung. Es wird hier in gekürzter Form wiedergegeben.

FR « Il y a dans la musique
une volonté de pérennité »

Ivan Boumans

Si vous ne deviez vous souvenir que d'un son, quel serait-il ?

Le la 100hz (le la2). Parce que c'est le son que je chante spontanément dans des moments de méditation et parce qu'il semble être la note qui résonne plus en moi et qui m'apaise le mieux.

Peut-on imaginer une musique sans mémoire ?

Je ne pense pas. Il y a dans la musique une volonté de pérennité. Il suffit de voir comment dans les peuples du monde la musique, les mêmes musiques font partie de rituels ancestraux. Dans les sociétés plus développées, la musique est sauvegardée dans d'innombrables formats (partitions, disques, etc), de même que l'industrie musicale d'aujourd'hui nous pousse vers une musique simple... et facile à mémoriser.

Peut-on imaginer une mémoire sans musique ?

Catégoriquement non. J'en ai fait l'expérience directement, avec une grand-mère atteinte de démence qui ne pouvait pas parler et pourtant, au plus profond de ses souvenirs, elle arrivait toujours à chanter des chants de Noël... Comme quoi la musique fait appel au plus profond de notre instinct.

Que signifie selon vous une musique apprise par cœur ?

Le filtre de la partition devient, au bout d'un moment, une barrière pour passer au stade supérieur, qui est tout simplement de « vivre » cette musique. Se l'approprier, la pleurer, la ressentir, la pincer, la rire, la faire danser, la chatouiller, l'approprier, l'improviser.



16.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

«Luxembourg Composition Academy by Lucilin»

talk / presentation: Introducing composers and mentors
of this Academy

Annea Lockwood, Florence Martin (United Instruments of Lucilin) conversation
Catherine Kontz modération

Coproduction neimënster et United Instruments of Lucilin



positionen.
Mett' an d'andere Plaz

17:00

Salle de Musique de Chambre





^{EN} Luxembourg Composition Academy by Lucilin

The Luxembourg Composition Academy is the joint workshop of rainy days, United Instruments of Lucilin and neimënster. Eight young composers work together with faculty composers Annea Lockwood and Ed Bennett as well as Lucilin's musicians during one week of masterclasses and workshops. A final concert presents the new works written by the young composers for Lucilin – a preview of the future of contemporary music.

16.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

«Work Songs»

live performance

new multilingual music theatre which explores songs we used to sing in factories, on boats, on fields, and brings them back to life

Hyoid Voices

Céline Laly soprano

Fabienne Séveillac mezzo-soprano

Andreas Halling ténor

Gunther Vandeven baryton

Halory Goerger conception, mise en scène, livret

Christopher Trapani

Work Songs (création, coproduction Philharmonie) (2023)

Production Bravo Zoulou

Production associée Hyoid Voices vzw

Coproductions et accueils en résidence: deFENIKS – Walpurgis, cohort vzw, Centre culturel de rencontre Ferme de Villefavard, Théâtre de l'Aquarium, Centre National de Création Musicale Voce, Le Phénix, pôle européen de création scène nationale de Valenciennes, Philharmonie Luxembourg; soutien de la Direction régionale des affaires culturelles des Hauts-de-France (Aide à la création et à l'écriture d'une œuvre musicale originale), l'Institut français, la Métropole européenne de Lille, la Région Hauts-de-France dans le cadre de la coopération culturelle entre la Région Hauts-de-France et la Communauté flamande de Belgique soutenue par le Gouvernement flamand, le Fonds de création lyrique de la SACD et la Maison de la Musique Contemporaine, Centre National de la Musique (France)

18:00 65'

Espace Découverte





FR « La mise en scène d'hybridations entre patrimoine et invention pure »

Conversation avec Halory Goerger et Fabienne Séveillac

Propos recueillis par **Charlotte Brouard-Tartarin et Julie Laffin**

Les chants accompagnant le travail étant majoritairement de tradition orale, comment avez-vous travaillé avec les archives sonores ? Avez-vous rencontré des personnes « gardiennes » de cette tradition ?

Halory Goerger Pour concevoir cette pièce, nous avons commencé par collecter et écouter des chants de travail du monde entier. Quelle que soit leur origine, quelle que soit leur époque, le mot-clef était « travail », quelle que soit sa nature. En écoutant un chant pygmée de récolte de champignons, ce qui nous intéresse en premier lieu, c'est le fait qu'en récoltant des champignons, les chanteurs sont éloignés les uns des autres. Ça a un effet sur la nature du chant, sur les stratégies mélodiques et rythmiques. La dimension « c'est un chant pygmée » est prise en considération pour savoir premièrement comment ce document est arrivé jusqu'à nous, le contexte dans lequel il s'inscrit et deuxièmement s'il y a un aspect du geste ou du chant que nous ne pouvons pas comprendre parce que nous ne connaissons pas assez la pratique, la culture, l'époque... En l'occurrence, que nous apprend ce chant ? Quelque chose sur la liberté rythmique, qui se comprend en le chantant.

Il y a eu quelques rencontres (nous avons passé du temps avec des agriculteurs et des lycéennes et lycéens en filière élevage en Limousin, ainsi qu'avec des spécialistes de certaines techniques vocales ayant participé de près ou de loin à la collecte ethnographique en Corse). J'ai moi-même suivi un cursus d'un an à mi-temps en lycée agricole, par curiosité. Chaque membre de l'équipe apporte quelque chose. Mais nous n'avons évidemment pas eu les moyens d'aller à la rencontre de représentantes et représentants de chaque communauté (ce qui aurait impliqué plus d'une centaine de rencontres). Avons-nous lu, écouté, regardé tout ce que nous pouvions pour comprendre les phénomènes ? Certainement pas assez, mais nous avons fait de notre mieux.

Fabienne Séveillac C'est vrai. Lors de la phase de recherche pour notre projet, nous nous sommes concentrés sur cette mine d'enregistrements rassemblés et sur les rencontres que nous avons pu faire du nord de la Corse aux Flandres en passant par le Limousin. Nous avons effectivement rencontré un groupe d'étudiantes et étudiants en filière élevage d'un lycée agricole local avec qui nous avons pu échanger sur les pratiques vocales substantantes (ou pas), car la plupart sont descendantes et descendants d'éleveurs. Le Limousin était connu pour son grand répertoire de chants de bricolage des laboureurs pour guider les troupeaux. Il y a de multiples raisons pour lesquelles ces chants se retrouvent aujourd'hui dans des archives plus que dans les champs, mais nous avons trouvé important d'aller parler avec ces jeunes de leurs pratiques vocales, leur communication avec les animaux mais aussi de leur environnement sonore au quotidien.

Considérez-vous que le travail de recherche autour de ce projet s'apparente à l'ethnomusicologie ?

HG Certainement pas ! Nous avons bénéficié de leur travail de collecte, qui documente imparfaitement des pratiques en situation. Nous avons complété leur appareil critique par des recherches individuelles mais pour digérer la masse considérable de données, il faudrait une équipe à plein temps pendant une dizaine d'années (et reprendre des études). Il s'est agi d'être pleinement traversés par des pratiques vocales, de faire les efforts nécessaires pour comprendre les enjeux musicaux qui les caractérisent. Et de construire la pièce forte de cette compréhension relative de pratiques des « primo-pratiquantes et pratiquants ». Il ne s'agit pas de transmettre ou de faire revivre. Nous ne sommes pas historiens, nous n'avons pas d'obligation d'ordre scientifique et ne sommes pas dans la mise en scène de la connaissance.

FS ...même si tu fais référence aux ciné-conférences « Connaissance du monde » à un moment dans la pièce !

Vous sentez-vous désormais la responsabilité de transmettre la mémoire de ces chants ?

HG Non ! Nous avons une immense tendresse pour les sources. Mais source ne signifie pas matière. La matière, nous la produisons nous-mêmes. Les textes sont originaux, la musique est originale. Et par ailleurs, il est apparu qu'il était vain de tenter d'imiter les sources. Ce que nous produisons est hors-monde. Ce qui relie tel ou tel chant à la pièce peut être totalement abstrait. Par exemple en étudiant un chant de tri de céréales, chanté originellement par des femmes, ce qui nous vient à l'esprit en tentant de le chanter pour le comprendre de l'intérieur a été tout d'abord y-a-t-il a une qualité de relation entre hommes qui s'apparente à ce que la sororité représente puis le chant peut-il en

rendre compte ? Et finalement, c'est davantage « une qualité » comme on dirait en danse, que nous avons retenue, et qui s'applique à un passage qui parle plutôt des rapports de classe... Ce n'est donc pas une pièce documentaire, mais bien un essai libre, qui part d'une imprégnation forte par un patrimoine multiculturel et sans âge.

FS Pour rebondir sur le respect des sources, je trouve intéressant qu'Halory, en créant les textes – par exemple en français – se soit inspiré des sonorités linguistiques des sources. Dans une scène au début, Céline Laly et moi chantons un duo inspiré de polyphonies bulgares, ce qui se retrouve non seulement musicalement, avec la micro-tonalité de ces deux lignes, mais dans la façon dont le texte « sonne ».

Ces chants étaient interprétés pour accompagner des gestes. Quelle est la place de la gestuelle dans ce projet ? Vous mettez-vous dans les conditions réelles de travail pour mieux comprendre la nécessité des chants ?

HG Tout à fait, nous nous sommes majoritairement penchés sur des sources dans lesquelles le geste s'entend. Mais il nous a semblé absurde – voire inapproprié – de tenter de mimer le geste hors-sol. Le travail est donc avant tout musical. La mise en scène est discrète et vise surtout à rendre possible l'assemblage de stratégies musicales très différentes, donc pour ce qui est du geste, nous nous sommes surtout intéressés à son effet sur le matériau (structure / timbre etc.), en procédant par typologie, ce qui permet des croisements entre époques et continents. Nous avons tout de même pris la peine de courir sous la pluie en chantant pour comprendre comment les militaires américains placent la voix.

FS ...haha, *hard work indeed* ! Évidemment, il est beaucoup plus intéressant pour nous de produire le son du *kozuchi* (marteau du forgeron japonais) en cliquant sur nos souris, que de mimer les gestes de moisson ou une autre image sautant à l'esprit en pensant aux chants de travail. C'est aussi la raison du parti pris des costumes, en décalage avec ce à quoi on pourrait s'attendre d'après le titre de la pièce.

Quel a été le rôle du compositeur Christopher Trapani dans la création du matériau musical ?

HG Christopher Trapani a majoritairement composé la musique à nos côtés, en résidence. Il a participé à la collecte, et on peut dire simplement que c'est un travail d'écriture de plateau à tous les niveaux, en équipe complète, ce qui est un luxe rare et complexe à mettre en œuvre mais fécond en termes de *déplacement* pour chaque membre de l'équipe.

Ce qui est chanté par les interprètes est le plus souvent la résultante de nombreuses opérations :

- une collecte puis une sélection discographique, majoritairement réalisée par Halory Goerger et Christopher Trapani (avec la collaboration de Hyoid Voices) ;
- une partition composée au fur et à mesure par Christopher Trapani qui répond à un cahier des charges très précis, « chant pour deux voix, microtonal, avec un changement de signature rythmique régulier », ou très libre, « chant composé d'une phrase musicale de cinq notes pouvant être altérée à l'envi pendant l'interprétation » ;
- un texte qui est écrit au fur et à mesure, autant pour coller à ce cahier des charges musical (c'est-à-dire respecter des contraintes prosodiques ou rythmiques) que pour illustrer une idée qui nous intéresse ;
- une ou des techniques vocales ayant un rapport plus ou moins étroit avec une ou plusieurs sources (par exemple, utiliser le niveau de chaleur dans la voix dont témoigne une fermière des Philippines, la qualité franche et dure d'un chanteur de Calabre, la précision relative des inflexions d'une paysanne bulgare...) ;
- mais aussi des procédés non vocaux comme demander à une intelligence artificielle maison de produire de la musique en étant alimentée par nos sources, étudier les gestes de travail d'ouvrières du textile des années 1940 pour les appliquer à un contexte tertiaire contemporain, etc.

FS Cette forme de création où l'on jongle avec une grande variété de modes musicaux et tempéraments convient très bien à Christopher. Ayant grandi à La Nouvelle-Orléans, vécu plusieurs années à Istanbul et vivant désormais entre New York et Palerme, multi-instrumentiste, il a toujours été imprégné de métissages musicaux et cela se ressent dans l'ensemble de sa musique.

Votre projet dénonce aussi l'absurdité de certaines tâches contemporaines et attribuent à des lieux des environnements sonores imaginaires. Pensez-vous que le travail en ces lieux serait vécu différemment s'il était effectué en chantant ?

HG Naturellement, même si la pièce ne formule pas de projet : nous donnons à entendre, c'est un rapport expérientiel à l'art que nous proposons. Nous n'avons pas pris la voie de la création d'un nouveau folklore, qui a été bien balisée par de multiples projets (danse ou théâtre et musique), mais celle de la mise en scène d'hybridations entre patrimoine et invention pure. Nous ne cherchons pas à produire un répertoire. Nous observons des phénomènes ensemble, les réponses sont produites par la représentation de la pièce, c'est la nature même du travail qui veut ça !

En 2017, Hyoid Voices a collaboré avec la compositrice Jennifer Walshe pour une œuvre intitulée A History of the Voice. Que vous apportent ces projets à la croisée des époques ?

FS À la croisée des époques, et surtout d'une large étendue de pratiques vocales ! *A History of the Voice* – que nous tournons toujours d'ailleurs – a été une pièce très importante pour nous. C'était la première fois que nous consacrons un programme entier à une seule personne, ce qui je pense avait tout son sens en pensant à Jennifer Walshe, qui est non seulement compositrice mais une chanteuse, improvisatrice et bien plus encore. Nous avons gardé ce principe depuis, pour pouvoir s'immerger totalement dans le processus créatif des artistes avec qui nous collaborons ; pour le public aussi, évidemment.

En tant que public, j'étais lasse de programmes constitués d'assemblages de pièces de cinq à vingt minutes « ne se rendant pas service », si je peux dire, parce qu'elles n'avaient aucune connexion ou que la dramaturgie de la soirée ne marchait pas forcément. En tant qu'interprètes, je crois pouvoir dire que tous les membres de Hyoid Voices apprécient le fait de pouvoir être mis à contribution au-delà de leurs compétences de vocalistes. Le théâtre musical ou la performance nous permettent de nous servir de notre bagage de chant lyrique (et/ou de spécialisation vers les répertoires des 20^e et 21^e siècles) d'une façon plus fraîche, moins centrée sur la virtuosité que sur une nouvelle façon de présenter les pièces ou de créer de nouveaux formats. Cela nous permet aussi d'aller rencontrer des publics non aguerris à la musique contemporaine sans avoir l'impression de faire de concessions esthétiques, bref c'est une démarche globale d'ouverture pour nous et – nous l'espérons – pour notre public.

Propos recueillis par e-mail en septembre 2023

Publications Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2016, Charlotte Brouard-Tartarin est titulaire d'une licence de musicologie et d'un master en administration et gestion de la musique. Elle a précédemment travaillé en tant que rédactrice pour des festivals et des saisons musicales en France.

FR Work Songs

On chantait aux champs.

On chantait dans les usines.

On chantait sur les bateaux.

Pour se mettre en train. Pour réchauffer les corps. Pour oublier la douleur et narguer les contremaîtres. Pour que le soleil brille, pour que la pluie daigne tomber. Pour demander aux sauterelles d'aller ravager le village d'à côté, pour que les poissons soient crédules, pour que Neptune se calme.

On chantait et on travaillait.

Et aujourd'hui nous regardons danser de petites lumières sur des écrans dans des entrepôts en essayant de donner un sens à tout ça. Les modalités du travail ont changé, et les chansons ont disparu.

L'ensemble bruxellois Hyoid Voices collabore avec le metteur en scène français Halory Goerger et le compositeur américain Christopher Trapani pour créer une pièce qui explore les chansons dites de métier ou de travail. Pour faire revivre ce matériel. Pour le disséquer, le complexifier, le déplacer. Le confronter à de nouveaux environnements de travail, à d'autres aspirations.

Comment chante-t-on dans une usine où le niveau sonore avoisine les 90 décibels ? Quelle chanson résonne dans les « fermes de trolls » du Brésil et de la Russie quand les présidents sont élus ? Qu'est-ce qu'on chante quand personne ne comprend ce qu'on fait comme travail, ou qu'on en a plus ? Qu'est-ce que les travailleuses et travailleurs du sexe chantent entre deux passes ? Est-ce que les algorithmes chantent à l'unisson pour se donner du cœur à l'ouvrage ?

Nous voulons réécrire, réarranger, retrouver ces chansons que la distance et l'ignorance ont condamné à l'oubli. Pour comprendre leur essence même. Souvent simples dans leur forme, elles portent des valeurs, parfois poétiques ou terre à terre, parfois le support d'une pure propagande.

Pourquoi le chant s'est-il arrêté tout d'un coup dans le monde industrialisé ? On ne chante plus dans le milieu professionnel. On chante avec ses collègues, pas avec ses concurrents. On vient travailler les champs au mois d'août quand on fait partie d'une communauté organisée autour d'un territoire, qu'on défend un intérêt commun.

Cette musique fonctionnelle, de coordination des gestes, n'a plus guère de sens quand on travaille seul, quand le tempo est donné par un smartphone. Alors remettre du chant dans le travail, c'est peut-être aussi un moyen d'assainir les pratiques.

Les textes qui suivent sont des extraits de la production.

Ici tout pourrit (suite « lutte des classes #1 »)*Texte original en français, corse et italien**Musique originale très librement inspirée du patrimoine bulgare, d'un fragment de chant des Philippines lié à la riziculture, et de chants de charretier italien*

Ici tout pourrit.

Le grain qu'on avait s'mé a j'té l'éponge.

Le s'mis qu't'as planté s'est mis en grève, tu sais.

Ça, y'a pas d'quetsches pour ma pomme,

y'a pas de litchis dans ma datcha.

Gaffe à toi, chef,

ton doux sirop d'agave a chuté dans l'gravier.

Tes soles ont toutes l'œil torve, et tes langoustes aussi.

On s'rait pas étonnées qu'elles tentent de t'bouffer.

*Ehi !**Pigri !**Fiducia in i capi.**(hey, les feignasses, ayez confiance en vos chefs)*

Ici tout pourrit.

D'octobre à mars, il fait grise mine dans les foyers.

Patron t'as beau nier, c'est toi le salaud,

la peau d'zob du haut du panier.

*Fe - mmi - ne**I soldi cumandanu (Femmes ! L'argent commande.)*

C'est ta tchatche, chef,

qui nous a noyées dans l'évier.

T'as j'té nos couques dans les oyats ?

On va t'shooter dans les nougats !

*Dulore di borsa**Passa prestu (Douleur de bourse passe vite)**Ça va aller / ça va ruisseler**Sarà bè, sarà bè**Flussu- flussu prestu*

Ici tout pourrit.

*Chì capu face... capu paca. (qui agit en chef, paye comme un chef)
Megliu pocu chè micca. (mieux vaut peu, que rien)*

Dans nos champs tachetés d'sang, papa maman, c'est mort,
Rien à bécqu'ter, le mistral et le gel ont tout chassé.

*À chî ne hà, ne manghja.
À chî ùn ne hà, si lagna. (qui en a, en mange / qui n'en a pas, se plaint)*

C'est la grève à l'âge de la chute, y'a saccage en vue.
Mele in bocca è pesta in corpu. (le miel en bouche et la peste au corps)
Gaffe à toi, chef, y'aura putsch.
Si t'as chié dans la colle,
on va t'faire suer dans l'formol.
T'as beau implorer Vishnu, on t'installe à l'hosto,
on va t'boxer les bijoux pour oublier l'gâchis.

Hands of a baby

Texte original, musique originale

J'ai les mains sales et les pattes abîmées.
T'as les mains roses ô mon gars
Chante si t'as mal et les lèvres gercées.
Ma garçe, t'as les mains roses
Foutues ou pas, mes mains tiennent bon la drisse.
Hands of a baby, oh hisse, on sort de la darse.
Hands of a baby will age on the sea.

J'ai du noir aux paumes et des cales aux doigts.
T'as les mains roses ô mon gars
Gaffe à la baume, au bosco qui aboie.
Ma garçe, t'as les mains roses
Foutues ou pas, mes mains tiennent bon la drisse.
(refrain)

J'ai les yeux mornes et le crân' plein de trous,
T'as les mains roses ô mon gars
de la corne aux pieds / et des croûtes aux genoux.
Ma garçe, t'as les mains roses
Foutues ou pas, mes mains tiennent bon la drisse.
(refrain)

J'ai les mains gantées de cuir de croco,
T'as les mains roses ô mon gars
 pour d'mander celle de / la fille du bosco.
Ma garçe, t'as les mains roses
 Foutues ou pas, mes mains tiennent bon ses cuisses.
 (refrain)

J'ai la main qui tremble depuis qu'il le sait,
T'as les mains roses ô mon gars
 il m'a mis à la hune / pour me faire tomber.
Ma garçe, t'as les mains roses
 Foutues ou pas, mes mains tiennent bon la drisse.
 (refrain)

Lou-Lou

Texte original en français, arabe et anglais

Musique originale très librement inspirée des chants de pêcheurs de perles du Bahreïn

La mer voit les femmes arriver pour la battre. Elles sont venues armées
 de branches de palmier.
 Elles cassent les vagues en gueulant pour conjurer le mauvais sort, et faire
 revenir les hommes.

Les hommes partis sur le boutre,
 où tout est musique
 tout est douleur
 et tout est fortune... peut-être.

Les hommes ont deux cordes aux pieds.
 Au bout de l'une, un poids les entraîne vingt mètres plus bas.
 Au bout de l'autre, le bateau.

Une corde pour s'enfoncer dans le noir,
 et une pour remonter dans la lumière.
 Un petit panier pendu autour du cou, ils avancent en s'aidant des mains,
 le corps arc-bouté vers le fond, leurs petites pattes effleurant le sol
 comme de petits loulous de Poméranie en apesanteur.

Une corde pour crever,
 une corde pour vivre.

On pousse le chant pour redresser les corps
 Le sang me sort des yeux
 Le sang me sort des oreilles

Leurs veines sont saillantes, et de près si tu les renifles,
 elles sentent le fer et le sang. Le sang salé qui veut jaillir sort du nez et
 des oreilles,
 sort des yeux et de la tête.

Au fond j'entends la musique sur le boutre s'éloigner loin de moi, fondre
 dans l'eau salée
 les croches devenir krill
 les cris devenir vent.

Ici la vie est brève.
 Les hommes ont les tympanes crevés
 Vieux si jeunes
 Aveugles de l'eau salée

L'ancre déchire la chair de la mer

Pour se protéger des méduses, une maigre étoffe
 la peau est brûlée par ce sournois mélange d'eau douce et d'eau salée
 ce panaché qui lustre la perle, et rend les courants traîtres

Au fond dans l'huître, la perle pousse parce qu'un organisme étranger la pénètre.
 Une poussière dans l'œil.
 Un corps étranger à ses préoccupations d'huître.
 Si l'ennemi vient, elle construit une muraille.
 Couche après couche après couche de nacre, elle l'enterre dans la beauté.

Those pearls don't just wash up on the shore, baby

Loulou !
 La lou-lou, ce trophée pendu à ton cou,
 c'est le vestige d'une longue bataille entre une poussière et une huître,
 entre un homme et la mer, entre la mer et des branches de palmier,
 qu'agitent des femmes sur le rivage.

L'amertume

Texte original, musique adaptée d'un air traditionnel sicilien d'Avola

Amer, tu me mens, vaurien, bel amant.
L'amertume des amants vaut bien celle des amandes.

La voix dans ton cou qui s'affole tant,
m'a donné bien plus que ça.
La noix de cajou qui cajole tant
t'a donné bien plus que moi

Au soleil, mémé triait les amandes.
Je trie les colis pour Amazon.
Je trie des commentaires pour Google,
le chef y fait grand cas des cagoles.

16.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

«Foghorns and Rivers – Remembering sound»

round table: Annea Lockwood and Jennifer Lucy Allan
in conversation

Catherine Kontz modération

19:00 45'

Salle de Musique de Chambre



DE Signalinstrumente in der Kunstmusik

Birgit Heise

Mehr als 100 Jahre liegt es zurück, dass der Ton einer **Sirene** im Konzertsaal die Besucher (noch) zu schockieren vermochte. Dies lag auch im Ansinnen der jungen Komponisten: Die wohlbekannte, standardisierte Besetzung des orchestralen Instrumentariums bedurfte neuer, auch unschöner und erschreckender Farben. So wie der Alltag es erlebte, der gerade im Jahre 1916 bedingt durch den Ersten Weltkrieg nicht eben romantisch verlief. Was mögen die Besucher empfunden haben, als Erik Saties Ballett *Parade* am 18. Mai 1917 am Pariser Théâtre du Châtelet mit Sirenen, Revolverschüssen und Schreibmaschinen-Gehämmer die bisherigen Hörgewohnheiten durchbrach? Der Skandal schien vorprogrammiert, nicht nur wegen der Kakophonie des Orchesters. Wenige Jahre später griff auch der experimentierfreudige Paul Hindemith (*Kammermusik N° 1 op. 24/1*, 1922) auf den heulenden Ton der Sirene zurück. Noch einen Schritt weiter ging Edgar Varèse (*Ionisation* für 13 Schlagzeuger, 1931), indem er eine hohe und tiefe Sirene quasi als melodiefähige Instrumente in das unkonventionelle Orchester einbezog. Gespielt wird das Signalgerät gewöhnlich von Schlagzeuger*innen, die für alle bizarren Effekte von der Glas-Brech-Maschine bis zur Trillerpfeife zur Verfügung stehen dürfen.

Musik-Sirenen gibt es inzwischen in vielen Ausführungen zu kaufen, ob als Kurbel- und Elektro-Alarmsirene oder auch als Heul-Mundsirene. Der unangenehme Signalton entsteht durch das periodische Unterbrechen einer kontinuierlichen Luftströmung, z. B. durch das Drehen einer gelochten Scheibe per Kurbel. Trotz aller Möglichkeiten durch moderne Medien dient der weithin hörbare Ton der Sirene noch heute im urbanen Raum zur Warnung oder Aufforderung zum Handeln. Dabei ist interessant, dass Sirenen alle zehn Jahre etwas lauter werden mussten, um noch Gehör zu finden: Das «Hintergrundrauschen» einer Großstadt stieg im Laufe des 20. Jahrhunderts kontinuierlich an. So leben wir aus der Sicht der Soundforschung im Zeitalter der zweiten Lärmrevolution, ausgelöst durch die Erfindung der Dampfmaschine. Anders als zuvor werden 70 % der Umgebungsgeräusche nunmehr von Maschinen und Verkehr, die übrigen vom Menschen verursacht.

Das macht es für Klanggeräte nicht einfach, dominant hervorzustechen und für plötzliche Aufmerksamkeit zu sorgen. **Trillerpfeifen** zum Beispiel erbringen bis zu 120 Dezibel beim Anblasen aus nächster Nähe, das ist nahe der Schmerzgrenze. Auf dem Sportplatz ist ihre Verwendung hilfreich, gut hörbar und meist weit entfernt. Auch bei Karneval-Tänzen im Samba-Rhythmus darf die schrille Zweitton-Pfeife nicht fehlen. Im Konzertsaal sorgt das winzige Klanggerät aber nach wie vor für den gewünschten Schrecken oder nimmt den Besucher mit in eine ganz bestimmte Umgebung.

George Gershwin beschriftet in seiner populären Komposition *An American in Paris* 1928 noch relativ neue Wege, als er den Straßenlärm mit Trillerpfeifen und Autohupen in den Konzertsaal transportierte. Die Pariser waren indes schon einiges gewohnt: Schon 1913 untermalte Gustave Charpentier ein Fest auf dem Montmartre u. a. mit Trillerpfeifen. Seitdem findet der schrille Klang immer wieder Eingang ins Orchester, und Schlagzeuger*innen haben beim Ankauf die Qual der Wahl zwischen «Trillerpfeife klein, mittel, groß», «Wachpfeife der Metropolitan Police», Samba- oder Zweittonpfeife.

Heute wundern sich wohl die wenigsten Hörer noch über Sirenen und Trillerpfeifen im Konzertsaal. Dabei offenbart sich ein interessanter Aspekt: Signale und ihre Klanggeräte wurden im Laufe der Musikgeschichte immer wieder salonfähig und verloren den direkten Bezug zur eigentlichen Funktion. Ein Beispiel: Die Schlaginstrumente der türkischen Militärkapellen – Große Trommel, Triangel, Becken – wurden mit Begeisterung auch von europäischen Regimentern verwendet. Der Bezug zum Militär war für Hörer im 17. und 18. Jahrhundert also sofort erkennbar. Und in genau diesem Sinne sahen sie Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn in ihren Werken vor (*Die Entführung aus dem Serail*, 1782, *Symphonie N° 100 «Militärsymphonie»*, 1794). Doch schon in Ludwig van Beethovens *Neunter Symphonie* (1824) ist diese Aussage nicht mehr so eindeutig. Nach und nach kamen Trommeln, Becken und Triangeln als wertneutrale Klanggeräte, einfach aufgrund ihres charakteristischen Timbres in die Kunstmusik; der zwingende Bezug zum Militär ist verloren gegangen. Ähnlich erging es z. B. Waldhörnern und Militärtrompeten.

Zurück zu Gershwins *An American in Paris*. Den hier verwendeten **Autohupen** als Signalgeräten kommt inzwischen schon fast Kultstatus zu. In den 1920er Jahren hatte das Auto endgültig den städtischen Raum erobert, immer begleitet von den charakteristischen Gummiball-Signalhupen. Einen abgestimmten Satz Musik-Autohupen speziell für Gershwins Werk (a1 h1 c2 d2) gibt es aktuell ebenso zu kaufen wie einen chromatischen Satz Hupen über zwei Oktaven oder auch einzelne Töne.

Autohupen begegnen dem Publikum u. a. in der Oper *Le Grand Macabre* von György Ligeti wieder. 1987 in Stockholm uraufgeführt, hatten die Schlagzeuger hier noch weitere Signalgeräte zu bedienen: Die **Türklingel** ertönt eher selten im Konzertsaal, kann jedoch ebenfalls inzwischen als Musikinstrument in verschiedenen Versionen erworben werden. Beim größten deutschen Anbieter für Schlaginstrumente, Kolberg Percussion in Uhingen, ist eine Ligeti-Klingel in passender Klangfarbe und Lautstärke für 900 € zu erwerben.

Von größter Wichtigkeit sind Warngeräte in der Schifffahrt, insbesondere im Fall von Nebel. Kommen doch zur ohnehin bestehenden Gefahr von Klippen oder Eisbergen die Risiken des Zusammenstoßens mit anderen Wasserfahrzeugen hinzu. Zur maritimen Ausstattung zählen daher seit jeher Schiffsglocken und **Nebelhörner**. Diese konnten ganz einfach aus einem Tierhorn gefertigt werden. Zum Spielen bedurfte es keiner Musikalität, aber etwas Geschicklichkeit: Das nicht ganz leichte Anblasen durch Vibration der

Lippen galt es zu beherrschen, so dass ein einziger kräftiger und meist etwas rüder Ton erscholl. Weitaus einfacher sind die im 19. Jahrhundert aufgekommenen Signalhörner mit einer schwingenden Metallzunge innen (ähnlich wie bei einer Mundharmonika) zu bedienen. Da genügt das bloße Hineinpusten, ohne Training der Lippen. Auf dem modernen Schiff muss indes niemand mehr selbst das Horn anblasen: Kompressoren von Dampfmaschinen o. ä. übernehmen diese Arbeit. In der Kunstmusik ertönt das Nebelhorn eher selten, so in Raymond Murray Schafers *Harbour Symphony* für Nebelhörner (1983) oder Steffen Schleiermachers *GassenHauer mit NebelHorn* (2001).

Ein ganz ähnliches Signalgerät hat es dagegen häufiger auf die Opernbühnen geschafft. Auch das **Nachtwächterhorn** besteht ursprünglich aus einem echten Tierhorn mit Kessel- oder Trichtermundstück. Mit etwas Übung sind ein bis drei Töne darauf machbar, und auch hier nutzte man dankbar im 19. Jahrhundert das neu erfundene Horn mit schwingender Metallzunge innen. Ungezählt sind Darstellungen blasender Turmwächter seit dem Mittelalter. Jeder kannte die volkstümlichen Sprüche, die der Nachtwächter alle Stunden zur Beruhigung der (halb) schlafenden Bevölkerung vorzutragen wusste. Richard Wagner hatte genau diesen Aspekt im Sinn, als er in der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* den Nachtwächter ins Stierhorn blasen ließ, dazu erscholl der bekannte Reim «*Hört ihr Leut', und laßt euch sagen, die Glock' hat zehn geschlagen...*» (2. Akt, 5. Szene). Das Signal musste aber nicht der Opernsänger selbst blasen, sondern jemand aus dem Orchester. Wagner war es dabei sehr wichtig, dass der etwas rüde Ton eines Naturhornes erscholl. Nicht jeder Orchesterleiter machte sich diese Mühe: So schrieb Cosima Wagner am 20. März 1870 in ihr Tagebuch, dass man in Wien kurzerhand eine Posaune einsetzte und «*das erheiterte R. eben nicht*». Ebenso konsequent agierte Wagner bei seinem für das Musikdrama *Die Walküre* vorgeschriebenen Stierhorn in c. Der Darsteller des Hunding sollte es auf der Bühne als Attrappe mit sich führen, während das Signal aus dem Orchestergraben kommt. Damit sich die Klangfarbe vom gewöhnlichen Horn unterscheidet, ließ Wagner den Ton absichtlich z. B. von einem Oboisten auf der Tuba spielen.

Nein, ein Signalinstrument sollte sich durchaus vom übrigen Ensemble deutlich absetzen, ist dieses doch der Sinn einer auditiven Warnung oder Anweisung. Da ist es fast schon folgerichtig – wenn auch sehr selten –, dass auch das wirklich unangenehme **Martinshorn** zum Einsatz kommt. Aus zehn Meter Entfernung ertönt es mit 110 Dezibel ebenso laut wie ein voll besetztes Orchester im Saal. Entwickelt in der vogtländischen Signal-Instrumenten-Fabrik Max B. Martin, gehört es zu den so genannten Folgetonhörnern. Denn es sind zwei oder mehr Töne, die der Polizei und Feuerwehr Durchlass verschaffen und dabei durchaus die Passanten ein wenig erschrecken und zum Handeln zwingen sollen. Neben den vergleichsweise angenehmen Autohupen kann man das «Tatütata» in den avantgardistischen Werken von Lam Manyee erleben. In den Kompositionen der aus Hongkong stammenden Künstlerin werden gern unerwartete Klangfarben zu faszinierenden Collagen verwoben. Es darf an dieser Stelle bezweifelt werden, dass Martinshörner sich jemals zu gewöhnlichen Orchesterinstrumenten wie einst die Militärtrommel, die Klapper oder das Waldhorn zu etablieren vermögen.

Birgit Heise war von 1993 bis 2018 als Kustodin am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig tätig. Zu ihren Aufgabengebieten gehörten außer Lehre und Forschung auch das Kuratieren von Ausstellungen wie z. B. «Musikinstrumente für Richard Wagner» im Jahre 2013. Zahlreiche Publikationen betreffen das Gebiet der Organologie, speziell den sächsischen Instrumentenbau. Nach ihrer Habilitation wechselte sie ins musikwissenschaftliche Institut und betreut neben ihrer Lehrtätigkeit weiterhin Projekte zu dieser Thematik.

EN Sirens & Memory

The foghorn sounds

Jennifer Lucy Allan

Its abrupt and terrific interjection comes from two rectangular black mouths, a colossal metallic holler that is stupefyingly loud. It floods my ears and shakes my guts. I am overwhelmed. I freeze. Tiny hairs rise on my covered arms. Its moaning blast ends in a gruff grunt that jolts me from my stupor. One eternal second of absolute and total silence follows, and the crowd around me erupts in the type of giddy laughter reserved for moments of awe. It is true aural obliteration.

In June of 2013 I drove from London to the north-east with friends to see *Foghorn Requiem*, a vast open-air performance that assembled three brass bands with a total of sixty-five players on the cliffs at Souter Point lighthouse in South Shields. They were joined by a motley flotilla of over fifty ships out in the North Sea that included a ferry and fishing boats, sailboats and lifeboats, ketches, yachts and tugs. At its centre was the almighty Souter Point foghorn, which sounded from the middle of the crowd over the heads of the brass players and out to the ships on the horizon, a voice of compressed air from hulking diesel engine lungs.

It was a bright and blustery day, chilly under a blue sky. The crowd had amassed around the whitewashed lighthouse and foghorn building – square like an electricity substation, with two outsized trumpets on top, gaping like black doorways tapering into two narrow necks. There were families with children on shoulders; people huddling in bright waterproofs around flasks of tea; couples with dogs; grandparents perched on camping chairs; kids lifted up to sit on the boundary wall of the lighthouse compound; and people like me, underdressed in jeans and light jacket for the brisk 11-degree summer day in South Shields. We waited, shivering and harried by the wind, for the performance to begin.

As the brass players filed in, a quiet descended. This reverent silence was broken by one high clear note, sounded by a single trumpet player from the top of the lighthouse. Then the brass began, and a sequence of sombre phrases was lifted by the breeze, the notes carried out to sea. The ships and boats replied in harmony – tuned to the notes of the brass – as if they were an echo from the vast landscape itself. Their answers came in staggered and idiosyncratic voices, the ferry loud and adenoidal, the small ships pinched and whinnying. Their conversation, between brass and boat, colliery and maritime, filled the blue-grey seascape from the cliffs we stood on all the way to the distant horizon, a mournful exchange on a scale much bigger than ourselves, as if these industries had been given voices with which to compare misfortunes.

And then, into this lament, the foghorn bellowed, a sound to call through fog and heavy weather, that could reach twenty miles across the sea. Over the heads of the audience, it bellowed again. It sand-blasted my ears with a force and power that diminished the brass and ships, those formerly huge sounds now mice to an elephant. Each time it sang, I felt more excited, more alive – it was shaped by the cliffs and water, from the first giddy interjection to a noise that gathered emotional power as it traversed the landscape.

The final note of the *Requiem* let the air drain from the foghorn's tanks, and as the pressure faded, the hardness of the sound was lost. It hummed, sang in broken-throated keening, and when it no longer had the strength for that, it stuttered and wheezed until its last breath hissed like air from a punctured balloon.

When silence settled, I stood frozen to the spot. A lump rose in my throat and my eyes watered. I looked around, and saw tears and glazed looks in the faces of the crowd. Something had departed, and we were alone. In that last gasp, the foghorn had articulated not just its own death, but the death of an industry and all that was left behind. This was industrial music, and it meant something – only not in the way I was used to.

*

I had journeyed to this chilly headland to hear *Foghorn Requiem* because of an obsession I had developed over the preceding years, and which eventually led to a PhD and a book. It was an obsession with the enormous sound of the foghorn and a string of questions I needed to answer about its existence. It began with a curiousness about its power and its origins and passed through an exploration of what it could tell us about the operations of sound and memory, and about the way sounds can pattern our biographies, whether from concert hall or coastline.

The foghorn emerged at the end of the 19th century and was rolled out as a last-ditch sonic defence against fog, for ships and boats around the world's coastlines. Across a century of soundings it had passed into culture as sound effect that carried the emotional baggage of the weather it was designed to battle: loneliness; grief; warning. But by the time I encountered it in the 21st century it was already in the past – the large horns especially were largely obsolete and decommissioned across the UK and North America where they had been used most regularly.

When I started my research, there was scant history on the sound and its meanings, and so I delved into archives and interviewed those who remembered this most colossal coastal sound. I started looking at the time when the foghorn was a new sound, and found boxes of complaints: it ruined a painter's work on the Cornish coast; it disrupted recoveries in a convalescent home outside Glasgow. But over the years, people had not just got used to the foghorn, but had come to love it. In coastal communities the foghorn had become a well-loved soundmark for entire villages and towns.

I began to ask questions about what it means for a sound to pass from noise to fondness: Barry Truax described this mechanism as a «*sound phobia*» turning into a «*sound romance*», whereby the latter doesn't just call the past to mind but idealises it along the way. Attachment grows as the past recedes.

I also began asking about how we lose or preserve sounds with meaning, because how do you hold onto something you cannot touch? In the foghorn there is a balance to be struck, between spending funds on maintaining obsolete sounds versus the requirement that it fulfils a function. When buildings and objects decay, it is often visible on surfaces and materials, and restoration can be done. But how do you preserve a sound? A recording on shellac is an object, and can be digitised, restored, protected, but what happens when the technology to access a sound recording has become inaccessible or obsolete? This is an easy discussion to have when thinking about the music formats we listen to – vinyl, tapes, MP3s – but what about when the sound emanates from a lumbering piece of technology like a foghorn? How do you show something is historically important if what's valuable about it is invisible?

Foghorns began to be switched off in the 1970s, and few now remain. Those that still exist have a very different, much quieter, electric siren sound, and are far removed from the booming blasts of the engine driven beasts that emerged in the 19th century. As a result, there is now a nostalgia for the foghorn. This is perhaps what I had witnessed on the clifftops for the *Foghorn Requiem* – a love of a sound that was far away from me. The etymology of nostalgia refers to both an ache and a homecoming (although its origins were as a disease named by a Swiss scientist in the 17th century) and the warm feelings conjured by the foghorn were about returning to places of safety and security. Its sound, after all, has always meant home for the mariners that relied on it, whether they were on familiar or foreign shores.

When I talk about foghorns, people invariably come and tell me about a foghorn from their past. Those who admit it is no longer useful nevertheless feel a loss at its silencing. *Foghorn Requiem* spoke not just to those that knew its sound intimately, but also dramatised it for those that didn't, recasting this outlying machine as a trigger for emotions, reflections, and memories. Mass experiences of music can be profoundly moving, whether it's an acoustically ideal concert hall or a blustery clifftop, and using the foghorn as an instrument in a composition had placed it in a structure people recognised.

Towards the end of the book writing I had gone back to speak to Lise Autogena, one of the artists who had conceived of *Foghorn Requiem*, to ask about how she remembered this performance, if it had been as significant for her as it had been for me. She too had received memories, in the form of poems and letters from people moved by the performance. «*Early on we made this kind of initial sketch that looked like a child's drawing*», she told me. «*The piece ended up looking like that, more or less. This utopian image was what was driving us: of the optimism of people coming together to celebrate a sound at the same time as we were actually making a requiem*».

What she told me made me realise that what I had been chasing was not a definitive answer to what a sound meant, but an understanding of the power of sound itself to communicate; to carry with it human experiences and emotions. What I had found in talking to Lise was an answer that was there all along – that music, performance, culture, has the power to memorialise; that the sounds of a recent industrial past can make way for the new, while being canonised for future generations, so that the foghorn can live on through music and memory in unexpected ways. *«There was a beauty and melancholy in bringing the past into the present»*, she said. *«That kind of poetic turn is really important; it is where you can meet everybody in the same place. And when you can meet everybody in the same place, you can make magic happen»*.

16.-19.11.

«Welcome Here, Kind Stranger»

live performance-installation

Find the «secret» room and join the open session (seisiún)

Brìghde Chaimbeul scottish pipes

Owen Spafford, Sam Amidon (17. & 18.11.) fiddle

Louis Campbell guitar

Annabelle Blott set design

Owen Spafford

Welcome Here, Kind Stranger (2023)

16.11. Jeudi / Donnerstag / Thursday **19:00–23:00**

17.11. Vendredi / Freitag / Friday **19:00–23:00**

18.11. Samedi / Samstag / Saturday **16:00–23:00**

19.11. Dimanche / Sonntag / Sunday **16:00–20:00**

Salon PhilaPhil



EN Welcome Here, Kind Stranger

Owen Spafford

Welcome Here, Kind Stranger invites the audience to explore both the idea and the experience of «the Session», where oral traditions are passed down through an informal gathering of musicians, often in pubs or at home. Folk songs, dances and stories are shared freely in an inclusive, cross-generational setting where communities can remember, learn and be renewed.

A casual observer may walk into a pub and see a group of musicians huddled in a musical stupor playing «diddle dee dee music», dismissing it as a remnant of a forgotten culture that is no longer relevant to the modern world.

What I see is a humble yet profound activity that for centuries has quietly defied ideas of consumerism, creative property or international borders. I see a roughly hewn cultural jewel held together by the generous gifts of a still flourishing oral tradition. Sessions are a platform for music to be streamed not through Spotify but through centuries of cultural recycling, music that is repurposed by each generation to tell the story of today. Music which together form a constantly evolving mycorrhizal network of oral culture that connects working class communities across continents.

«... a dreamlike journey along linear time (days, months, years) and circular time (seasons, ceremony, ancestral evocation). Traditional music has never adhered to the constructed boundaries of a governing class. Nor should our sense of ourselves.»
(Chris Wood, *Not Icons But Jewels*).

The installation will consist of four elements: a free-flowing music session led by an all-star ensemble, multi-stereo sound design which digs deeper into the marginalised stories present in folk culture, text by Peter Spafford and a specially commissioned artwork which explores the spontaneous musical conversations between players in a session by Annabelle Blott.

The musicians will be seated around a table as if at home or in a pub enacting the traditions, culture and norms of a session as you might find it in its natural form, yet subtly edging the music towards a freer, more explorative space.

Owen Spafford collaborated with artist Annabelle Blott in 2023 to produce a series of drawings created during traditional music sessions in London; these vivid and often abstract portraits explore the malleable boundary between audience and performer as well as the body language and gestures which are just as much part of session lore as the music itself.

«The Tune becomes a family tree. It is a conversation piece, a way of renegotiating lost time. Our knowledge of the past is changed each time we hear it; our present time, imbued with yesterday, comes out with bent dimensions. Slipping in and out of nodes of time we find our circles sometimes intersect with others. Yet there is a wider circle we can only dimly comprehend whose congregation is uncountable, whose brains and hands have shaped this music in ways unknowable to us» (Ciaran Carson, Last Night's Fun)

16.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

«Yoshi Wada's Lament for the Rise and Fall of Handy-Horn»

live performance
A Fluxus Event

Jennifer Lucy Allan direction
Performeurs du festival

Yoshi Wada
Lament for the Rise and Fall of Handy-Horn (1990)

19:45 10'

Foyer



16.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

«Of Ancient Skies and Souls»

live performance

Exploring the memory of the universe

Luxembourg Philharmonic

Gerry Cornelius direction

Vivi Vassileva percussion

Sophie Lacaze

Soupirs d'étoiles (2022)

18'

Bushra El-Turk

Ka for Percussion solo and Strings (2022)

20'

Errollyn Wallen

Northern Lights (création, commande Philharmonie) (2023)

7'

((r)) résonances After the concert

Foyer

Artist talk with Bushra El-Turk, Sophie Lacaze and Errollyn Wallen (EN)



Ce concert, enregistré par radio 100,7, sera retransmis en direct.

20:00

Grand Auditorium



FR De la musique et de ses pouvoirs (récits, images, aurores)

Bastien Gallet

La musique, dit-on, ne dénote pas. Elle procure des émotions, façonne des ambiances, fait danser et concrètement vibrer les corps qu'elle touche, mais elle est sans référent. Pour paraphraser Eduard Hanslick, célèbre critique et philosophe de la musique, contemporain de Richard Wagner, la musique ne saurait avoir de contenu extra-musical – car elle ne serait faite que de « *formes sonores en mouvement* ». Ce qui n'empêchent pas les trois œuvres au programme de ce concert d'être, comme tant d'autres, pleines d'objets et de phénomènes rigoureusement extérieurs à l'art musical et à ses formes : étoiles, planètes, aurores boréales, paysages, mythes. La musique ne dénote peut-être pas mais ses sources d'inspiration sont multiples et ses manières de signifier plus variées que ne le pensent les tenants d'une conception formaliste.

Soupirs d'étoiles ou le lointain familier

Soupirs d'étoiles, de la compositrice Sophie Lacaze, créé à l'automne 2022, est une œuvre pour orchestre organisée en cinq parties qui sont autant de corps célestes : *Gliese 581 c*, *Io*, *Pluton*, *Terre* et *Anneau d'Uranus*. Il ne s'agit évidemment pas de les décrire, mais plutôt de les évoquer, de composer ce qu'on pourrait appeler des images, dans la lignée d'un lointain Claude Debussy. Avec cette différence que la référence est ici moins visuelle que sonore. L'œuvre a été inspirée par les sonifications des ondes électromagnétiques extra-terrestres que captent les radiotélescopes. La sonification est la transformation en sons audibles de phénomènes ou d'informations non sonores. On peut ainsi entendre sur le site de la NASA – ou sur celui de l'astrophysicien Philippe Zarka, qui en a fait une spécialité – des sonifications de planètes, d'étoiles, de pulsars, de météores et de trous noirs. Il y a là pour la musique une nouvelle manière de signifier, en rendant présents par ondes interposées des corps lointains, inaccessibles aux oreilles humaines – ce que fait par exemple Gérard Grisey dans *Le Noir de l'Étoile* (1991) en faisant entendre, au milieu de six percussionnistes, une sonification du pulsar du Véla. *Soupirs d'étoiles* ne procède pas ainsi. Elle ne sonifie pas. Elle compose des

images de ce qui ne peut être entendu. Il faut employer le mot « image » parce que c'est ce que chaque partie construit et défait. La forme est simple, succession de sons instrumentaux qui peu à peu s'ajoutent, s'étagent, élèvent une image dont on mesure la complétude à l'effacement qui suit, épuisement progressif qui ramène au silence. Ainsi *Gliese 581 c*, nom d'une exoplanète observée en 2007 en orbite autour de l'étoile Gliese 581. L'image se construit progressivement : d'abord un son métallique complexe, fluctuant – cymbales posées à l'envers sur la peau des timbales et jouées à l'archet, puis des harmoniques aux cordes, près des chevalets, qui prendront bientôt épaisseur et consistance, un bref motif grave au tuba qui sera repris et amplifié par les trombones et les bassons, la ponctuation des cors puis des trompettes qui deviendra un son continu à la dynamique mouvante dans lequel hautbois et clarinettes viendront se fondre, enfin, détachés en haut du registre, un motif en trémolo au marimba et aux flûtes. L'image est faite. Mélange savamment composé de sons harmoniques et inharmoniques, de tenues et de motifs, de registres et de timbres qui étagent une architecture vivante, elle n'est l'image de rien de connu, mais en même temps de quelque chose de lointain et de familier. *Gliese 581 c* serait, à vingt années-lumière de nous, une exoplanète habitable, une autre Terre possible. Chacune des cinq images de *Soupirs d'étoiles* est un alliage différent de sons, d'instruments et de modes de jeu, mais toutes ont cette même familière étrangeté : celle d'une musique lointaine mais avec laquelle on pourrait vivre.

Ka ou la liberté

Ka, de la compositrice Bushra El-Turk, créé au printemps 2022, est un concerto pour percussions et orchestre à cordes. Formellement, l'œuvre travaille à la fois la relation entre écriture et improvisation – il s'agit pour la percussionniste d'explorer divers degrés de liberté sans rompre la continuité du flux rythmique – et celle qui lie une soliste et un orchestre, en l'occurrence, et pour aller vite, rythmes, gestes et timbres d'un côté, modes et motifs de l'autre. Si l'on devait employer une image, on pourrait dire que la percussionniste raconte et digresse, suit un récit dont elle s'émancipe souvent, pendant que l'orchestre, à la manière d'un chœur tragique, commente, réagit, souligne, parfois murmure ou s'interpose. Il arrive qu'un dialogue s'esquisse comme entre les violons et les crotales au milieu presque exact de l'œuvre, pizzicati et glissandi contre le scintillement des métaux et les roulements de la grosse caisse. Mais, cette fois-ci, ce sont les cordes qui s'émancipent pour devenir nuée d'oiseaux chantants, que la percussion accompagne aux crotales (à l'archet et au maillet), puis au vibraphone, avant de reprendre la main et d'enchaîner avec un solo de derbakki. *Vivi Vassileva*, la percussionniste – aussi à l'aise dans l'improvisation, qu'elle a beaucoup pratiquée, que dans l'interprétation d'œuvres contemporaines – traverse les instruments et les modes de jeu sans jamais perdre le fil de son récit : des membranophones – grosse caisse, toms, tambour sur cadre, derbakki et tambourins – aux métaux – crotales, cymbales et waterphone – en passant par les claviers – marimba et vibraphone.

Ka ne raconterait rien sinon ce jeu subtil entre soliste et orchestre dans lequel on croit entendre une liberté qui se cherche et s'éprouve : s'affirme, négocie, s'oppose, s'échappe. Tout un récit donc, qui dit plus avec des sons et des gestes qu'un long discours articulé. Ce récit est celui de l'écoute de l'auteur de ces lignes. Celui du titre, *Ka*, raconte une autre histoire. « *Ka* » est un concept de l'ancienne Égypte, qui désignerait l'énergie vitale d'un être quel qu'il soit, humain ou dieu, mais on l'a aussi traduit par le mot « double », parce que le « *Ka* » d'un prince, ou d'un roi, est représenté comme son jumeau (avec pour signe distinctif deux bras levés à angle droit sur la tête). Dans le concerto de Bushra El-Turk, « *Ka* » est ce flux vital qui traverse les timbres et les matières, toujours changeant et toujours le même, âme de plusieurs corps ou vie de plusieurs âmes.

Northern Lights ou les danses du ciel

Errollyn Wallen habite un phare dans l'extrême nord de l'Écosse. *Northern Lights* lui a été inspirée par les aurores boréales qu'elle y a contemplées, par d'autres qu'elle a observées en Islande, par le silence des paysages nordiques quand l'hiver les saisit et que rien ne bouge sinon les étoiles dans le ciel et les particules du vent solaire. Composée de deux parties, l'œuvre passe du mouvement au repos, de la danse des lumières boréales – dans lesquelles certains peuples Samis voient les traces de la course du renard polaire balayant la neige avec sa queue jusqu'au ciel – au calme des paysages qu'elles illuminent.

Northern Lights, qui sera jouée ce 16 novembre 2023 pour la première fois, est la dernière œuvre pour orchestre d'Errollyn Wallen, qui en a composées un certain nombre, dont le formidable *Photography* (2007), quatre mouvements qui doivent autant à Johann Sebastian Bach (dont la *Sinfonia N° 14* est citée dans le deuxième mouvement) et à un certain minimalisme qu'aux formes concertantes de l'âge baroque. Ce qui frappe à l'écoute de ses œuvres est la versatilité de son écriture, qui traverse les styles, les références et les époques sans jamais perdre sa cohérence et sa singularité : le romantisme échevelé du *Concerto pour violoncelle* où affleure Benjamin Britten, l'orageux et obstiné *Hunger* qui s'achève sur une référence explicite au *Sacre du printemps*, l'étonnant *In Earth* où le motif lancinant d'un quatuor à cordes surgit au milieu des effets de pédale d'une basse électrique et se répète jusqu'à ce que la voix de la compositrice, moment stupéfiant, entonne « *When I am laid in earth* » du *Didon et Énée* de Henry Purcell.

Parisien grandi en Normandie, heureux en philosophie, Bastien Gallet a très tôt écouté les musiques. Les a commentées et fait entendre à la radio, les a programmées au Festival Archipel à Genève. Avant cela, fonda avec un groupe d'amie.s la revue *Musica Falsa*, où sur toutes ces musiques on écrivait. *Musica Falsa* devint éditions MF et de rédacteur il passa éditeur. Il vécut à l'étranger. Il enseigne depuis son retour en France la philosophie dans des écoles d'art. Il s'intéresse aux sons, 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 écrit des fictions et des livrets d'opéra, aimerait en écrire d'autres, est d'ailleurs en train d'en écrire d'autres.

DE Kosmisches Gefühlwandel

Kompositionen von Sophie Lacaze, Bushra El-Turk und
Errollyn Wallen unterwegs in himmlischen Gefilden

Dirk Wieschollek

Auf dem grenzenlosen Terrain außermusikalischer Bezugspunkte haben Tonkünstler*innen über die Jahrhunderte hinweg den Erscheinungen der Natur stets besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Das mag auch darin begründet sein, dass die Musik selbst als flüchtigste aller «Zeitkünste» in eine Organik des Werdens und Vergehens eingebunden ist, die vor allem im Moment der Gegenwart lebt und erfahrbar wird. Eine besondere Faszination übten naturgemäß die Himmelserscheinungen aus und waren unter wechselnden philosophischen und ästhetischen Konstellationen immer wieder Gegenstand kompositorischer Anknüpfung. Die pythagoräische Vorstellung einer klingenden Sphärenharmonie hallt 1906 noch nach in Gustav Mahlers *Achter Symphonie* («Denken sie sich, dass das Universum zu tönen und zu klingen beginnt.») und für Joseph Matthias Hauer war sein eigenes Zwölftonsystem nichts weniger als eine «Offenbarung der Weltordnung und Harmonie der Sphären». Aber auch unmittelbar klanglich sollte sich der Kosmos in Klang niederschlagen: von Gustav Holsts monumentalem Orchesterrausch *The Planets* (1914–1916) über John Cages Klavierzyklus der *Études australes* (1974/75), deren Tonpositionen auf Sternenkarten der südlichen Hemisphäre basieren, bis zu Gérard Griseys Schlagzeug-Vermächtnis *Le Noir de l'Étoile* (1989/90), wo sechs Schlagzeuger vom Pulsieren eines untergegangenen Sterns angetrieben werden.

Auch bei **Sophie Lacaze** erfreuen sich die Gestirne in einer ganzen Reihe von Stücken regelmäßiger Wertschätzung. Darüber geben ihre Titel bildhaft Auskunft: *And then there was the sun in the sky* für Flöte, Didgeridoo und Flötenorchester (2000), *Les Planètes* für Flöte, Violine, Viola, Cello, Kinder-Chor und Perkussion (2009), *Après avoir contemplé la lune* für Orchester (2011) oder der aktuelle Klavierzyklus *Vers les étoiles* (2021) bekräftigen die Faszination der französischen Komponistin für die Erscheinungen der Astronomie und ihre mystischen Zuschreibungen. Lacazes intensive Auseinandersetzung mit der Kultur der Aborigines, in der der Sternenhimmel eine ganz besondere Bedeutung hat, passt hier ins Bild und manifestiert sich am Auffälligsten in der Präsenz des Didgeridoos in Lacazes Werkkatalog. Auch das 2022 geschriebene Orchesterstück *Soupirs d'étoiles* kreist in fünf klangfarbenreichen Sätzen um die Präsenz diverser Himmelskörper: 1. *Gliese 581c* (ein erdähnlicher Exoplanet, auf dem Leben vermutet

werden kann), 2. *Io* (einer der vier Jupiter-Monde), 3. *Pluto*, 4. *Erde* und 5. *der Ring des Uranus*. Wer hier nun filmreife Kollidierungen der Orchester-Materie im Stile von Gustav Holst erwartet, der sieht sich angenehm getäuscht! Das «Seufzen der Sterne» von Sophie Lacaze ereignet sich fast ausnahmslos in einer Sphäre des Leisen und sehr Leisen. Das mag daran liegen, dass Lacazes Klanginventar Transformationen von etwas sehr Unscheinbarem darstellt:

«Himmelskörper senden elektromagnetische Wellen in den Weltraum aus. Diese Wellen werden regelmäßig von NASA-Raumschiffen wie Voyager I und II aufgenommen und manchmal in Schallwellen umgewandelt. Diese Wellen, diese Klänge haben mich in den letzten Jahren inspiriert. Fesselnde, manchmal verstörende Atmosphären, Atemzüge oder Seufzer, gedehnte oder sich drehende Geräusche, Pulsationen oder Vibrationen, anhaltende Muster: All dies bildete die Grundlage für Soupirs d'étoiles, eine imaginäre Reise durch die Milchstraße.»

Sie beginnt in *Gliese 581c* mit gestrichenen Becken als raunender, amorpher Urzustand, aus dem zunächst ein dunkles Vorschlagsmotiv der Tuba hervorgeht. Lacazes Klang-Kosmos entsteht als Fluktuation kleiner Motivpartikel, die unregelmäßig repetierend mehr und mehr den Tonraum bevölkern und sich zu einem flimmernden Netzwerk verdichten. Wie elementar die Komponistin dabei auf einen klangfarblich differenzierten Nuancenreichtum setzt, zeigt insbesondere der zweite Satz *Io*: Kurze Oberton-Glissandi der Streicher gleiten flüchtig wie Sternschnuppen durch den Raum, um sofort wieder zu verlöschen. Das diffuse Rauschen der Gleitbewegungen wird schließlich durch markante Einzeltöne und rhythmische Pulsationen von Harfe und Vibraphon konturiert, ein Klang-Gefunkel, das wie ein Blick in den Sternenhimmel anmutet. Den klanglich experimentellsten Habitus präsentiert der der Erde gewidmete vierte Satz *Terre* mit stark geräuschhaften Klangartikulationen: Bläser atmen in ihre Instrumente, Flöten fauchen (Jet Whistle), die Streicher bilden einen tonlosen Klanggrund, in den eine melancholische Melodiebewegung der Hörner eingeflochten wird. Ausgesprochen rhythmisch konzipiert ist der Schlusssatz *Anneau d'Uranus* mit rastloser Motorik von Harfe und Perkussion und markanten Motiven der Posaune. Lacazes orchestrale Reise durchs Weltall endet mit einem ganz besonderen Glissando-Feld: Alle Musiker müssen es ungeachtet ihres Instrumentariums pfeifend realisieren. Die Distanz von Körper, Klang und Kosmos ist endgültig aufgehoben.

Auch die Britin **Bushra El-Turk** ist den transzendenten Potentialen musikalischer Mitteilung auf der Spur, häufig an der Schnittstelle abendländischer und nahöstlicher Traditionen. Die als Tochter libanesischer Bürgerkriegsgeflüchteter in London aufgewachsene Komponistin verbindet Elemente arabischer Musik mit Techniken der europäischen Avantgarde in Kompositionen, die ausgesprochen klangsinnlich und zugleich experimentell offen daherkommen: Ihr Schlagzeugkonzert *Ka* (2022) beruht auf einem ständigen Wechsel der klanglichen Aggregatzustände und ist ein veritables «Show-Piece», in welchem die Solistin reichlich Raum erhält, ihre Virtuosität zu demonstrieren.

Das Stück ist der Schlagzeugin Vivi Vassileva gewidmet, die sich zwischen konzertanter Spielfreude und archaischer Unmittelbarkeit durch einen klangfarblich breit aufgestellten Parcours spielen darf. Den spirituellen Hintergrund des Stücks hat die Komponistin so beschrieben:

«Das Konzept hinter Ka verbindet die Leidenschaft der Perkussions-Solistin Vivi Vassileva für antike Mythen und Legenden mit dem Gedenken an meinen verstorbenen Vater. Das Stück wurde ein Jahr nach seinem Tod uraufgeführt. Ausgehend von meiner Frage, wo die Seele meines Vaters sei, glaubten die alten Ägypter, dass die Seele aus neun Teilen bestehe. In unserer Zeit ähnelt das Konzept des Ka dem der Seele oder des Geistes. Allerdings symbolisierte Ka noch viel mehr, und dieses Symbol hat kein westliches Äquivalent. Man glaubte, dass der Ka nach dem Tod getrennt vom Körper weiterleben und durch Essen und Trinken ernährt und erhalten würde.»

Der Geist des «Ka» wird in diesem Schlagzeug-Konzert denn auch vor allem in der Phantasie der Solistin lebendig, denn ein zentraler Aspekt des Stücks ist die Improvisation! Der Gestaltungsspielraum der Interpretin verändert sich beständig flexibel zwischen fest notierten Passagen und individuell zu gestaltenden Abschnitten in verschiedenen Abstufungen von Freiheit. Besondere Bedeutung haben hier metrisch freie Passagen, wo im Rahmen eines festgelegten Zeitraumes (von meist 10–30 Sekunden) über ein bestimmtes Tonreservoir bzw. Rhythmusmuster improvisiert werden muss. Häufig ist dabei auch die Auswahl des Instrumentariums der Interpretin überlassen. In Anlehnung an folkloristische Praktiken beginnt *Ka* als Zwiesprache der Solistin mit einem auf dem Korpus trommelnden Kontrabassspieler wie ein Ritual. Längere Zeit spielt die Solistin ausschließlich mit den Händen unterschiedlichste Trommelarten; die solistisch freien Abschnitte werden von mikrotonalen Streicherflächen verschiedenfarbig grundiert.

Grundsätzlich agiert das Streichorchester als ein einheitlicher Klangkörper, der das Solospiel farblich immer neu beleuchtet oder mit rhythmischen Akzentuierungen stützt. Dabei hat es selbst aleatorische Passagen, wenn Loops diverser Spielfiguren bewusst nicht synchronisiert werden sollen, um irisierende Klangfelder zu erzeugen. Schließlich entwickelt sich aus melodiosen Klangbausteinen eine raumgreifende Kadenz der Marimba, die als «rastlose» (so die Vortragsanweisung) Steigerungsparte konzipiert den Fähigkeiten der Solistin nochmal eine spektakuläre Bühne bereitet. Ein kanonartiges Klangfeld der Streicher findet sein jähes Ende im gewaltigen Rauschen eines Gongs, dann beginnt der expressivste und unwirtlichste Abschnitt des Stücks: *Eery* (furchterregend) treffen kratzende, extrem geräuschhafte Obertonmotive der Streicher auf die hochfrequenten, scheidend hohen Klänge eines Waterphones. Nach einer eloquenten Rückkehr der Marimba hört *Ka* mit genau denselben zarten Trommelakzenten auf, mit denen es begonnen hatte – und könnte in zyklischer Zwangsläufigkeit wieder neu und doch anders seinen Lauf nehmen...

«*Persönlich glaube ich, dass es meine Pflicht als Komponistin ist, so breit gefächert wie möglich zu sein und sowohl meine Kompositionstechnik als auch mein Verständnis der Welt ständig zu erweitern*», hat **Errollyn Wallen** einmal ihr kompositorisches Credo formuliert. Die britische Komponistin karibischer Herkunft ist ohne ästhetische Scheuklappen und stilistische Tabus entsprechend vielseitig in den unterschiedlichsten musikalischen Sphären zwischen Jazz und neuer Musik unterwegs. Auch die Natur hat da ein wichtiges Wort mitzureden. Ein längerer Aufenthalt in einem Leuchtturm im Norden Schottlands und die damit verbundenen Erfahrungen des Meeres haben, so die Komponistin, ihr Leben und ihr Komponieren nachhaltig verändert. Das für ihr neues Stück titelgebende «Nordlicht» hat dabei eine wichtige Rolle gespielt und machte nachhaltigen Eindruck auf Wallen nach Abschluss einer intensiven Kompositionsphase: «*Als ich meine Arbeit beendet hatte, erschienen noch zur selben Stunde Polarlichter in einer Weise, wie ich sie zuvor noch nie gesehen hatte, und ich dachte: Dies ist mein Geschenk für das Beenden aller drei Opern.*» Nun hat dieses Erlebnis mit *Northern Lights* (2023) einen späten künstlerischen Niederschlag in Gestalt einer zweigliedrigen Orchesterimpression gefunden, die in ihrem ersten Teil die Himmelsbewegungen als Tanz interpretiert, im zweiten Teil die Idee einer entfernten, völlig in sich ruhenden Landschaft zu vermitteln versucht.

Dirk Wiescholke ist freier Musikpublizist mit Schwerpunkt Gegenwartsmusik in Print und Rundfunk. Regelmäßiger Autor und Rezensent u. a. bei *Neue Zeitschrift für Musik*, *neue musikzeitung*, *Schweizer Musikzeitung*. Zahlreiche Beiträge zur Komposition und Klangkunst des 20. und 21. Jahrhunderts

FR Soudirs d'étoiles

Sophie Lacaze

Les corps célestes émettent des ondes électromagnétiques dans l'espace. Celles-ci sont régulièrement captées par les sondes de la NASA, comme Voyager I et Voyager II, et parfois converties en ondes sonores. Ce sont ces ondes, ces sons, qui m'inspirent depuis plusieurs années. Atmosphères envoûtantes, parfois inquiétantes, souffles ou soupirs, sons filants ou étirés, pulsations ou vibrations, motifs obsédants, ont été les points de départ de mes *Soudirs d'étoiles*, voyage imaginaire dans la Voie lactée...

EN «I can't imagine music existing without memory»

Bushra El-Turk

If you were allowed to keep just one sound in your memory – which one would it be?

The rustle of tree leaves, the sound of my son's voice. Sorry, those were two sounds.

Can you think of music without memory?

An interesting question, I can't imagine music existing without memory or it will continually sound without context with no connection to its previous collective vibrations, collective sounds, collective pitches.

Can you think of memory without music?

Another interesting question, my memory comes through my senses, and it can exist on its own. Sense by sense. The music I associate with a memory, the smell I associate with a memory. Each forms triggers to a piece of memory.

Was does it mean to you to know a piece of music by heart?

It means you have absorbed a piece of music into your body and into your soul.

EN **Ka**

Bushra El-Turk

The concept behind *Ka* connects percussion soloist's Vivi Vassileva's passion for ancient myths and legends alongside the commemoration of my late father, initially premiered a year after his passing. Stemming from my constant questioning as to where my father's soul is, ancient Egyptians believed that the soul had nine parts. In our times, the concept of the Ka is similar to that of the soul or spirit. However, the Ka symbolised much more, and this symbol has no western equivalent. It was believed that the Ka would go on living after death, separate from the body and was nourished and sustained through food and drink.

This piece was co-commissioned by Britten Pears Arts, Wiener Konzerthaus and Wiener Kammerorchester and gave its world premiere by the percussionist Vivi Vassileva with the Wiener Kammerorkest at Wiener Konzerthaus on 24th May 2022, conducted by Jōji Hattori followed by a UK premiere at Aldeburgh Festival on 19th June 2022, conducted by Gregor A. Mayrhofer.

EN **Northern Lights**

Errollyn Wallen

Northern Lights is directly inspired by seeing the aurora borealis from my lighthouse in the far north of Scotland and later in Iceland with my friends Rita Porfiris and Anton Miller. The work is in two sections, the first portraying the dances of the sky followed by a section conveying the stillness of the remote landscape.

16.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

«Hand to Earth»

live performance

Ancient song meets contemporary sound

Daniel Wilfred voix, bilma

David Wilfred voix, didjeridoo

Sunny Kim voix, percussion, électronique

Peter Knight trompette, percussion, électronique

Aviva Endean flûte, clarinettes, percussion, objets

21:30 60'

Salle de Musique de Chambre





EN Hand to Earth

«Hand to Earth» developed during an Australia Art Orchestra* residency in the remote highlands of Tasmania. Yolgnu songman, Daniel Wilfred, and Korean vocalist, Sunny Kim, formed an effortless rapport that spans continents and cultures and yet expresses a deeply human commonality. Their vocal approaches are melded into the electronic atmospheres created by trumpeter and composer, Peter Knight, who draws on the minimalism of Brian Eno and Jon Hassell to create a bed for these beautifully contrasting voices.

Daniel sings in language, and is the keeper of Yolgnu manikay (songs) from North East Arnhem Land that can be traced back for over 40,000 years. His is the oldest continuously practised music tradition in the world. Sunny sings in English and Korean, and intones wordless gestures that invoke raw elemental forces. Together they sing of the stars, of fire, and of the cooling rain, against the sounds of Peter Knight's trumpet and electronic crackles.

«Hand to Earth» expresses something of the here and now in music, and represents contemporary Australia at its best: sophisticated, inclusive, diverse, and forward looking.

Concert highlights include, in 2022, Pierre Boulez Saal Berlin, WOMADelaide, Darwin Festival, and a tour of outback Northern Territory.

* The Australian Art Orchestra was the original producer of «Hand to Earth».

17.11.

Vendredi
Freitag
Friday

«Memory" Containers»

live performance

Architek Percussion present two new works involving sounds of snowfall, fog horns and propellers and a large number of recycled containers holding the memory of their former use

Architek Percussion

Noam Bierstone, Ben Duinker, Alexander Haupt, Ben Reimer percussion

Gabriel Dufour-Laperrière régie son

Sabrina Schroeder

Stircrazer I

36'

Emily Doolittle

(re)cycling I: metals (création, commande Philharmonie) (2023)

15'

((r)) résonances 17:30

Foyer

Artist talk with Emily Doolittle (EN)

18:15

Espace Découverte





FR Percussions : deux Canadiennes de choc

Jacques Amblard

La Canadienne Sabrina Schroeder (1979) est de cette génération qui a réconcilié musiques « savante » et pop. Son récent *Stircrazer I* (2022) convoque ainsi, à première vue (sinon écoute), des *toms* de groupe pop, peut-être plus encore que des percussions d'orchestre. Les dispositifs électroniques, de même, ainsi que l'ingénieur du son mixant en temps réel, pourraient convoquer l'univers « électro », s'ils ne rappelaient les expériences acousmatiques menées en laboratoire depuis les années 1980 et l'utilisation courante de l'informatique musicale.

L'aspect « savant », surtout, tient dans la disposition expérimentale des différents tambours, et dans l'existence d'une partition, certes sans portées, mais ressemblant à un diagramme comme les réalisaient Pierre Schaeffer et Pierre Henry, au Groupe de Recherches Musicales, à la Maison de la Radio parisienne (ORTF) à partir de 1948. Il réside aussi dans la spatialisation des quatre îlots percussifs et des enceintes. Ce paradigme est issu de l'essor, à partir des années 1968-1970, du concept d'espace dans l'orchestre, lorsqu'on imaginait désormais, pour chaque œuvre, une nouvelle disposition des instruments : la simple notion de stéréo, telle que déjà imaginée par Hector Berlioz dans la « *Scène aux champs* » de sa *Symphonie fantastique* (1830), quand le cor anglais répondait à un hautbois placé derrière les auditeurs, s'est donc désormais généralisée.

L'œuvre fut commandée par l'ensemble Architek Percussion. Ce dernier est déjà lui-même le symbole d'une fusion esthétique mondialisée. Les allures pop, post-modernes, de ces quatre batteurs entrent ainsi en dialectique avec le paradigme hyper-moderniste (en fait plus ancien) de musique architecturale, telle que déjà rêvée par Iannis Xenakis (ingénieur-compositeur et disciple du plus célèbre architecte du 20^e siècle : Le Corbusier), notamment dans son ouvrage *Musique, architecture* (1971).

Mais la « musique savante » domine finalement le résultat sonore. Car des percussions vraiment pop auraient engendré un temps strié, pulsé, une nette hachure du temps, éventuellement sensationnelle (voire un *beat* de *dancefloor*). Au contraire, ici, l'œuvre coule un *temps lisse*, pour reprendre ce concept imaginé par Pierre Boulez, un continuum sonore, souvent discret, commençant avec presque rien, des roulements comme des murmures. C'est une tradition moderniste qui se reconvoque alors : celle des mises en abyme, initiée par Arnold Schönberg ou son disciple Alban Berg dans son *Concerto pour violon* « *À la mémoire d'un ange* » (1935) : l'œuvre raconte sa genèse. Elle commence donc pianissimo, hésite, comme si elle se cherchait elle-même, au début, voire s'improvisait.

Le temps lisse est encore brossé par un instrument expérimental, à archet frottant une corde unique tendue par un véritable chevalet de contrebasse au-dessus d'un tambour faisant caisse de résonance. Les percussions ainsi se réinventent, voire se transcendent, au-delà du bruit. Elles s'imaginent à l'aube de toute organologie, des cordes notamment. Dès lors elles marquent aussitôt leur territoire : elles gémissent, graves. Une ère archaïque semble en naître, comme au cri fondateur d'un gros mammifère ancien.

Mais le dispositif électronique réverbère l'ensemble. Il lui donne un écho abyssal. L'archaïsme, ainsi, se fait en même temps l'opposé, futurisme cosmique, d'ailleurs récurrent dans la musique contemporaine depuis le science-fictionnel an 2000 : des sons électroniques cavernaux, infinis, goûtés jusque par le dernier Boulez dans son *Anthème 2* (1997), semblent sonoriser le cosmos, faire entendre sa voix imaginaire, rêveuse, infiniment profonde. Et l'on touche alors, aussi, à une ontologie, explique le philosophe Jean-Luc Nancy, selon lequel l'écho, magnifié par la pédale du piano depuis l'époque romantique voire déjà au Moyen Âge dans la résonance d'église des chants grégoriens, l'écho révélerait en soi la nature de l'Homme, dans quelque concrétion musicale de l'allégorie de la caverne de Platon.

Et si l'écho, surtout comme ici, grave, sépulcral, nous fascine en nous disant donc *qui nous sommes*, on sera ainsi bien instruit, à propos de notre propre tréfonds, par la première partie de ce concert.

(Re)cycling I: metals (2023), créé ici, est né d'une commande de la Philharmonie. Le projet de cette autre Canadienne, Emily Doolittle (née à Halifax en 1972), s'y fait clairement écologique, selon deux aspects. Le premier, comme le titre l'indique, est dans l'utilisation de matériaux recyclés, issus de déchets, pour confectionner les instruments de musique, principalement percussifs. Le second est dans l'évocation sonore du monde animal marin des latitudes arctiques. Pour ce faire, la compositrice, au moins aussi amoureuse de quelque « *Paradis blanc* » (1967) qu'un Michel Berger, utilise par exemple, déclare-t-elle, des « bols à salade frappés » pour évoquer l'étrange cri des morces résonnant presque « comme un gong », ou des bols à eau courbés pour imiter les phoques barbus, des appareils à résonateurs pour casser la glace... De nombreux autres instruments, aussi conçus spécialement, sont issus du recyclage d'objets de cuisine, notamment des moules à pudding ou à tourtes (*pies*), simple papier d'argent, gobelets de métal suspendus à un cintre ou autres jeux de dosettes à café tenant lieu de cloches tubulaires, ou encore vulgaires canettes, et l'on se souvient qu'un autre jeune Canadien, Michael Murphy, montrait une véritable virtuosité dans la percussion manuelle d'une canette de bière, dans *A frame III* (2019). Y aurait-il déjà une école nationale, pilote à l'échelle internationale, école de *musique écologique* au Canada ?

Les « activateurs » de ces objets, remplaçant les traditionnelles baguettes de tambours, sont également *ad hoc*, fouets de cuisine, éponges à récurer en métal, voire haricots secs. On l'aura compris. Si l'on a plaisir à énumérer ces curiosités, c'est que la poésie de l'œuvre tient déjà en elles. Ces instruments font œuvre en soi.

Poétique ou non, cette organologie populaire, humble par l'emploi de déchets industriels, prolonge les expériences de John Cage. Cela s'inscrit dans une esthétique de table rase parfois singulièrement typique, logiquement, du « nouveau monde », c'est-à-dire de l'Amérique du Nord. Cage employait déjà, ainsi dans son *Water Walk* (1960), des objets ordinaires de ménage pour faire de la musique, véritablement, surtout si, comme le musicien le statuait, « *everything we do is music* ». Mais ces premières tentatives restaient des manifestes initiaux, anecdotiques. La musicienne creuse la question. Elle leur ajoute une véritable *technè*.

Ainsi, plus loin que Cage, la compositrice *fabrique* ses dispositifs, transforme les objets de cuisine plutôt que d'utiliser ces derniers comme des *ready made* à la Marcel Duchamp. Elle apparaît donc à la fois luthière et compositrice.

Comme dans l'œuvre précédente à son début, ce sont les roulements, donc les actions continues, qui dominent ici. Comme pour les percussions employées exclusivement par Edgar Varèse dans son fondateur *Ionisation* (1928), les instruments valent donc moins comme percussions traditionnelles, sèches et rythmiques, que pour les nouveaux timbres qu'elles engendrent, exposés à notre ouïe de façon systématique, ordonnée, donc souvent monodique : l'un après l'autre (même si de grands *tutti* surviennent à la fin en logique acmé), et souvent l'un déclenchant le voisin, dans des jeux de spatialisation, ou simplement d'imitation et ainsi selon la vieille tradition contrapuntique de la Renaissance puis du baroque. C'est donc une « exposition d'organologie poétique » à laquelle nous avons principalement droit, digne descendante des sculptures sonores du Fribourgeois Jean Tinguely (1925–1991), compagnon de Niki de Saint Phalle, d'ailleurs déjà ferrailleuses-recycleuses dans l'âme. Artiste complète, ou du moins élargie, donc peu ou prou plasticienne (car touche-à-tout et multimédia), la compositrice Emily Doolittle s'inscrit ainsi dans la fusion entre les arts, paradigme actuel s'il en est.

Jacques Amblard est musicologue (docteur, agrégé). Il a publié trois ouvrages, concernant Pascal Dusapin, Olivier Messiaen et la mode de l'enfance dans les arts postmodernes. Il a donné deux conférences au Collège de France en 2007 et animé une émission hebdomadaire sur France Culture (1999–2000). Il a également fait paraître les romans *V comme Babel* (Balland, 2001), *L'harmonie expliquée aux enfants* (mf, 2006), *Noé* (mf, 2016), *Les nombres d'Arsène* (mf, 2022) et *Apocalypse blanche* (La Volte, 2022).

DE Erinnerung im Klang der Objekte

Sebastian Hanusa

Es ist einer der am meisten zitierten Sätze Helmut Lachenmanns, der besagt *«Komponieren heißt: ein Instrument bauen»*. Er definiert damit den Anspruch, mit jedem Stück von Grund auf neu die verwendeten Mittel mit ihren Möglichkeiten und Gegebenheiten mitsamt ihrer ihnen eingeschriebenen Geschichte zu sichten und zu reflektieren – um somit den Rahmen zu definieren, innerhalb dessen die eigentliche Kompositionsarbeit stattfindet. Damit wird sowohl hinsichtlich des verwendeten Instrumentariums als auch des musikalischen Materials, das mit diesem Instrumentarium zum Klingen gebracht werden kann, der Boden bereitet. Und zugleich werden Bedingungen der Möglichkeit von Klang für das jeweilige Stück abgeklärt und vorgefühl.

Helmut Lachenmanns Satz bezieht sich auf das Komponieren insgesamt. Im Fall des Schreibens für Schlagzeug-Quartett gewinnt es jedoch nochmals besondere Bedeutung. Zwar ist ein Ensemble aus vier Schlagzeuger*innen inzwischen eine Art Standardbesetzung der zeitgenössischen Musik – so dass das junge, aus Montreal stammende Ensemble Architek Percussion auf eine ganze Reihe wegweisender und stilbildender Vorgängerensembles der vergangenen Jahrzehnte zurückblicken kann. Hinsichtlich des Instrumentariums ist das Schreiben für diese Besetzung jedoch eine Reise in das Reich unbegrenzter klanglicher Möglichkeiten. Keine andere Instrumentenfamilie hat in den letzten gut hundert Jahren eine derartige Erweiterung erfahren wie das Schlagzeug. Zum inzwischen ohnehin schon umfangreichen Standard- und Orchesterinstrumentarium sind mit zahlreichen erweiterten Spieltechniken und Präparationen sowie in Kombination mit elektronischen Klangerzeugern unzählige weitere Möglichkeiten hinzugekommen, ergänzt um die künstlerische Erforschung des Klangrepertoires von Fundobjekten und Alltagsgegenständen. Somit bedeutet, für Schlagzeug-Quartett zu komponieren, in einem ganz besonderen Sinne, sich erst einmal sein *«Instrument zu bauen»*, um somit schon mit der Instrumentalbesetzung den musikalischen Möglichkeitsraum für das jeweilige Stück zu definieren.

In Sabrina Schroeders Stück *Stircrazer I*, das für Architek Percussion entstand und 2022 in Vancouver zur Uraufführung gebracht wurde, mutet das Instrumentarium indes recht konventionell an. Es beschränkt sich zunächst auf einige wenige, tiefe Trommeln: Zwei der Schlagzeugsets bestehen aus jeweils einer aufrecht stehenden und einer waagrecht liegenden Bass Drum, die beiden anderen Sets bestehen ebenfalls aus einer aufrecht stehenden Bass Drum, einer tiefen Floor Tom sowie einer waagrecht gestellten großen Orchestertrommel. Ergänzt wird das Instrumentarium durch vier in der Hand gehaltene Rahmentrommeln, zwei zur Präparation der größeren Trommeln eingesetzte Becken sowie eine weitere, etwas aufwendigere Präparation der waagrecht

liegenden tiefen Trommeln: Über diese ist jeweils eine Bass-Saite gespannt, die am Trommelrahmen befestigt ist und über einen auf dem Fell der Trommel aufsitzenden Kontrabass-Steg ihre Vibration auf Fell und Resonanzkörper der Trommel überträgt.

Ergänzt wird das akustische Instrumentarium durch ein elektroakustisches Setup. Alle Instrumente sind verstärkt, zudem befinden sich aber auf dem Fell der beiden Floor Toms sowie der beiden großen Trommeln Transducer, mittels derer die Instrumente quasi zu Lautsprechern werden. Hierbei wird das elektromagnetische Signal des Lautsprecherausgangs nicht, wie bei einem konventionellen Lautsprecher, auf eine Membran übertragen, deren Schwingung wiederum als Schall wahrnehmbare Schwingungen der Luft anregt. Stattdessen wird das Lautsprechersignal direkt auf das Fell der Trommel übertragen, das damit zur Lautsprechermembran wird und im Zusammenspiel mit dem Resonanzkörper der Trommel eingespielte Samples zum Erklängen bringt.

Bei diesen Zuspielern handelt es sich weitestgehend um flächige Klänge – wenn man von einem von Sabrina Schroeder an formalen Schnittstellen eingesetzten Sample eines explosionsartig sich öffnenden Ventils einmal absieht. Und auch bei den akustisch erzeugten Klängen beschränkt sich die Komponistin auf ein begrenztes Repertoire eher flächiger Klänge, so unter anderem dichte Tremoli auf der Bass Drum, gespielt mit der Doppelfußmaschine, Reibgeräusche auf den Trommelfellen oder auch das Spiel mit dem Kontrabass-Bogen auf den über den Trommelfellen gespannten Saiten.

So reduziert dieses Material erscheint, so reich und differenziert wird es jedoch mit der kompositorischen Verarbeitung durch die Komponistin: Im Zusammenspiel der akustischen und elektroakustischen Klangerzeugung auf ein und denselben Resonanzkörper einschließlich der fein ausgehörten, gegenseitigen Beeinflussung dieser beiden Ebenen. In der physischen Präsenz der tiefen Klänge. Aber auch in einer klugen Klangdramaturgie unterschiedlicher Dichte- und Intensitätsgrade, mittels derer musikalische Welten erzeugt werden, die über ihre innermusikalische Qualität hinaus – wie Schroeders Kommentare in der Partitur nahelegen – auf Naturphänomene wie glitzernde Schneeflächen, heraufziehendes Gewitter oder auch eine sich heranschlingelnde, «große faule Kobra» verweisen.

Im Fall der aktuell in Glasgow lebenden, kanadischen Komponistin Emily Doolittle ist die Beschäftigung mit der Natur eines der zentralen Themen ihres Schaffens. So arbeitet sie mit Tierstimmen etwa von Robben oder auch spezifischen Vogelarten, bezieht sich auf Naturphänomene und thematisiert die durch den Menschen verursachte Zerstörung ganzer Lebensräume. Darin verbindet sie zudem künstlerisches und wissenschaftliches Arbeiten und publiziert unter anderem im Bereich der Zoomusikologie.

Auch ihre neue, als Auftrag von rainy days entstandene Komposition für Architekt Percussion sollte ursprünglich, inspiriert von submarinen Klängen schmelzenden Eises und den Gesängen von Robben, Walrossen und Walen, ein Stück über die abschmelzenden Lebensräume der Arktis werden. Bei der Suche nach möglichen Klängen und Klangerzeugern, quasi im Prozess des «Instrumentenbau» im Sinne Lachenmanns, entschied sie sich jedoch für ein gänzlich anderes kompositorisches Konzept.

Auf einem Recyclinghof, traditionell einem Eldorado experimenteller Klangerforschung, entdeckte sie im Zuge ihrer Recherchen Aluminiumschalen, in denen abgepacktes Gebäck wie etwa die traditionellen britischen Mince Pies und andere kleine Kuchen verkauft werden. In der Beschäftigung mit diesem Verpackungsmaterial erforschte sie Klangmöglichkeiten des Reibens, Knisterns, Knickens, Knüllens und Anschlagens mit verschiedenen Schlägelarten. Und sie erweiterte das Feld ihrer Klangrecherche auf weitere Objekte, die als Einweg- und Verpackungsmaterial oder auch als Gebrauchsgegenstände in der Küche Verwendung finden: Dosen, Schüsseln, Metallschwämme, Deckel, Flaschen, Gläser, Dosen – konzentrierte sich aber letztlich für das neue Stück *(re)cycling I: metals* auf Objekte aus Metall.

Dieses Stück versteht Emily Doolittle als erstes einer Werkgruppe, in der sie, wie sie im Vorwort der Partitur schreibt, es sich zur Aufgabe gemacht hat, *«die Geschichten aufzudecken, die diese weggeworfenen und recycelten Materialien zu erzählen haben, anstatt ihnen vorgefertigte Klänge und Strukturen aufzuzwingen.»* Hieraus ergibt sich die Form des Stückes. Der Partitur vorangestellt ist eine detaillierte Beschreibung des für das Stück benötigten Instrumentariums, das von den Musiker*innen aufwendig aus Supermarkt, Recyclinghof und Küche zusammengestellt werden muss. Die Partitur selbst ist dagegen in einer eher offenen Aktionsnotation geschrieben. In dieser hat Doolittle in Feldern die verschiedenen Spielweisen und Aktionen der Schlagzeuger*innen – ohne diese im Detail auszunotieren – so auf einer Zeitleiste montiert, dass ein durchgehendes, sich allmählich veränderndes Klangband entsteht. In diesem lässt sie die Klänge vom Recyclinghof in ihrer *«Schönheit und Verspieltheit»* erscheinen, schreibt aber zugleich ein Stück über das Erinnern: Nur eben nicht über etwas, das *«eines Tages verschwunden sein könnte»* wie die Klänge der Arktis, sondern über das *«Erinnern als etwas, das Objekten mit deren ursprünglicher Verwendung eingeschrieben ist, auch wenn es diese schon lange nicht mehr gibt»*.

Sebastian Hanusa ist Dramaturg, Publizist und Komponist und schreibt über neue Musik und zeitgenössisches Musiktheater. Er arbeitet derzeit als Dramaturg an der Deutschen Oper Berlin.

EN **Stircrazer I**

Architek Percussion

Stircrazer I (Sabrina Schroeder, 2022), for four spatialized performers, is a work that intersects with memory in several ways. Schroeder's musical language favours low, full-timbred sounds and slow-moving processes. These almost glacial processes force audiences to reconsider the role memory plays in their experience of the piece, instead encouraging them to listen «in the moment», abandoning the attempt to apprehend large-scale directionality in their musical experience.

With its environmental soundscape of fog horns, propellers, recorded samples of snowfall, and other percussive gestures that simulate real-world sounds, *Stircrazer I* also activates the episodic memory of audience members. Hearing these sounds reminds us of when we first heard those sounds and can bring us back into those moments. For example, at the premiere of the work, a period of intense low-frequency rumbling in the performance triggered an audience member to vividly remember her childhood experience of an earthquake in Argentina.

Finally, Schroeder's musical language relies heavily on «sound-feel» – how a sound is heard *and* felt in the body simultaneously. From a performer's standpoint, this aurality and tactility of sound is a powerful aid for procedural memory. One performer in the premiere found that, through internalizing the haptic feedback he experienced when bowing a large string bridged over a concert bass drum, he could be sure that his production of timbre was accurate, even in situations where he could not always confirm this aurally.

EN (re)cycling I: metals

Emily Doolittle

The idea for *(re)cycling I: metals* has shifted quite a bit since its inception. When I learned that the theme of rainy days 2023 was memory, I thought at first that I might explore some endangered sounds, sounds that still occur now, but that are in danger of becoming nothing but a memory in the future. I have always wanted to write a piece based on sounds from the Arctic Ocean – walruses, bearded seals, bowhead whales, ice – and this seemed like the perfect opportunity to do so. I started making mock-ups of the percussion instruments I wanted to use at home: struck salad bowls for the gonging sound of walruses, bowed water bowls for bearded seals, chattering slinkies with resonators for cracking ice. I discovered that the size, shape, and material of the resonator made a big difference to the sound a slinky makes, and started reaching into the recycling bag for its endless varied supply of metal, plastic and paper items. I became quite fascinated by these recycled materials and their sound making potential, and the various ways these sounds can be activated, including with slinkies, mallets, hands and fingers, bows, whisks, and dried beans. Somewhere along the way, my idea drifted from using traditional percussion instruments to engage with Arctic sounds to using instruments made with recycled materials to engage with Arctic sounds, to simply interacting with the recycled materials themselves.

The process of writing *(re)cycling I: metals* has been very exploratory: I want to uncover the stories these recycled materials have to tell, rather than imposing sounds and structures in the abstract. Though the piece is notated, has a particular order in which sounds and gestures enter, and suggests proportions for each section, the performers have quite a bit of freedom in how they realize it, because different performance venues, audiences, performers, and the specific materials used may demand different interpretations.

«Memory» remains a central aspect of the piece, though in altered form. Whereas I had initially been thinking of possible future memories of something that may one day disappear, now I am thinking of memory as the continued existence of objects whose initial use is long past. There are, of course, environmental implications to creating something from trash, and I don't want my piece to come across as either heavy-handed or glib. The beauty and playfulness of sounds created from recycling is not meant to underplay the danger that waste poses, nor is it intended to suggest that a bit of crafty upcycling is in any way a solution to the enormous problem of waste. I've certainly become more aware of packaging materials and discarded items throughout the course of writing this piece, and one can hope that greater awareness and attention may one day lead to greater care.

I still like my initial Arctic sound ideas as well, but those will have to wait for another piece!

^{EN} «If you know a piece by heart,
you could perform in response
to the environment»

Emily Doolittle

If you were allowed to keep just one sound in your memory – which one would it be?

I think I'd have to choose the sound of water – rain, a river, or waves. These sounds are at once constant and ever-varying: I can't imagine ever not being in the mood to hear them.

Can you think of music without memory?

I don't think there is music without memory, because music is built on relationships – between sounds and ideas within a piece, and between sounds and ideas in that piece and sounds and ideas in the external world – and these relationships depend on memory. I guess we could enjoy a sound in itself, with no sense of connection to anything else, but maybe that would not be music!

Can you think of memory without music?

Yes, I don't think there is music in my memories unless it was actually taking place during the event I'm remembering.

Was does it mean to you to know a piece of music by heart?

To truly know something by heart means you remember it without any effort: even if there are lots of distractions or interruptions during the performance, you wouldn't worry about forgetting the piece. Perhaps it even means having a certain amount of freedom with it: if you know a piece by heart, you could perform in response to the environment, and adapt it to whatever circumstances come along.

17.11.

Vendredi
Freitag
Friday

«Triadic Memories»

live performance

Legendary pianist Aki Takahashi performs the work

Feldman dedicated to her

Aki Takahashi piano

Morton Feldman

Triadic Memories for piano (1981)

19:30 90'

Salle de Musique de Chambre



FR Le toucher et l'écoute

Laurent Feneyrou

« L'une de mes histoires préférées est celle d'un jeune homme qui va voir un maître zen ; il doit rester auprès de lui sept ans, je crois. Alors le maître zen lui donne un balai et, pendant sept ans, on lui dit de balayer la maison. Il balaye donc la maison ; il est là, à un endroit, et le maître est à un autre endroit avec un sabre. Le gars est là avec son balai et le maître arrive par derrière en poussant un cri perçant, en hurlant, et le jeune homme soulève son balai. Après un certain temps, le jeune homme écoute et il entend le maître se déplacer là-bas ; il se retourne alors et attend. Ou bien, il le laisse passer et se tient dans un coin ; la faculté de se mettre à l'écoute lui vient lentement. Il s'en imprègne, vous voyez. Il passe ainsi maître dans toutes les nuances de l'écoute, de la préparation et du positionnement naturel du corps, et au bout des sept années, il monte en grade. On lui reprend son balai et on lui remet un sabre. » Cet éloquent récit, nous le devons à Morton Feldman (1926–1987), compositeur américain issu d'une famille juive d'origine ukrainienne, qui avait immigré aux États-Unis, en passant par la Pologne.

Dans la musique occidentale, la séculaire tradition de l'imitation nous incite à traduire ce que nous écoutons en images ou en mots, et à l'inscrire, par l'analyse de ses lois, dans des structures qui entravent l'expérience singulière que nous en faisons. À l'inverse, par l'épuration, par la nuance infime, l'écoute opère, chez Morton Feldman, à la manière de ce que les philosophes appellent une mise en suspens. L'œuvre naît d'une concentration sur le son, obligeant à ralentir, de sorte que le temps en soi y devient plus audible. Et le musicien de créer une œuvre abstraite, sans guère de références extérieures à elle-même. « J'interprète ce « lieu métaphysique », ce territoire où vivent les œuvres de Feldman, comme la surface où le développement spirituel de l'œuvre peut avoir lieu », écrivait l'ami poète Frank O'Hara.

Morton Feldman avait étudié le piano avec Vera Maurina Press, une élève de Ferruccio Busoni et une amie d'Alexandre Scriabine, attentive à la sensualité du toucher, sans repli aucun sur l'ego. Néanmoins, le sujet n'est pas nié : « *Mon piano joue toujours du Feldman* », s'amusait le compositeur. Il conviendrait sans doute d'évoquer le peintre et ami Mark Rothko, pour qui la sensualité est pareillement de l'ordre du tactile, « *justification finale de nos notions de réalité* ». Quoi qu'il en soit, Morton Feldman confiera à son instrument d'élection quantité de pièces solistes, dont un mouvement de *Sonata* (1943), un *Self-Portrait* (1945) et diverses partitions graphiques dans les années 1950, avant d'y revenir pour des œuvres amples : *Piano* (1977), *Triadic Memories* (1981), *For Bunita Marcus* (1985) et l'ultime *Palais de Mari* (1986).

À l'écoute de couleurs, de registres et de durées, l'œuvre magnifie les résonances du piano. « *Connais ton instrument ! Connais-toi toi-même !* », disait socratiquement Morton Feldman, qui inventa même une technique de jeu où le pianiste appuie silencieusement sur les touches jusqu'à un point de résistance délivrant un son feutré, assourdi. La note ainsi jouée acquiert une résonance particulièrement longue et une prégnance musicale qui suspendrait les exigences structurelles. En outre, la dynamique, aux confins de l'audible, élément de tension pour l'interprète et pour l'auditeur, invités de la sorte à aiguïser leur attention, y contribue pleinement, à la lisière de la cessation et au risque de l'instabilité – une dynamique presque continuellement, immuablement, *ppp* dans *Triadic Memories*, voire *ppppp*. L'écriture se concentre sur l'attaque du son, souvent dévoisée, sur la douceur du son et sur son mode d'extinction. À cet égard, Morton Feldman reconnaissait écrire à l'encre, ce qui lui permettait de juger de sa concentration, plus importante même que l'idée ou que l'organisation des notes.

Triadic Memories, la pièce pour piano la plus longue de Morton Feldman, qui la qualifia de « *plus gros papillon en captivité* », modifie la perspective. Le toucher et l'écoute sont principalement ceux non du compositeur, mais de trois de ses plus chers interprètes : David Tudor, Roger Woodward et Aki Takahashi. Comme une mémoire trine, à même l'œuvre : « *Plus que toute autre pièce que j'ai écrite, j'ai souvent eu l'impression de prendre une dictée, de me souvenir de la manière dont David jouait, de penser au jeu de Roger et au jeu d'Aki. Dans une certaine mesure, ils font partie de Triadic Memories dans l'écriture de la pièce.* » Lors d'une introduction à la création américaine de l'œuvre, le 12 mars 1982, Morton Feldman souligna les qualités de chacun : la « poésie » de Tudor, ses réflexes saisissants, sa capacité à suspendre le temps comme à se concentrer sur l'instant, à l'isoler d'une trajectoire ; la « prose » de Woodward, en quête de la quintessence de l'œuvre et de son articulation globale, prolongeant chacun des événements. Aki Takahashi, elle, semblerait être absolument immobile, silencieuse. « *Sereine, imperturbable, comme dans une prière concentrée. Kafka écrit qu'il aborde son travail comme s'il était dans un état de prière. Et le peintre Philip Guston a aussi parlé d'un état similaire, et s'est étonné que Piero della Francesca ou Montagna aient pu l'introduire dans toutes leurs œuvres, comme le fait Aki Takahashi. Son jeu a sur moi l'effet que je me sens privilégié d'être invité à un rituel très religieux.* » Il revint à Woodward d'assurer la création de l'œuvre, à Londres, un soir pluvieux d'automne. « *A rainy day* », comme le relate Morton Feldman dans un entretien. Il pleuvait tant, dit-on, que les gouttes et les filets d'eau sur le toit de l'Institute for the Contemporary Arts, une « fontaine », voire une « citerne », couvrirent presque la musique et ses ténuités. Morton Feldman, assis à côté du compositeur britannique Harrison Birtwistle, aurait embrassé après le concert les doigts de Woodward.

Dans des mètres le plus souvent ternaires, où les silences irréguliers et les valeurs irrationnelles contrarient pulsation et mesure, la musique repose sur deux intervalles répartis à travers l'ambitus le plus large possible : la seconde mineure et la

seconde majeure, ainsi que leur renversement (septième majeure et septième mineure), auxquels s'ajoute le triton. La superposition d'intervalles de même nature engendre des accords sinon stables, du moins équilibrés, qui évoquent parfois les harmonies consonnantes d'antan, mais exemptes de fonctions tonales. Le presque rien du matériau sur le manuscrit, la tentation d'un évidement radical, que la pensée japonaise appelle une « néantité », voilà ce dont l'écoute seule dévoile la plénitude.

La pédale est ici constamment maintenue à moitié enfoncée, donnant le caractère général de la pièce, obligeant pour la clarté à inventer sans cesse pour ne pas épaissir inutilement ce qui a déjà été dit, et suscitant continuité ou intermittence du son, miroir de l'oublieuse mémoire. Car Morton Feldman, familier de l'*ars memoriae* de la Renaissance qu'il étudia dans un livre de Frances A. Yates, emprunte la voie non de la variation, mais de la variante. Qu'est-ce à dire ? Non plus l'unité latente, celle de Ludwig van Beethoven à Johannes Brahms et Arnold Schönberg, mais des répétitions – et les barres de reprise abondent dans *Triadic Memories* –, ou plutôt, des réitérations aux déplacements subtils. Une ressemblance de répétition, une surface qui sonne « comme de la répétition », et une succession organisée selon un principe d'apposition, sans que les liaisons indiquent le type de rapport entre les termes. La différence, dont les anges du judaïsme étaient déjà les exégètes minutieux et patients, est si discrète qu'un même motif revient, auquel il suffit désormais d'ajouter une note ou un ornement, qu'il suffit de déployer autrement ou de resserrer.

La concentration opère sur le choix du motif à répéter et sur la classe de sa variante, et le génie du musicien tiendra à son sens du *timing*, du moment exact de l'introduction d'un élément, ni avant ni après, et de sa durée, de sorte que la musique, art du temps, donne au temps son essence en lui imprimant un tempo. Dès lors, la forme se dissipe, au profit de l'échelle et de la proportion, dans une atmosphère conçue comme un paysage, où chaque point, également éloigné du centre, se révèle à un promeneur qui y circule sans y avancer, où toute évolution coïncide avec son contraire, la stagnation. L'écoute tient de cette atmosphère, de ce paysage, engageant l'homme entièrement à l'épreuve d'un mode, aigu, authentique, de l'écoulement.

Musicologue, Laurent Feneyrou est chargé de recherches au CNRS. Éditeur d'écrits de Jean Barraqué, Franco Donatoni, Luigi Nono, Louis Saguer 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). Il est aussi traducteur de poésie italienne. Dernier ouvrage, avec Michel Valensi : *Une amitié poétique. Biagio Marin et Pier Paolo Pasolini* (Paris, Éditions de l'éclat, 2022).

Zu Morton Feldmans *Triadic Memories*

Gregor Herzfeld

Die Musik des amerikanischen Komponisten Morton Feldman ist nur schwer mit Kategorien zu fassen. *Between Categories* nannte er selbst eines seiner Stücke und einen zentralen Essay, beide von 1969. Es ist daher auch nicht ganz einfach – möglicherweise sogar kontraproduktiv – Feldmans musikalisches Anliegen, seine Ästhetik, die Ideen hinter seinen Kompositionen in allgemeiner Perspektive einführend zu umreißen; allgemeine Aussagen haben notgedrungen die Tendenz, gewisse kategoriale Muster zu bemühen, um Verständlichkeit zu erreichen. Jedoch trat der Komponist selbst häufig als Redner auf Musikfestivals (Darmstadt, Middelburg) oder als Dozent vor Studierenden (State University New York at Buffalo, Kapstadt, Johannesburg) auf, um von seinen Ideen und Einstellungen zu berichten. Um die ungeliebten Kategorien zu vermeiden, stürzte er sich dabei oft in betont provokante Thesen, wie etwa Musik sei keine Kunstform, oder erging sich in scheinbar willkürlich bemühten Anekdoten über Künstlerkolleg*innen vergangener Jahrhunderte (Piero della Francesca, Schubert, Tolstoi) oder aus seinem näheren Bekanntenkreis (Rothko, Copland, Varèse, Cage). Auf jeden Fall sah er im Gegensatz zu seinen europäischen Kollegen Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen oder Luigi Nono, aber auch zu seinem geschätzten Freund John Cage, meistens davon ab, Einblicke in seine musikalische Werkstatt zu geben, Details einer komplexen Konstruktion preiszugeben oder die exakten Prozeduren zu schildern, die zu einem klanglichen Ergebnis führten. Feldman bleibt eher vage, assoziativ, aphoristisch. Im Großen und Ganzen bekommen wir immer wieder mitgeteilt, seine Musik verfolge kein bestimmtes Ziel, schreite lediglich von Moment zu Moment fort, sei nur das, was «jetzt» gerade erklingt und nichts darüber hinaus, besitze keine bestimmte Logik der Konstruktion, sei also «akustische Realität» im radikal positivistischen Sinne. Man ist also aufgefordert, sich einen Komponisten vorzustellen, der sich einerseits vollkommen unvoreingenommen seinem «Klangmaterial» hingibt: Er sucht nach bestimmten Klängen und Klangfolgen, kleinen Motiven, musikalischen Mustern, die er zunächst aneinanderreihet, und zwar nur so lange bis ihm sein Gespür sagt, es sei Zeit für eine Abwechslung. Dies kann eine kleine Veränderung, eine Variation am Muster sein oder eine Unterbrechung der Kontinuität, um einem neuen Muster Platz zu machen. Andererseits kann er dabei nicht restlos absehen von seinen Vorlieben, seinen Prägungen und ästhetischen Überzeugungen. Es kommt also implizit und unterschwellig zur Einlösung bestimmter konzeptueller Vorstellungen – «between categories».

Was bedeutet dies für den konkreten Fall von *Triadic Memories*? Das 1981 entstandene Klavierstück wird zum so genannten Spätwerk Feldmans gezählt. Im Gegensatz zu vielen früheren Kompositionen, die als Titel ihre Besetzung (*Piano and Orchestra*

etc.) oder Abstrakta (*Intersection, Projection* etc.) tragen, ging Feldman in den 1970ern dazu über, Titel so auszuwählen, dass sie im Stande sind, eine Art programmatische Vorstellung der betreffenden Musik zu vermitteln. Häufiger Gegenstand dieser leitenden Ideen sind Personen des Freundes- oder Bekanntenkreises, meist Künstler*innen, die von Bedeutung für Feldmans Verständnis von Kunst waren: neben vielen anderen *The Rothko Chapel, For Philipp Guston, For John Cage, For Christian Wolff, For Bunita Marcus*. Durch die genannten Anekdoten in Programmtexten und Essays, im Verlauf von Vorträgen und Interviews skizzierte Feldman die Rolle, die dieser oder jener Widmungsträger für ihn einnahm. Der Titel von *Triadic Memories* ist poetisch in dem Sinne, dass er mehrere Auslegungsmöglichkeiten bereithält. Er enthält zwar keinen Namen, bezieht sich aber dennoch auf Musiker*innen, und zwar gleich drei Pianist*innen, die präferierte Interpret*innen seiner Musik sind oder waren: David Tudor, Roger Woodward und Aki Takahashi. Sie bilden die eine Trias («triad»), der in diesem Stück gedacht wird («memories»). Und wie in allen anderen personenbezogenen Kompositionen Feldmans, beschränkt sich die Erinnerung nicht auf ein äußerliches «Denken an...», sondern bestimmt die Schreibweise des Stücks in hervorgehobener Weise. Im niederländischen Middelburg äußerte er seine Überzeugung: «*A piano does not exist. It's not a piano until I know who's playing it, then it's a piano.*» Demzufolge ist der jeweilige Klavierstil der drei in die Komposition «hineingeschrieben». In einem schriftlich festgehaltenen Einführungsvortrag zur amerikanischen Premiere des Stücks charakterisierte Feldman diese drei Stile folgendermaßen: Tudor – der vor allem in den 1950er und 1960er Jahren zu den prominentesten Interpret*innen der musikalischen Avantgarde in Europa und den USA zählte – habe erstaunliche Reflexe, wobei er den Fokus auf den jeweils erklingenden Moment lege, insgesamt aber richtungslos spiele, so dass das Gefühl einer eingefrorenen Zeit entstehe. Woodward nehme den entgegengesetzten Platz des vergleichsweise traditionalistischen, an Beethovens Werken geschulten Interpreten ein. Bei ihm herrsche der Überblick über das gesamte Stück vor. An Takahashi hob er ihre Fähigkeit zur Konzentration hervor, insbesondere zur Erschaffung einer konzentrierten Stille. Indem Feldman nun die persönliche Ausstrahlung dieser höchst unterschiedlichen Arten zu musizieren auskomponiert, also eine Aura der fraglichen Musiker*innen evoziert, ist man geneigt, bestimmte Passagen aus *Triadic Memories* damit zu verbinden: die schier endlos wirkenden Wiederholungen von akkordischen Mustern mit Tudors «eingefrorener Zeit», die eher linear melodisch angelegten Passagen im letzten Drittel der Komposition mit Woodwards «zeitlich gerichtetem» Spiel und die übergeordnete Ruhe, die extrem zurückgenommene Lautstärke und die vielen Pausen mit Takahashis Vermögen, aus der Aufführung eine Art meditative Séance zu machen.

Kompositorisch erleben wir hier, wie in den meisten Stücken Feldmans, eine Fixierung auf bestimmte Intervalle, die in der traditionellen Harmonielehre als dissonant gewertet werden, also Sekunden und Septimen. Und dennoch – «*between categories*» – schichtet der Komponist diese Intervalle häufig so, dass dabei immer wieder Quinten, Terzen und Sexten entstehen, also Elemente der tonalen Dreiklangsharmonik.

Die vertikale Anordnung enthält somit in Feldmans Worten die «*alte Erinnerung an einen bekannten Dreiklang*» – eine weitere Bedeutung des Titels *Triadic Memories*. Wiederholung und Variation – Grundprinzipien jeder Musik – stehen im Stück in einem ungewohnten Verhältnis zueinander zwischen Spannung und Balance. Auffallend ausgedehnte Wiederholungen eines überschaubaren Reservoirs an musikalischen Gestalten werden durch eine variationsreiche Kombinatorik der rhythmischen Bewegungsformen und Verteilung auf unterschiedliche Registerlagen (hoch – mittel – tief), sowie der Isolierung und abermaligen Verbindung einzelner Elemente kontrastiert und aufgelockert. Dadurch wird das musikalische Gedächtnis des Hörers zum Mitvollzug einer kontinuierlichen Variation (Feldman: «continuous variation») herausfordert.

Besondere Erwähnung schließlich verdient Feldmans Art, seine Musik zu notieren. In den 1950er und 1960er Jahren war er einer jener Komponisten (neben Cage, Stockhausen und Haubenstock-Ramati), die darum bemüht waren, Musik aus dem Korsett der traditionellen Partitur zu befreien, um einer anderen, «modernen» Klanggestaltung entgegenzukommen. In den 1970ern kehrte Feldman aus Unzufriedenheit mit den Ergebnissen wieder zur konventionellen Notation zurück, wobei er die Erfahrungen seines Ausflugs fruchtbar machte. In *Triadic Memories* trifft der Leser der Partitur daher häufig auf widersprüchliche oder zumindest scheinbar unnötig komplizierte Notationsanweisungen. Taktarten und rhythmische Gruppierungen werden so geschichtet, dass sie von einem einzelnen Spieler kaum zu bewältigen sind – vielleicht eher noch von drei verschiedenen? Wiederholungszeichen durchtrennen Takte in der Mitte, die Anzahl von Wiederholungen ist variabel, die Menge an Versetzungszeichen (\sharp und \flat) weist eine gewisse unökonomische Opulenz auf. Diese Maßnahmen erfolgen bewusst und weisen darauf hin, dass Feldman hier gezielt uneindeutige Situationen schaffen möchte, um die Interpret*innen eigene Entscheidungen fällen zu lassen, die es ihnen ermöglichen, nicht «nur» Ausführende einer festgelegten Spielanweisung zu sein, sondern auch in hohem Maße mitverantwortlich für das klingende Ergebnis zu werden.

Gregor Herzfeld ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg. Er hat sich in Büchern, Aufsätzen und Vorträgen mit zahlreichen Musikformen im nordamerikanischen Bereich beschäftigt. Seine Interessen gelten der Ästhetik und Analyse von Musik in diversen kulturellen und medialen Kontexten sowie Fragen der Beziehungen zu Literatur, Philosophie und Bildenden Künsten.

EN The Art of Touch and a Celebration of Contingency

John Tilbury

Triadic Memories is one of Morton Feldman's later works, and his longest for solo piano. In this piece he experiments with the effects of memory and our perception of time. Using repetition as a tool to play with the audience's short-term memory, Feldman makes us focus on each sound and its relation to the previous and the next sound, offering a concentrated and exciting listening experience.

«...there is a section of different types of chords where each chord is slowly repeated. One chord might be repeated three times, another, seven or eight – depending on how long I felt it should go on. Quite soon into a new chord I would forget the reiterated chord before it. I then reconstructed the entire section: rearranging its earlier progression and changing the number of times a particular chord was repeated. This way of working was a conscious attempt at ‘formalizing’ a disorientation of memory. Chords are heard repeated without any discernible pattern. In this regularity (though there are slight gradations of tempo) there is a suggestion that what we hear is functional and directional, but we soon realize that this is an illusion; a bit like walking the streets of Berlin – where all the buildings look alike, even if they are not.»

Morton Feldman, «*Crippled Symmetry*», in *Res* (Autumn 1981)

It is thus an honour to have pianist Aki Takahashi, legendary for her interpretation of Feldman's music, perform once again this piece which is dedicated to her. As a preview on what to expect from *Triadic Memories*, pianist John Tilbury shares his thoughts on performing the piano music of Morton Feldman.

From ancient China there is a description of a vibrato technique: «*Remarkable is the ting-yin, where the vascillating movement of the finger should be so subtle as to be hardly noticeable. Some handbooks say that one should not move the finger at all, but let the timbre be influenced by the pulsation of the blood in the fingertips pressing the string down on the board a little more heavily than usual.*» Such extreme sensitivity of touch is of the essence in a performance of Feldman's music; in the piano pieces the depressed key is gently eased back to position to minimise the obtrusive sound of the key mechanism, time is allowed for the minutest of harmonics to resound, and at the ends of phrases fingers steal away from the keys noiselessly and elegantly like dancers vacating the stage.

As Cornelius Cardew observed, listening to Feldman we have to accustom ourselves to new dimensions, rather like Alice had to in Wonderland. When we have passed through the narrow door and got accustomed to the dim light, we realise the range of his imagination and the significant differences that distinguish one piece from another. The performer, and the listener, become aware that the dynamic quality within softness creates an extraordinary variety. In other words, and this is important, it is not just a question of playing a routine, conservatory-trained pianissimo, however skillfully and admirably controlled.

In the early works Feldman frequently prescribes «soft as possible». The relativity of this prescription suggests that the degree and quality of softness depends on both the acoustical and the psychological. How soft is «soft as possible»? It's a kind of dare; the great Austrian pianist and teacher Artur Schnabel used to demand from his pupils: safety last! I recall Cardew's unforgettable performances of Feldman in the sixties, at the threshold of silence, of no sound, but alive and vibrant; and when a note refused to speak he simply, unhurriedly, had another go at it.

With the great Feldman players, like David Tudor and Cardew, it is the dialectic of, on the one hand, the extreme fingertip sensitivity and control – embodying the notion of intention – and on the other hand the recognition, through an awareness of the contingent, of the ultimate impossibility, indeed the undesirability of control. Intimately, at close quarters, as it were, the performer experiences the vulnerability of intention and the inevitability, and acceptance, of failure. One is reminded of Beckett's famous dictum: «No matter. Try again. Fail again. Fail better.»

There are different ways of dealing with failure; there is the heroic, for example, and there is the fatalistic. I recall rehearsing a two piano piece with Feldman in Buffalo in the late seventies. In his striving for *pianissimo* he would all-too-frequently miss notes, especially in chords, but single notes, too. At one point I stopped playing and gently remonstrated with him: «Look», I said, «you've written these gorgeous chords and we're not hearing them», and recalling Cardew's ploy, I suggested, «if you miss a note why don't you have another go at it», which he did. I suppose one could say that Feldman had adopted, initially, a fatalistic attitude to performance while I was encouraging a never-say-die approach.

Yet «touch» is not all, even in Feldman's music: certainly, in his early music the balance was in favour of the «feel», the «weight» of the key, the touch. If that was right, it was thought, then the sound would look after itself. But according to Feldman the very physicality of performing his music meant that although performers were often extremely touch sensitive and knew how to play the sounds – or rather how to perform the actions to produce the sounds – they were not actually listening. So they were not always sensitive to the durations of the sounds or to the pauses between sounds. Perhaps this is one of the reasons which prompted him in his later works to modify his notation so as to have more control of the durations, the pauses, the silences; it was his way of notating rubato, of influencing, if not controlling – a word he disliked – the overall flow of the music.

Feldman once referred, in a radio discussion, to what he discerned, in many cases, as the professional musician's apparent fear of his instrument, a fear that creates, as he put it, a distance between performer and instrument. He talked of the need, in his own music, for a closeness of player to instrument, what I would describe as an at-oneness embodied in a radical commitment to the muscular, physical and essentially sensual qualities of the art of, in particular, Feldman performance.

When David Tudor and Cardew played Feldman one was conscious of the movement, always economical, over and across the keyboard; rather like watching a dance for hands and arms. And what you heard and experienced with great intensity was the limb as it performed or, to be precise, the fingerpad – that most erotic part of a pianist's body – and the resulting sound was raw and thrilling. In too many performances of Feldman's music, it seems to me, one is all too conscious of a cultural intervention between body and instrument. Tudor and Cardew were virtuosi – which has nothing to do with velocity; in Roland Barthes' words, with «*petty digital scramble*». They were virtuosi by virtue of the extraordinary sounds they drew from the piano. Rather, theirs was, in Howard Skempton's felicitous phrase, a «*virtuosity of restraint*». Their performances steered a hazardous course generating risk and excitement: the player on the edge, the phrasing and articulation «*situational*», determined spontaneously by a consciousness of the imperfections in the instrument and the dimensions of the room, by ambience, temperature and acoustical properties, by the idiosyncrasies of individual sounds at particular moments, by an awareness of differing degrees of control and intentionality: the unintended brilliantly and movingly contextualised. It is this, together with an emphasis on the sensual and physical qualities of the art of performance, which creates an indivisibility of musician and instrument and, at best, of Feldman's music and its audience.

In the early piano works Feldman deploys sequences of seemingly random chords. His idea was that the performer should respond to each moment, to the total unpredictability (for the audience) of each successive chord; that the performer should be alert, in a kind of state of exalted consciousness, so that each ictus, chord, constituted, as it were, a single, self-contained composition. It is as if the player is tracking the sound, letting it take him into new psycho-acoustical regions. Thus the relationships between the chords are contingent upon many factors, not least upon the perceptions of the individual, creative listener.

Occasionally, successive repetitions of a single chord or phrase appear in the early music, notably and memorably in *Extensions 3*, written in 1952, and *Intermission 5*, from the same year. Feldman's intention here, I believe, is simply to «freeze» the music in order to give weight and focus to a single chord or phrase. The Swiss composer Klaus Huber made a thought-provoking observation after a performance I gave of *Intermission 5*. At the very end of the piece there is a short phrase which is repeated 9 times. I try to make each repetition the same as the preceding one. Huber observed that on this particular occasion they were not only the same, but more the same as the

preceding one! I suppose what he meant was that they exceeded the listener's expectations of what sameness means. In trying to exceed those expectations, you are acknowledging that everything is different.

I recall an occasion in Graz, Austria, performing Feldman's *Triadic Memories* (1981), a work lasting around an hour and a half, beginning in a natural light but which was beginning to fade, and the concert, accompanied, enhanced by the changing light, (the only artificial light was a lamp) ended in near darkness. Towards the end of the performance bells from a distant church provided a miraculous counterpoint – a merging of Art with everyday reality; and at a stroke what Anita Brookner calls the «*monstrous egotism of the artist*» – in this case composer and performer – is punctured, undermined; and the music could no longer say simply «listen to me»; nor could the performer demand of his audience «look at me».

Listening to *Triadic Memories* on that day two women, one young, one elderly, were weeping. I mention it, not least because I think it is a rare occurrence at concerts and I can only speculate on the reasons. But I believe they have something to do with meanings in Feldman's art I have already touched upon: human vulnerability and fragility. In the late works the enveloping hugeness of Feldman's canvas reminds one of the great Rothko black paintings. There, too, in the Rothko Chapel in Houston people sit and quietly weep. And at best, when the audience and the performers and the music are at one, you get this kind of «at-oneness». For me, as a performer, that is one of the great experiences of any musical event, in any musical situation. That togetherness; something of significance is happening. Genuine spontaneity (unpredictability) is something which is absolutely crucial. It is at the heart of Feldman's music: the idea that every sound has a unique quality. There can be nothing of the routine in Feldman performance. As in life itself there can be no blueprint; there are so many contingencies, so many things that can happen which can alter the way you play a particular chord, make a particular sound, in relation to any previous performance. Playing Feldman is about living your life. And it is known for people to weep when they hear it.

Softness draws the audience into the music – it encourages attentiveness and alertness. It also demands a «transcendental» listening in its search for a revelatory experience. Perhaps that is what Feldman was referring to when on one occasion, just before a concert, waiting in the wings as I recall, he urged me, like a New York pugilist, to «*knock 'em flat*».

17.11.

Vendredi
Freitag
Friday

«Skipping» Time»

Carrying a sens of affection for a shared and varied musical zeitgeist with roots in avant-rock, jazz, and free electronics, the finally meet again on stage after 20 years

Børre Mølsted tuba

Chris Cutler drums

Knut Aufermann feedback

Sarah Washington circuit bending

After the concert

Radio Art Zone book launch with the artists at the sound installations in the Foyer (EN)

21:30 60'

Grand Auditorium





EN Skipping Tüme

Knut Aufermann, Chris Cutler, Børre Mølstad, Sarah Washington

After sharing airwaves over 20 years ago at London's revered station Resonance FM, which Sarah and Knut helped to establish, these four idiosyncratic musicians build upon previous encounters to appear together here as a quartet for the first time. They play improvised music with roots in experimental rock, jazz, improv and homemade electronics.

Chris's cult status was earned over 10 years in the influential experimental group Henry Cow, later forming or co-founding Art Bears, News from Babel, Cassiber, The (ec) Nudes, p53, The Bad Boys and The Science Group. He was a member of Pere Ubu and Gong, and worked with The Residents, as well as in dance, film, hoerspiel, theatre, soundscape, radio and orchestral projects. He runs the independent label ReR Megacorp, publishes, teaches, and currently produces the long-running «probes» podcast for the museum of modern art, Barcelona.

Børre is a maverick alumnus of the Royal Academy of Music, where he developed extraordinary arrangements, and an array of extended tuba techniques. He has been a member of renowned groups such as the London Improvisers Orchestra (LIO), Circulacione Totale Orchestra and Paal Nilssen-Love Large Unit. Around the turn of the century he played electronics with Sarah and Knut in ReSponge, a quartet who toured Europe, where their plunderphonic style horrified improv purists, yet was beloved on the London scene. Since then he has established his own architecture studio in Oslo.

Knut is a pioneer of the pure feedback practice which became known as no-input mixing board, and also played for many years with the LIO. He has played regularly in several notable duos with such luminaries as Lol Coxhill and Phil Minton, and he curated the 2004 tour «Feedback: Order from Noise» featuring Alvin Lucier, Otomo Yoshihide and Nic Collins amongst others.

Sarah was at the forefront of redeveloping and popularising circuit bending – creating new devices from toys and radios – in the UK from the early 2000s, alongside her unique work with ultrasonics: repurposing bat detectors as instruments. Amongst other collaborations, she has toured and records vocals with the avant pop super group Unhappy Fly, featuring legendary musicians from the 1970s punk era.

Sarah and Knut are best known in the art world as Mobile Radio, for their seminal work in the field of radio art, where they create festivals, stations, radio works and performances, for example at the Tate Modern, São Paulo Biennial, documenta, and Esch2022. They are the common denominator of this current line-up, having played trios with Chris in recent years and worked closely with Børre more than 20 years ago. They decided to bring this group together for rainy days to celebrate the best of old and new experiences; collapsing the space between past and present to make music in realtime which carries a sense of affection for a shared and varied musical zeitgeist.


18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«Coffee with Composers»

A chance to meet, mingle and discuss

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

 Kultur|lx Arts Council
Luxembourg

11:00 60'

Foyer



18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«Nothing to Remember»

live performances
Louise Bourgeois x Lucilin

United Instruments of Lucilin

Sophie Deshayes flûte

Max Mausen clarinette

André Pons-Valdès violon

Stefan Scheib contrebasse

Pascal Meyer piano

Guy Frisch percussion

Improvisations autour des partitions graphiques de Louise Bourgeois

12:30 & 14:45 30'

Foyer





DE Louise Bourgeois. Die Vergangenheit wiedererschaffen

Charlotte Silbermann

Louise Bourgeois, diese große Bildhauerin des 20. Jahrhunderts, die erst 1982 im Alter von 71 Jahren mit einer Retrospektive im Museum of Modern Art New York ihren Durchbruch als erfolgreiche Künstlerin erlebte, war geradezu besessen von der Vergangenheit. Wie kaum eine andere Künstlerin wusste sie um die Möglichkeit der Kunst, Erinnerungen zu erzeugen und gleichzeitig das Drama der Vergänglichkeit zu verhandeln. Ihre künstlerische Intention fasste sie 1997 so zusammen: *«Man kann die Gegenwart nicht aufhalten. Man muss jeden Tag der Vergangenheit entsagen. Und sie akzeptieren. Und wenn man sie nicht gewähren lassen kann, dann muss man sie wiedererschaffen. Genau dies ist mein Vorhaben.»*¹

Die schonungslose Vergänglichkeit zu durchkreuzen, ist immer schon eine Motivation der Kunst gewesen. Louise Bourgeois kannte diese Tradition, die vor allem im Barock eine Blütezeit erfuhr.² Auch hier spielte die Kunst eine Doppelrolle; einerseits verewigte das Vanitas-Stillleben die irdische Schönheit und gleichzeitig mahnte das Bild an die Vergänglichkeit. Unverkennbar, wenn der Totenkopf neben dem üppigen Blumenbouquet arrangiert war. Aber auch schon ein kleiner Wurm auf einem reifen Apfel konnte als Mahnung gelten, dass nichts von Dauer ist.

Dreh- und Angelpunkt in Louise Bourgeois' Erinnerungsarbeit sind Kindheits-erinnerungen. So lautet der Titel ihrer überdimensionierten Spinnenskulpturen, die seit der Eröffnung der Tate Modern in London im Jahr 2000 zum Aushängeschild der Künstlerin geworden sind, etwa *Maman*. Die Spinne ist eine Referenz an die Mutter, die in der familieneigenen Werkstatt Tapisserien restaurierte – also gleichsam wie eine Webspinne ihr Netz rettet, verschlissene Teppiche vor dem Zerfall bewahrte.

Bourgeois hat die ihr vertraute Aufgabe des Bewahrens und Reparierens auf vielfältige Weise in ihre künstlerische Praxis überführt. Besonders deutlich wird das in den *Cells*, einer Werkgruppe von Installationen, an denen die Künstlerin ab Mitte der 1980er Jahre bis zu ihrem Tod 2011 arbeitete. Die *Cells* sind Raumgefüge, die mit Skulpturen,

1 Zit. nach: Rainer Crone u.a.: Louise Bourgeois. *Das Geheimnis der Zelle*, München 1998, S. 63.

2 *«Grundsätzlich umfasst meine Arbeit die gesamte Kunsttradition und bildet sie ab. Sie hat zu Beispiel barocke Züge. Ich habe sogar einer Arbeit den Titel Baroque gegeben; sie stammt etwa aus dem Jahr 1970.»* Zit. nach Donald Kuspit: *Ein Gespräch mit Louise Bourgeois*. Aus dem Englischen von Volker Ellerbeck. Bern 2011, S. 63.

gefundenen und gesammelten Objekten, Texten, Spiegeln, Möbeln, Gläsern und Stoffen gefüllt sind. Die aufwendigen Arrangements rufen Assoziationen an vertraute Räumlichkeiten wie Keller oder Speicher hervor und entwickeln doch eine Ästhetik, die befremdet. Sie ähneln Raumerfahrungen, wie man sie aus Träumen kennt. Persönliche Erinnerungen der Künstlerin lassen sich explizit auffinden, wenn man biografische Spuren zu lesen weiß. Die Installationen verharren jedoch nie im Persönlichen, sondern lösen sich in intersubjektive Raumerlebnisse eines kollektiven Gedächtnisses auf.

Das Haus ihrer Kindheit im französischen Choisy hat Louise Bourgeois in drei Installationen der *Cells* verewigt. In *Cell (Choisy)* (1990–1993) erscheint das Haus als Marmorskulptur in der Größe eines Puppenhauses. Über dem Haus, das von Gittern umgeben ist, schwebt drohend eine Guillotine. Könnte es sich hier um das Schafott des Vergessens handeln?

1995 taucht mit *Cell (Choisy Two)* wiederum das marmorne Puppenhaus auf und wird diesmal umgeben von Spiegeln aus unterschiedlichen Perspektiven sichtbar. Die Spiegel fragmentieren das Bild des Hauses und visualisieren, was im Gedächtnis mit den Räumen unserer Vergangenheit passiert. Nie erscheinen sie in ihrer Vollständigkeit.

Choisy spielt schließlich noch einmal in *Cell VII* (1998) eine Rolle. Das Haus, wiederum *en miniature*, ist eingebettet in ein Setting, das an einen verwunschenen, alten Dachboden erinnert. In dieser Installation spuken die Toten als weiße Gewänder, abgetragene Kleidungsstücke, die Bourgeois Zeit ihres Lebens sammelte, um sie als Speicher vergangener Zeiten in ihrer Kunst lebendig werden zu lassen.

Als Installationskünstlerin hat Bourgeois Erinnerungen vor allem als räumliches Phänomen in den Vordergrund gerückt. Sie macht sichtbar, wie sich die Zeit im Raum einschreibt. Der Phänomenologe Gaston Bachelard hat ausführlich über den Zusammenhang von Raumerfahrungen und Erinnerungen geschrieben. In seinem Werk *Poetik des Raumes* (1957), das sich mitunter wie ein theoretisches Begleitbuch zu Bourgeois' Zellinstallationen liest, heißt es:

«Wohlgemerkt, dem Haus ist es zu verdanken, dass eine große Zahl unserer Erinnerungen» untergebracht «sind, und wenn das Haus etwas kompliziertere Gestalt annimmt, wenn es Keller und Speicher, Winkel und Flure hat, dann bekommt unsere Erinnerung mehr und mehr charakteristische Zufluchtsorte. Ein Psychoanalytiker müsste also seine Aufmerksamkeit dieser einfachen Lokalisierung der Erinnerungen zuwenden.»³

Louise Bourgeois konsultierte 33 Jahre ihres Lebens einen Psychoanalytiker. Die traumhaften, absurden oder auch unheimlichen Räume ihrer Installationen lassen sich ohne Zweifel als Orte *verdrängter* Erinnerungen deuten. Im analytischen Prozess wird der Erinnerungsarbeit auch eine imaginative Kraft zugeschrieben, was wiederum den Weg zur künstlerischen Arbeit ebnet. In dem Buch *Ode à l'Oubli* (2002) – Ode

3 Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*, München 2007, (frz. Originalausgabe: Presses Universitaires de France 1957), S. 35.

an das Vergessen – das Bourgeois aus Stoffresten genäht und mit eigenen Texten bestickt hat, heißt es: *I Had a Flashback of Something that Never Existed*. Ironisch zugespitzt wird damit das fiktive Potential des Erinnerns explizit benannt. Das Vergessen macht aus Erinnerungen nicht selten *fantastische* Geschichten. Bourgeois verräumlicht diese Geschichten und erschafft damit die Vergangenheit immer wieder neu.

Charlotte Silbermann, M.A., seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin für Kunstgeschichte an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle und Promotionsprojekt zum Thema Neuer Materialismus und zeitgenössische Installationskunst; Studium der Vergleichenden Literatur- und Kunstwissenschaft an der Universität Potsdam; seit 2014 Tätigkeiten als freie Autorin u. a. für *Der Freitag* und das Kunstmagazin *Monopol*; Forschungsschwerpunkte: Raumtheorie, Feministische Kunst und Neuer Materialismus.

18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«Into the Analogue»

live performances

The group specialised in musique concrète presents new work using their instrumentarium of vintage analogue devices

Langham Research Centre

Iain Chambers, Philip Tagney, Robert Worby live electronics

13:00 40'

Salle de Musique de Chambre



DE Wissenslücken schließen

Gespräch mit Miriam Akkermann, Spezialistin für Geschichte elektroakustischer Musik und Dokumentation

Tatjana Mehner

*Musiker*innen wie die Mitglieder des Langham Research Centers haben sich der Aufführung (inzwischen historischer) elektroakustischer Kompositionen auf authentischem Instrumentarium verschrieben. Wie ordnen Sie diesen Trend ein – insbesondere im Vergleich zur historisch informierten Aufführungspraxis innerhalb der alten Musik?*

Grundlegend gibt es sehr viele Ähnlichkeiten zwischen dem, was wir unter historisch informierter Aufführungspraxis für beispielsweise die Barockmusik verstehen und der Art und Weise, wie im Bereich elektroakustischer Musik über Aufführungen nachgedacht wird. Jeweils steht ein relativ großes Konglomerat von Wissen bereit – über die Werke und wie diese aufgeführt wurden. Aber dieses Wissen ist eben unvollständig. Das liegt zum einen daran, dass sehr viel aus dem Bereich der Spielpraxis nicht dokumentiert ist; und zum anderen liegt es auch daran, dass sich das Instrumentarium verändert hat, ebenso wie unsere Vorstellungen, wie mit Instrumenten umgegangen wird. Mir erscheint daran besonders spannend, verglichen mit der Zeitspanne, die uns von der Barockmusik trennt, dass es ganz ähnliche Wissenslücken und Parallelen für Stücke gibt, deren Uraufführung nicht einmal ein halbes Jahrhundert zurückliegt, weil sie eben mit Technologien geschaffen oder aufgeführt wurden, die heute nicht mehr gebräuchlich sind, und eben die Dokumentation von Produktion oder aber Aufführung mangelhaft ist.

Worauf beziehen sich diese Wissenslücken besonders – eher auf rein technische Parameter oder auch auf sozial-ästhetische wie beispielsweise Raum- anordnungen?

Sowohl als auch – es hängt vom Stück ab, was existiert und was nicht existiert. Die Repräsentation im Raum ist zum Teil oft gut dokumentiert, aber leider nicht immer nachstellbar. Wir wissen, dass es immer eine Anpassung an den Raum geben muss, weil es nie den idealen Raum geben wird, wo eine bestimmte Lautsprecherpositionierung wieder genauso umgesetzt werden kann. Und über die Interpretation dieser, im Sinne eines erweiterten Notationsbegriffs, technischen Notation, die Schaltpläne, Raumpläne

etc. beinhaltet, wissen wir zum Teil sehr wenig; das heißt über die tatsächliche Umsetzung der Pläne liegen im Verhältnis wenige Informationen vor, insbesondere, wenn diese vorab erstellt wurden. Wenn die Dokumentationen nachträglich erstellt wurden, ist es wieder etwas anderes. Aber generell sehen wir, dass gerade die Raumkonstellationen schwer zu dokumentieren sind. Und auch die Idee, wie so etwas dokumentiert wird, hat sich in den letzten 50, 60 Jahren verändert. Das hat mit den heutigen Technologien zu tun, mit denen wir viel präziser arbeiten können. Aber es liegt natürlich auch daran, dass sich unsere Klangvorstellungen und -erwartungen geändert haben. Und in dieser Kombination geht eben doch einiges an Wissen verloren, zunächst ohne dass wir uns darüber bewusst waren. Die rasante Geschwindigkeit der technischen Entwicklung konnte vermutlich niemand vorhersehen.

Was bedeutet das für die Auseinandersetzung mit der Musik, die an diese Techniken gebunden ist?

Es verändert sich der Blick darauf, was historisch erscheint. Wir beobachten in kürzerer Zeit Generationensprünge, die in früheren Jahrhunderten viel länger gedauert haben. Anstatt einer Phase technischer Entwicklung, die in zehn bis 20 Jahren abgeschlossen ist, sind es heute vier bis acht. Und damit ändert sich auch unser Zugriff auf die Technologien und der Umgang damit: Wenn wir also auf Stücke der 1950er bis 1980er Jahre schauen, erscheint uns der Abstand, den wir zu manchen Stücken haben, sehr sehr groß. Wir haben sogar Stücke, die wir eigentlich nicht mehr in Gänze rekonstruieren können, obwohl sie vielleicht erst 40, 50 Jahre alt sind. Das trifft natürlich nicht auf alle Kompositionen zu. Es gibt auch sehr gut dokumentierte Werke, bei denen wir gar kein Problem haben. Was die Idee der Klangvorstellung angeht, gibt es obendrein Stücke, die in ihrer Audioqualität sehr gut dokumentiert sind, aber nicht was ihre technische Umsetzung angeht. Das heißt, es gibt Aufnahmen von der Premiere, es gibt Aufnahmen von den Proben usw.; aber es fehlen die Informationen zur technischen Realisierung. Diese Konstellation führt dann dazu, dass eine Aufnahme für das Stück steht, und wir gar nicht mehr hinterfragen, was Werk und was Interpretation ist. Die Fixierung des Klanges wird zum Primat.

Gerade akusmatische Musik ist ja oft durch die klangliche Fixierung an den technischen Zeitgeist gebunden. Wie wirkt sich das auf die Rezeption aus? Oder provokant gefragt: Wird hier der Konzertsaal nicht irgendwann zum Museum?

Es gibt verschiedene Ideen, wie akusmatische Musik aufgeführt werden soll; und sogenannte Tape-, oder heute fixed media-Stücke gibt es ja immer noch. Die Vorstellung, dass die Komponierenden auf der klanglichen Ebene alles en détail festhalten, hat immer noch eine große Attraktivität – aus unterschiedlichsten Gründen. Wir haben neue Klangsynthesetechniken, die vielleicht in Echtzeit gar nicht so gut

kontrollierbar sind, und wir haben natürlich heute eine ganz andere technische Ausstattung, um diese Klänge wieder im Raum abspielen zu können. Ich glaube, was sich weiterentwickelt hat, ist das Nutzen der Möglichkeiten, die wir für die Klangdarstellung in Räumen und Konzertsituationen haben. Und von den damit verbundenen neuen Gestaltungsmöglichkeiten geht weiterhin eine besondere Attraktivität aus. Konzepte wie Akusmonien oder Klangdome werden ja immer noch weiterentwickelt und sind ungebrochen aktuell.

Das Langham Research Center hat sich zum Ziel gesetzt, zum Konzept des Studios als Instrument zurückzukehren. Was bedeutet das aus Ihrer Perspektive?

Das Konzept stützt sich darauf, dass zunächst das als Instrument definiert wird, was den Klang erzeugt – unabhängig von einem einzelnen Objekt. Bei akustischen Instrumenten ist es zumeist ein Objekt, das einen Klang oder eine Gruppe von Klängen erzeugt. Bei den Technologien, mit denen wir es zu tun haben, gehen wir davon aus, dass zumeist ein Objekt nicht ausreicht, weil beispielsweise verschiedene Recheneinheiten zusammenspielen. Somit haben wir die Zusammenstellung von mehreren Geräten, die aber eine Art von Klang erzeugen, und deren Gesamtheit wir dann als Instrument definieren können. Dieser Gedanke lässt sich bis auf ein Studio ausweiten, da die einzelnen Komponenten der analogen oder frühen digitalen Studios nicht alleine funktioniert haben. Man brauchte immer mehrere im Zusammenspiel. Und die jeweilige Zusammenstellung war dann auch charakteristisch für das jeweilige Studio – und somit den produzierbaren Klang. Daher auch die Idee, dass ein bestimmtes Studio einen bestimmten Klang hat, was für die viel wandelbareren digitalen Geräte so nicht mehr zutrifft. Für uns als Forschende ist die Idee des Studios als Instrument daher ein interessanter Startpunkt für eine komplexe Diskussion, die u. a. auch die Frage nach «dem Computer» als Instrument beinhaltet.

EN Perpetual Motion

Langham Research Centre

Perpetual Motion is part of a suite of pieces entitled *The Dark Tower*, inspired by the work of the maverick scientist and inventor Nikola Tesla.

The piece launches with a series of rising and falling glissandi that build energy and locomotion and spin like electrons whirling around a nucleus. High frequency tones crackle and spark as if triggered by internal collisions. A steady throbbing pulse pushes on into limitless continuity. But eventually a series of short, sharp signals interrupts everything and brings about a sudden collapse.

EN Luc Ferrari: Dinotique

Langham Research Centre

Dinotique was commissioned as part of a celebration of the late French composer Luc Ferrari to mark his 90th birthday in 2019. He was a founding member of the Groupe de Recherches Musicales (GRM) and worked alongside composers such as Pierre Schaeffer and Pierre Henry.

His piece, *Les Anecdotes*, composed in 2002, was taken as a starting point. Ferrari wrote about it: «*In this Hörspiel, there are anecdotes which tell in chronological order the trips I made in those years. From Ronda in Spain to Port de la Joliette in Marseille via Tuscany, Chicago, Texas and Provence.*» His work combines field recordings with electronic sounds and spontaneous, often intimate, speech.

Dinotique juxtaposes new location recordings along with electronic and anecdotal sounds and places them in dialogue with those of Ferrari's.

18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«1979»

live performance

Immerse yourself in the sound of a room

Ictus

Chryssi Dimitriou flûte

Martijn Susla clarinette basse

Adrien Lambinet trombone

Igor Semenov, Clara Lévy violon

Victor Guaita alto

François Deppe violoncelle

Marina Delicado piano

Vincent De Bongnie son

Joanna Bailie

1979 for eight musicians and electronics (commande Philharmonie,

Donaueschinger Musiktage, la Biennale di Venezia, Wien Modern, Ictus,

deBijloke Gent)

Production Ictus

Coproduction Philharmonie, Donaueschinger Musiktage, la Biennale di Venezia,

Wien Modern, Ictus, deBijloke Gent

13:45 45'

Espace Découverte



The work is inspired by a short story by the German writer Salomo Friedländer *Goethe speaks into the phonograph* from 1916 and reproduced in its entirety in Friedrich Kittler's *Gramophone Film Typewriter*. It concerns the story of a professor, who in order to impress the woman he loves, visits Goethe's study, and endeavours to capture the long dead author's voice and reproduce it. The professor's experiment is based on the theory that no sound in a space is ever really truly lost – that sound waves continue to exist long after the initial source has left the room, bouncing between the walls at ever more minuscule amplitudes for eternity.

Memory of a space

Friedländer's story inhabits an intersection between the advent of recording technology, science fiction, memory and poetics, and it is this location that serves as the starting point for something more contemporary: a piece for a world that has forgotten how things work. One hundred years after the story was written we still have no way of detecting or capturing these super-low amplitude sound waves, or indeed have any proof that they exist at all. What is certain though, is that the very idea of them, of their steady and quiet accumulation into a theoretical background noise, and the way they might function as a kind of memory of a space, is a seductive one. The normal notions of sound as ephemeral and intangible are turned on their head, and replaced by the idea of sound as a growing substance.

From noise to song

What would we hear in a space then, if we could pump up the volume of everything that ever sounded in it? In 1979 musicians and speakers line the perimeter of a room, representing the points where sounds bounce against the walls, in a staging of a very theoretical idea. The history of a space is truncated through a kind of sonic equivalent of time-lapse photography into a 45 minute-performance. Time is run backwards in this piece, so that it starts with the moment of maximum aggregation of sound, and gradually unravels until the initial «noise» is resolved into individual strands of song. Speculative science and complexity are counterbalanced by a transparency of approach and a desire to find the human story at the core of the theory. Sonic reverberation (or «echo») becomes a phenomenon in which history reveals itself, and provides the basis for an alternative kind of musical dramaturgy.

EN «We are our memories»

Joanna Bailie

If you were allowed to keep just one sound in your memory – which one would it be?

In 2011 I was at an art residency in Umbria, Italy. The residency was located at a castle in the middle of the countryside. As you might imagine, it was very quiet, only the usual rural sounds plus that of a motorway. This motorway was a kilometer away from the castle and its sounds were filtered by distance and landscape so that instead of noisy cars, one heard only tones – a strange and evocative random melody. As a keen maker of field recordings, I captured as much as I could of the «singing motorway» but I would like to go back one day and record some more. I think it's the most beautiful sound that I ever heard.

Can you think of music without memory?

Absolutely not. I don't think we can think about anything without memory. We are all historical beings, an accumulation of everything that has happened to us. We are our memories.

Was does it mean to you to know a piece of music by heart?

I'm not a performing musician, and so I don't have to learn pieces by heart for concerts. But I guess this question brings to mind for me personally, our capacity to hear a piece of music in our head without any external stimulus. I think I can reproduce bits of music that I know very well in my imagination. Not whole pieces or even movements, but a minute or so of music at a time. I'm not just talking about the harmony, melody and rhythm but the whole timbre of the thing, something like a «recording». I think it's a very strange phenomenon. There are probably people who do it much better than I can, but I imagine we can all do it to a certain extent – have our own personal CD player in our minds.

18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«A Mother's Voice»

live performance devised by Beth McNinch
Musici Ireland stir up the collective memory

Musici Ireland

Ioana Petcu-Colan, Lidia Jewloszewicz-Clarke violon

Beth McNinch alto, conception

Katie Tertell violoncelle

Bridget Ní Dhuinn installation

Eoin McNinch lumière

Colm Hinchin son

Eadha Bortolozzo, Jack Kirwan animation vidéo

Linda Buckley, Irene Buckley

A Mother's Voice (2023)

Production Musici Ireland développée avec le financement de la résidence
«Write, record, perform» du Triskel Arts Center et de l'Arts Council of Ireland

15:30 30'

Grand Auditorium





EN A Mother's Voice

A Mother's Voice is a commemorative dedication to the many women affected by the mother and baby homes in Ireland during the 1900s. It is a multidisciplinary production in honour of these women, a collaboration between artists and living survivors to shed light on this veiled era of Ireland's recent history. Marking Musici Ireland's first original production it has been described as «*beautiful, evocative, heart-wrenching*» and «*profound, emotional*».

18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«Alvin Lucier's *I am Sitting in a Room*»

live performance

Langham Research Centre

Iain Chambers, Philip Tagney, Robert Worby live electronics

Alvin Lucier

I am Sitting in a Room (1969)

En partenariat avec le Centre National de l'Audiovisuel



16:30 45'

Salle de Musique de Chambre



EN I am Sitting in a Room

Alvin Lucier

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.

EN Alvin Lucier: *I am Sitting in a Room*

Langham Research Centre

I am Sitting in a Room was composed and first realised by Alvin Lucier in 1969. The piece evokes the musical qualities of the enclosed space in which it is performed. A spoken text is recorded and then played back into the performance space. That playback is recorded and then played back into the space and the process is repeated many times. With every playback and recording the resonant frequencies of the enclosed space are reinforced so that the recorded speech is slowly transformed into a string of pitches. As Alvin Lucier said, «*every room has a hidden melody*». John Cage defined experimental music as «*acts the outcome of which are unknown*». *I am Sitting in a Room* is a perfect example of this. It functions through memory but it is impossible to anticipate any outcome.

18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«Jim Is Still Crowing»

live performance

United Instruments of Lucilin

Sophie Deshayes flûte

Christelle Pochet clarinette

André Pons-Valdès, Winnie Cheng violon

Hannah Elgas alto

Adya Khanna Fontenla violoncelle

Pascal Meyer piano

Guy Frisch percussion

Lautaro Mura direction

Jalalu-Kalvert Nelson trompette

Jalalu-Kalvert Nelson

Jim Is Still Crowing (2022)

17:15 30'

Grand Auditorium





EN The gatekeepers need to change

A conversation with Jalalu Kalvert-Nelson

Christoph Gaiser

Jalalu, you are not only writing music, but also poems and prose. In your book Words by Memory and Other Words from 2019, there is a section called «Sightings, Meetings and Writings». What is this section about?

Well, there are accounts of famous people I actually met, like Ralph Ellison, the novelist, author of *Invisible Man*. We went to the same high school! Then there were Duke Ellington and all the other ones. These people gave me a vision, they inspired me. The «sightings» are accounts of people I have never met, but seen them on the street. In New York City, I once passed James Baldwin who was together with Rosco Brown, they walked along 57th Street, I saw these two animated guys and then I realized who they were, in their own world... not noticing anybody, just dancing down the street in their own way. Few people even recognized them, but I did!

I've been writing a diary since I was 16, it was a natural thing of writing your thoughts down. And I kept it all the time, until now. And now I put it into book form. Sometimes what I have to say I can say it only in words sometimes only in music, but I also make visuals, painting, pictures. Sometimes I write a poem. I have a piano piece called *Souvenir* and I have a poem called *Souvenir* which I put at the beginning of the score. So I have got to listen to what the impulse tells me where to go. Alfred Schnittke once said «*I am just the vehicle, the music passes through me*», I have to listen to see what the music wants to say. I try to listen where the music wants to go. That's the way I create.

So writing down memories has a very personal aspect. But we need to see the term «memories» also in a broader, almost political sense, don't we?

Our memories were stripped away from us Black people during the history, one way to try to re-capture this memory where we came from, DNA physical remnant of your past, in your family archive, going back to Africa. I am trying to recapture. I have a collection of photos from my family history spanning a good hundred years. In my family, I had to be the record-keeper to show the world that these people existed and against all odds, they had integrity and beauty and grace, they were proud people. So it's not politics, its showing their humanity. Even though if we have lived hundreds of years together in

America, white people don't know Black people. They think they do, but they don't. We are still strangers in the same land, you can see that today. You see «them», as long as you see «them» you do not see who they are. You have to see them as yourself, like you. As long as you do not do that, we are strangers. White people are always trying flee from Black people, in the whole history. So they live in these fortified neighbourhoods so that they can be away. I see that much better since I live outside of America. It's even more prominent now, as they are trying to even wipe the history of the Black people out, like a Disneyland. [...] People are not being taught history anymore. [...] People are no longer educated as people, as culture, that's over. That's very dangerous!

You have been living in Switzerland for decades. How do you feel there a Black composer of classical music?

It has been quite difficult, as there is a lot of racism in the classical music world. I've been living here for 29 years, up to now, I have not one piece performed by a major Swiss contemporary music ensemble, and for many years I tried! In Switzerland, one good thing is that I had support from the institutions, so I could curate my own concerts and this is what saved me, that I could hear my own music. [...] A few years ago, the Lucerne Festival had «Diversity» as its motto. They flew in a lot of people from New York. Actually there are two Black composers living in Switzerland who are writing classical music, I am one of them. Both of us we were not in the programme! So to me it felt like a minstrel show, they could say «we did this and that's it!» So in their panels about diversity, they were not talking about Europe, they were talking about America. I know about diversity in Europe. So if you are flying in people who then leave, nothing happens, nothing will change. In a way I'm very happy that I was not in this festival! If the gatekeepers don't change, nothing will change. For me the problem is not sexism, it's not racism, you have to deconstruct the institutions that make things happen and not happen. If you don't put people of colour in the background, nothing changes! I don't believe in panels about diversity, I want to get my music out there! I don't want to suffer what happened to my very dear friend: the Julius Eastman Syndrome: «When I die, everybody plays my music».

*What gives you the energy to walk on that not-very-beaten path?
Do you have role models?*

In 1969 I attended the first Black Music Conference at Indiana University and I met all these great Black composers who were still alive: William Grant Still, Errol Smith, Arthur Cunningham. I saw what could be possible as a Black composer! After Martin Luther King died, there was «Black Awareness», and a label like Columbia Records published a series with music of Black American composers! I had all this great encouragement by all these composers who became lifelong friends when I moved to New York City.

When George Floyd died, I had the strange feeling «I have been here before!» Always some Black man has to die, before the world tries to change. But somehow I hope, more than fifty years after Martin Luther King's death, it will be a little different. At least in America. For me one regret is that I cannot be in America this time, to be more part of the conversation. Here in Switzerland, I am isolated.

I do have noticed, I can be critical, that some Black composers write music on a certain theme that they know it will be accepted by the general public... they write these «victim, victim, victim» pieces, and for me, that's OK, but it's beyond that, too. It's about the music, too! Many white people think only Black people are interested in this problem about race. We are not interested in talking about astrology or astronomy or science. What about the stars, you are human, too! That's another kind of inert racism. I have to fight for these kind of ideas.

In recent times, we could see more awareness for musicians and composers of colour, they are more frequently programmed. Can you relate to that development as well, regarding your own work?

Indeed I got more performances as I met a group of young American musicians from Frankfurt who played in the Ensemble Modern, a collective, called Broken Frames Syndicate. They like my music! They premiered the piece last November in Frankfurt, they will perform it in New York City in February 2024. In October 2023 I had a premiere at Wien Modern, and since then, things are going up and up... finally! In Spring 2023 my *Third String Quartet* with countertenor was premiered, in October 2023 a piece for trumpet and percussion will be premiered, another piece for bassoon and piano in Chicago in November 2023. And I am working on an opera for 2025 in Vienna. I work on pieces a long time, the idea for that opera came 1977. It's about my childhood. It's called *Shadowsbetweenthevoicesbetweenthshadows*. It's about Black people in these times before I was born had to make safe spaces for themselves to live in and to flourish in. We had our love, our dignity our culture within our world. That's how we saved ourself, how we endured. But the work is not only about Black lives. It's about lives in general. And we seek to create a sanctuary for those that we love and care about. This is an innately human desire. And beyond any color of the skin. It's natural and human. And in this sanctuary, we very rarely discussed race. It was about dreaming and making those dreams come true.

Let's talk about a little more about your music. In your work catalogue, there is a piece entitled I can't breathe...

I wrote this before George Floyd died, it's a memory of Eric Garner, the first guy who said «I can't breathe». And I have the name of his daughter who so gallantly fought for him. But I show this piece to America, and no one wants to relate with it, so it is yet to be

performed! Because it's just another reality... A lot of my music has not been performed, I compose from a personal need, whether it's performed or not.

In Jim Is Still Crowing the second section is explicitly about memory. It's a slow movement. Does all music about memory require a process of slowing down?

You can portray memory in different ways. It could be a violent memory like the section «Impulse-Disruption», the ninth section in *Jim Is Still Crowing*. It's about the kind of experience I see in society. The quiet second section is more of a contemplative idea, I was kind of influenced by harmonies of Duke Ellington, a kind of big band harmony.

When I was listening to that section, I was also reminded of Olivier Messiaen...

Sure! I'm of course influenced by Messiaen, how his tone-colours and his rhythms unfolds. How he has certain musical phrases repeated. [...] Coming back to your question about role models and encouragement: When I was young, after church, I was always listening to the New York Philharmonic on the radio. And I was listening to all these new music people like Anton Webern or Igor Stravinsky. And I fell in love with Iannis Xenakis, the Greek composer. I went to this shop and I saw a record with music of Xenakis, and I took it up to the counter to buy it and the shopkeeper said «*this is not music, this is nothing but noise! You can have this record for free!*» And three years later, he became my teacher at Indiana University. This was 1969, but the circle ended many years later, in Paris. I was living near where I knew he lived, near Pigalle. We went to have a walk, I went to a shop... there he is! With his wife. I said «*Yannis, how are you doing?*» He said «*Aren't you rich yet?*» I said «*No!*», and he said «*Well, keep going!*». Four years later he died.

The conversation unfolded during a phone call made on 21.08.2023.

EN Jim Is Still Crowing

Jalalu-Kalvert Nelson

Jim Crow laws were a collection of state and local statutes that legalized racial segregation. Named after a Black minstrel show character. The laws, which existed from post Civil War era until 1968, were meant to marginalize African-Americans by denying them the right to vote, hold jobs, get an education or other opportunities. Those who attempted to defy Jim Crow laws often faced arrests, fines, jail sentences, violence and death. The roots of Jim Crow began as early as 1865, immediately following the 13th Amendment, which abolished slavery in the United States. «Black Codes» were strict local and state laws that detailed when, where and how formerly enslaved people could work, and for how much compensation. Where voting rights were taken away placing them in indentured servitude. And controlling where they could live.

In present day America many states are putting in place tighter voting restrictions, which largely affect African-American voters. A New Jim Crow is rising, against minority voters. So, again this has become a struggle in 21st century America.

This work, in ten brief sections, is a music reflection on the state of voting rights in America. Each section reflects a different thought on this idea: the solo trumpet serves as a commentator and reflector on the musical ensemble.

- I. Divergent Paths: This section symbolizes the different paths that America is going down at the present time. There is a great divergence and polarization of ideas about what America should be.
- II. Memory: In memory of those who have sacrificed much in the cause for equality in America.
- III. Trade-offs: Ideas bouncing off one another.
- IV. Connections/Conversations: Like-minded spirits connecting.
- V. Loops: A repetition of ideas and concepts that never lead to a resolution.
- VI. Recitatif: Impressions of a black preacher and the congregation.
- VII. Times Running: The time is swiftly passing for a chance for salvation.
- VIII. Impulse-Disruptions: There is a great anxiety hovering over America and the world. No one is sure of what the future will bring.
- IX. Soundimages: (ensemble-improvisation). In the end, to find grace and peace, with one's loves, on this earth.

18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«All Ears for Christian Wolff»

live performance

Langham Research Centre

Iain Chambers, Philip Tagney, Robert Worby live electronics

Christian Wolff

For Magnetic Tape II (1952)

22'

Kaleidoscope (création, commande Philharmonie) (2023)

35'

18:00

Salle de Musique de Chambre





EN «Memory – and forgetfulness – are essential dimensions of life»

Interview with Christian Wolff

Tatjana Mehner

More than 70 years lie between the creation of the two works of you played in this concert. Where do you see the most important differences and similarities?

Well, the older piece is fixed, that is, as a tape piece it can only be reproduced, not performed. I've only done something like this one other time, with *Mayday* (1989), made with synthesizer and pre-recorded material. It was for a dance by Lucinda Childs (and there was not enough money to hire live performers). This was in 1989, and that music was less abstract than *For Magnetic Tape II*, that is, there was melodic and linear material in it, performed live for the recording, while in the earlier piece, though the material included recordings of natural sounds and instruments along with electric sounds, these were pure material, to be cut up in designated durations and overlaps; more like making a collage visual art work, and not at all like a score to be played by a performer. *Kaleidoscope* does suggest the use of electronic instruments and materials, especially old-style, analog ones, but the score is essentially a performing score, with the combination of specification and performer freedom of choices, as well as the performers' dependence on each, as in much of my music starting around 1957. Most of my music since then has involved freedoms of choice for the performers as well as indeterminacies created by open performance situations. I think of that music as not so much my composition as a dialogue between the composition and the performers, both together making the music.

Does the temporal distance change your perspective on For Magnetic Tape II?

The temporal distance doesn't really change my perspective on the earlier piece, partly because that piece was not like anything else I have done since (except there was *For Magnetic Tape I*, just before it).

Your new work is called Kaleidoscope – what kind of pieces do get together in its focus?

By «what kind of pieces» do you mean musical pieces / compositions or the fragments of colored glass that are inside a kaleidoscope and are rearranged whenever the kaleidoscope is turned or shaken? Actually in either case I don't really know what to say. Or by «get together in its focus» do you mean how other pieces of mine are part of this new piece? That I can answer: much of this new piece uses procedures and notations I have used before. For example, prose instructions; or notations that show coordination of sounds between players without the rhythm of a pulse; or the free uses of phrases of a tune; or the playing of a numbered set of phrases by each player in any sequence independently of the other players' choice. Because the performing situation here, with the Langham Research Center, is like no other I have met before, these procedures I know will work in a way different from how they have worked for me previously. There is one item in the composition that I think is new for me: in one of the 35 sections or smaller units of the piece I call for sounds to be made that express or represent specified feelings, like anger or calm or determination, etc.

You have been in touch with the experimental music scene from a very young age. How have you been experiencing the development, not to say revolution, of technical equipment? What was the impact on your work?

Well, I take notice, but am not much involved. I don't particularly like electrically amplified or modified sound, but I do appreciate its possibilities. Basically I am entirely happy with just live sound made by real people. On a few occasions over the years I have used recording and playback technology in the context of live performance. Put it another way, I don't feel the use of electronics is essential to experimental music, though there have been some outstanding composers of electronically based experimental music, above all David Tudor, also Alvin Lucier, and more recently the improviser Ikue Mori, also George Lewis. The most vital use of electronics has always been in live performance, which is what all these musicians are involved in.

Memory is the topic of this year's rainy days festival. In your observation, how has the relationship to sound preservation changed within electronic music?

Memory – and forgetfulness – are essential dimensions of life and all music making. So, of course in the case of electronic music too. How? I don't know how to make a short and coherent answer. Electronics used for recording and playback can be part of work with memory (like block repetition or recapitulations in Western classical music). In the case of composing with electronic means (or not), I find a constant play with looking back – memory – and trying to forget in order to move forward into new territory. I have always been interested in the process of discontinuity and something new, somehow also surprising, happening. For that forgetfulness of what came before is useful.

The interview was conducted via e-mail in September 2023.

EN Christian Wolff: *For Magnetic Tape II*

Langham Research Centre

For Magnetic Tape II was composed by Christian Wolff in two short continuous movements, as part of the Project for Magnetic Tape, established by John Cage, at Louis and Bebe Baron's studio, in New York, between 1952 and 1954. The score specifies materials: city sounds, country sounds, surf, white noise, «*any electronic noises (not necessarily the same)*», carillon and tones of specified frequencies 400c/s, 450c/s, 4300c/s etc. Durations are indicated as inches of tape and a grid-like system shows superimpositions, layerings and the overall structure.

The piece was scored in the early 1950s but never realised and its existence only came to light in 2014. Robert Worby made this first and, to date, only realisation and the world premiere was given by Langham Research Centre in 2014. This performance is the European premiere.

EN Christian Wolff: *Kaleidoscope*

Robert Worby

Kaleidoscope was commissioned in 2023 by rainy days festival for the Langham Research Centre. The score comprises 35 «performing units», as Christian Wolff calls them, «to be performed by 2 or more players, including the use, ad lib, of analogue technology». The preface to the score also states: «A given performance may use any number of them, including all. Their sequence may be free, also their possible combinations or superpositions.»

Each one of these units is a tiny piece in itself and each gives indications about what performers might do to produce sound. Wolff thinks of the score as a «dialogue» between himself and the performers and he prefers the performers to «figure out» (as he puts it) for themselves exactly what they will do to create a performance. So, the score is an indication of what is to be done rather than a representation of precisely what is heard at a performance. To use John Cage's terminology, the score is indeterminate of its performance.

There are similarities and connections between *Kaleidoscope* and *Burdocks* which Wolff composed for the Scratch Orchestra in 1970/71. The modular nature of the score; the look, style, manner and spirit of the notation; the sense of liberation from the conventional functions of notation all generate the possibility that uncertainty, ambiguity, risk and perhaps the sounds themselves will control and steer the music. But the precise course that the music will take is not known until the moment of performance.

In 1968, writing about «*Electricity and Music*» for an Italian journal, Wolff observed, «in fact, the very use of electricity introduces whole new areas of unpredictability»; and it is these areas of unpredictability that characterise performances of Wolff's music by the Langham Research Centre. A microphone converts sound into electricity and a loudspeaker converts electricity into sound. This process creates unpredictable changes of timbre and dynamics and sometimes also pitch, duration and the location of sounds. Recorded material never sounds exactly the same at each reproduction. Audio tapes may be arbitrarily wound forwards and backwards so that what is heard on playback is unforeseeable (unforehearable!). These and other characteristics of what Wolff calls «electrical» sound (not electronic sound) chime with the experimental music aesthetics that he has championed since the 1950s and *Kaleidoscope* is a wonderful manifestation of his unique accomplishments.

18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«Spirit Catchers»

live performance
Remembering through an object

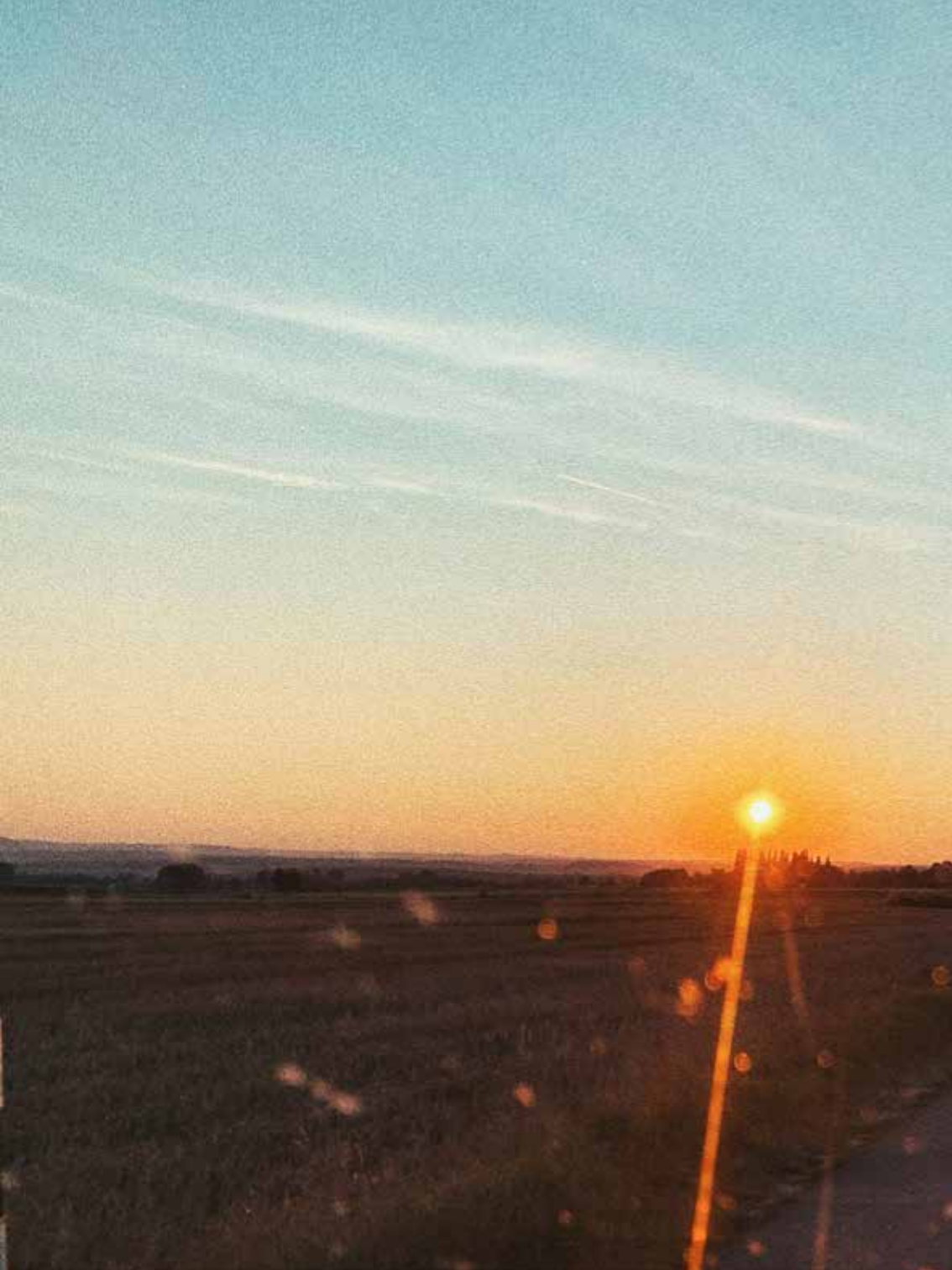
Invités du festival

Annea Lockwood

Spirit Catchers for four speaking voices, microphones, mixer, and four channels (1974)

19:00 30'

Grand Auditorium





EN **Spüirit** **Catchers**

Annea Lockwood

Four people have each been asked to bring with them an object which they have had for many years – an object such as they would never throw away in a move – something which seems to have attached to itself something of the owner's self or history – a spirit catcher. (Shamanistic term for an object in which ally spirits are stored or exorcised spirits held.) They are talking to themselves, allowing a flow of memories to emerge, and the person mixing brings up one voice, then moves on to the next, moving around the circle of speakers, who continue, oblivious to the amplification and to the audience until the memories «run out».

Remembering has an ebb and flow to it, a fluid rhythm, slowing as one searches, accelerating with energy when a memory comes into focus, and it is that lovely rhythm which is the focus of this piece.

18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«Riitti»

live performance

Trio WAS+ takes inspiration from the old and the new

Trio WAS+

Anna-Sofia Anttonen saxophone

Aida Salakka contrebasse

Frin Wolter accordéon

Tuukka Tervo son

Trio WAS+, Hildegard von Bingen

Quatre pièces inspirées par l'*Ordo Virtutum*

Patriarchs & Prophets

Clouds 1

Clouds 2

In Principio Omnes

25'

Maija Hynninen

in the quiet of now (création, commande Philharmonie) (2023)

15'

J-T Vesikkala Wittmacher

The Stakes that we left burning for trio and electronics

20'

19:45 60'

Espace Découverte



FR « Le par cœur aide à aller plus en profond cœur des interprétations »

Conversation avec Frin Wolter, accordéoniste du Trio WAS+

Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

Après avoir joué dans divers cadres à la Philharmonie, vous y revenez cette fois avec le Trio WAS, récemment fondé...

Cet ensemble a vu le jour en 2021 alors que j'étais encore étudiant à l'Académie Sibelius d'Helsinki. J'avais un examen de musique de chambre à préparer dans le cadre de mon Master et mon professeur m'a suggéré une pièce – qui ne m'a pas beaucoup plu au départ – à l'effectif inhabituel car rassemblant une contrebasse, un accordéon et un saxophone. Écrite par le compositeur Jimmy López, né en 1978, elle m'a en fait permis de faire la connaissance de deux musiciennes extraordinaires, Aida Salakka et Anna-Sofia Anttonen. La partition était atypique puisqu'elle impliquait que nous jouions mais, surtout, que nous recourions à la parole, chuchotée, exclamée voire même criée. Une expérience incroyable qui nous a incités à continuer cette aventure même si je savais que j'allais rentrer au Luxembourg et elles rester en Finlande. Nous avons fait des demandes de bourses dans nos pays respectifs si bien qu'en 2023, nous aurons pris part à une résidence de recherche et donné trois concerts dont celui de rainy days.

Le nom de notre ensemble est très polysémique : il correspond aux initiales de nos noms de famille – Wolter, Anttonen, Salakka. Il signifie aussi en allemand « quoi, que ? », excellent terme pour un trio spécialisé en musique contemporaine, esthétique qui suscite toujours beaucoup de questions.

Sur le plan de la sonorité, cette formation offre de nombreuses possibilités avec les graves de la contrebasse, possédant certes aussi des aigus si on va les chercher dans les harmoniques, le saxophone, non seulement dans l'aigu mais aussi différentes tessitures et en multiphoniques que joue Anna-Sofia, et, enfin, l'accordéon, instrument harmonique capable de jouer des sons simultanément. Tous les sons produits par nos instruments peuvent être façonnés une fois créés, pas comme avec un piano où une fois la touche appuyée, le son disparaît.

Votre formation est ici en configuration WAS+, en quoi consiste cette version élargie ?

Le « + » s'est ajouté du fait de l'engagement d'un ingénieur du son capable d'utiliser les supports électroniques presque comme un instrument de musique de chambre. Au début, cela devait être temporaire pour le projet rainy days mais il est devenu une partie intégrante. Le « + » doit donc se comprendre comme « extended ».

Vous êtes un ardent défenseur de musique contemporaine. Comment en êtes-vous venu à vouloir vous réapproprier la musique de la compositrice médiévale Hildegard von Bingen ?

Nous sommes tous les trois très intéressés par le fait de sortir du cadre du musicien classique et avons développé un réel intérêt pour la création. Le choix d'Hildegard von Bingen résulte d'une proposition de Anna-Sofia Anttonen, très intéressée par la musique médiévale et surtout cette compositrice à laquelle son ensemble s'intéresse particulièrement. Pour ce projet, nous avons sélectionné certains passages, parfois le texte seulement, et les avons retravaillés de façon très libre. Dans l'*Ordo virtutum*, Hildegard von Bingen cherche à promouvoir les vertus contre les vices : elle évoque ainsi un genre de nuage s'adressant au public pour lui indiquer les bonnes valeurs. Nous avons ainsi réalisé une petite composition uniquement basée sur ce texte, *Clouds 1* et *Clouds 2*, autour de ce nuage doué de parole.

Concernant les arrangements véritablement musicaux, nous avons retranscrit quelques chorals en travaillant sur les textures, associant par exemple le saxophone baryton à la contrebasse dans son registre le plus grave pour un effet très lugubre, bien que le choral en question soit très lumineux. Il y aura aussi des passages semblables à des improvisations planifiées avec un résultat toujours différent puisque seuls sont connus l'ordre d'entrée des instruments et la durée approximative.

Comment Hildegard von Bingen entre-t-elle en résonance avec le reste du programme ?

L'idée était de mettre en regard la pièce de J-T Vesikkala Wittmacher sur la chasse aux sorcières avec Hildegard von Bingen, personnalité féministe assez controversée en son temps pour ses idées d'avant-garde et suscitant aujourd'hui une sorte de culte – sur Internet se vendent des poudres magiques auxquelles elle aurait eu recours. Hildegard von Bingen aurait très bien pu finir sorcière à son époque mais heureusement, elle était très intelligente et née dans un milieu favorable lui ayant permis de faire une carrière au sein de l'Église. Le thème de rainy days étant la mémoire, il nous a semblé intéressant de revenir sur cette figure qui utilise sa musique pour remémorer les valeurs chrétiennes et sociétales aux gens, et plus généralement sur ce pan sombre de l'Histoire médiévale avec la chasse aux sorcières.

Quant à la pièce de Maija Hynninen, commandée par rainy days, nous ne savons pas encore à quoi elle va ressembler, puisque nous la découvrirons pendant l'été, si ce n'est qu'elle est pour trio acoustique et durera une dizaine de minutes.

À quoi le titre du concert « Riitti » se réfère-t-il ?

« Riitti » se réfère aux rites, au rituel. L'idée de départ était davantage orientée vers les créatures fantastiques, démoniaques mais finalement, nous sommes arrivés à la sorcellerie et à Hildegard von Bingen. Ce titre sonne assez exotique ici, en Finlande un peu moins... (*rires*)

Tant le programme que la distribution entretiennent un lien étroit avec la Finlande...

L'accordéon y occupe une place très importante. Les compositeurs passés par l'Académie Sibelius ont tous une bonne connaissance de cet instrument et de la manière d'écrire pour lui parce qu'ils l'ont appris dans leur cursus. L'accordéon est enseigné depuis les années 1970, il y a donc déjà un long passé – en comparaison, au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, la classe a ouvert en 2002 seulement !

Dans les années 1950 et 1960, Lasse Pihlajamaa a créé en Finlande une école de variétés centrée autour de cet instrument. Il a importé des accordéons en quantité et formé les grands accordéonistes qui allaient ensuite enseigner à l'Académie Sibelius comme Matti Rantanen, élève de Lasse Pihlajamaa et mon professeur jusqu'à récemment. Lasse Pihlajamaa commandait les instruments à Castelfidardo en Italie. L'accordéon est très convivial car on peut en jouer sans avoir de réelles connaissances musicales, il est donc devenu très populaire, comme dans plein de régions du monde d'ailleurs, l'Amérique du Sud, le Portugal ou encore les pays d'Europe de l'Est. C'est aussi l'époque où a vu le jour le tango finlandais, devenu depuis un genre en soi sur lequel dansent les Finnois.

Je me suis personnellement retrouvé en Finlande car mon professeur en France y avait fait ses études et j'étais fasciné par sa manière de jouer. J'y suis parti préparer un Master de performance et de pédagogie, un domaine qui m'intéresse énormément même si j'ai été contraint d'abandonner l'enseignement en mars dernier du fait de mes trop nombreux projets.

Vous vous produisez d'ailleurs également au sein du festival rainy days lors d'une performance, « Seldom Scene », autour de films anciens...

J'ai un peu d'expérience en matière d'improvisation sur des films notamment avec United Instruments of Lucilin avec lesquels je fais souvent de tels projets notamment

à la Cinémathèque. L'année passée, nous avons proposé *Spooky Improvisation* sur des films d'horreur anciens muets, pour nous plus du tout terrifiants (*rires*). Il s'agissait de faire ressortir, grâce à la musique, le côté horrible des situations, ce qui nous a beaucoup amusés. Avec « *Seldom Scene* », ce sera différent puisque j'improviserai en solo.

Quel rapport entretenez-vous avec la mémoire ?

En tant qu'interprète, la mémoire m'évoque en premier lieu le fait de jouer par cœur. Depuis que je suis musicien professionnel, j'ai arrêté de jouer de mémoire parce que je n'ai plus le temps d'apprendre par cœur les œuvres que j'ai dû assimiler en quantité énorme ces derniers temps, qui plus est de nouvelles œuvres rarement reprises. Je reconnais que le par cœur aide à aller plus en profondeur dans l'interprétation, à être plus libre sur scène et à entrer plus facilement en contact avec le public. Il est toujours plus intéressant de voir quelqu'un jouer par cœur, y compris en configuration de chambre où il est vraiment préférable que les musiciens se regardent entre eux plutôt que d'être rivés à leurs pupitres.

Votre trio est encore récent mais si vous ne deviez garder qu'un seul souvenir en mémoire, quel serait-il ?

Ce serait notre première rencontre et la dernière fois que nous nous sommes revus où, depuis mon Master un an et demi auparavant, nous étions tous devenus des professionnels.

Interview réalisée en présentiel le 29.06.2023

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.

EN **Body and mind come together; it is a kind of a state**

Conversation with Maija Hynninen about her latest piece
in the quiet of now

Bastian Zimmermann

It is a special trio with saxophone, double bass, and accordion. What do you find intriguing about it?

It's a challenge. How do they come together? Accordion and saxophone are quite overpowering, the double bass is low and subtle. Maybe finding something where they all lead? I think in this piece it's quite subtle, they meet in the double bass area.

How did you start the piece?

I never composed for the saxophone before, so I read this book on the contemporary techniques of the saxophone to get an idea. Then I met with each of the musicians before I started composing the piece and we recorded material. So, I met the saxophonist of the ensemble, Anna-Sofia Anttonen, and she played, and we recorded. The same with the double bass player, Aida Salakka. There we recorded more things I wanted: all string instruments have this certain set of harmonics, the natural harmonics that occur like a triad, a major chord. And on the double bass you can move your finger only slightly and it gives you even more, starting from the low upwards. We found a scale of harmonics that I'm now using in this piece. And for accordion I already wrote some pieces, so we only talked with the accordionist Frin Wolter.

What kind of material did you create with the musicians?

The musicians are the experts. In this piece there is no electronic part where I would need something pre-recorded. So, I just brought some ideas and they improvised. This was nice, also for them, because you explore the instrument together.

How did then the compositional process moves forward?

The theme of the festival is «Memory». I engaged with it and thought about thinking and of the past, long-term memory, and then there is the short-term memory. And dreaming about the future. But what happens now when we don't think? This is how the piece got its title *in the quiet of now*.

Still it's hard to achieve not to think in the moment, isn't it? People offer so many techniques to find this kind of zen through meditation for example.

Yes, thoughts come and go. But there are these moments where you are present, in a special way. The piece is unfolding in the moment for the audience, it is unfolding now and then you always remember a bit of right before. You can think about music in a way that it is about creating these moments to remember. So, in *in the quiet of now* I see the beginning as something very busy, a lot of subtle things happening. And then I have this very still second movement, more inwards, glowing. And the third part which I'm writing now is expressive. The piece goes from busy to intimate and then expressive. I call the last movement *Illuminate*, the tempo is kind of in between the first ones, not too busy, but also not too still.

And do the following parts reflect on the previous parts?

Before composing I try to fix the material for each movement and to keep them separate. The first movement is creating moments which are important for remembering afterwards. For example, there are these tapping sounds in the first movement, and I bring them back in the second movement in a different character. But still each movement has its own characteristics and sound world, but sometimes they still leak into each other.

Can I interpret the first movement as the fast now, and the second is the remembrance of it, in a more slow, maybe vague mode?

I would describe these movements more with different words. The first movement is called *Shimmer* like for example «a sparkle of happiness» in a bubbling way which I noted down for the texture. The second movement is *Centered Happiness*, it turns inwards. You mentioned meditation. The third movement is more about melodies, maybe a «hymn», the musicians even hum a bit. This part II is called *Loving Radiation*.

Is the title in the quiet of now a quotation?

I don't think so, I tried to google it, no match. But it might be in some lyrics of some pop music.

Is meditation, the moment of now a general artistic interest in your past practice?

Composing happens for me in the present moment. Body and mind come together; it is a kind of a state. Like when you write, you forget about time and space. Sometimes during the compositional process, it is hard to picture how something sounds. I often work with techniques a midi playback can't imitate. So, I go into the sound into presence.

You want to share this experience of composing with the audience?

I'm not sure how the audience perceives the music. But the second movement is hopefully bringing the audience into a certain listening mode through which they can perceive the colours of the music; for example, the music as an imaginary instrument which is created with the several acoustic instruments – something I discovered in Rebecca Saunders' music. But I want to share something else: it is a very interesting time we are living in right now. I find it strange that instead of talking about the music I would be talking about myself. I find this very difficult. The person becomes more important or the story behind the music. Maybe it sounds a bit weird, but I don't know if the person, the artist, or composer is that interesting.

The interview was conducted via videoconference on 22.08.2023.

Bastian Zimmermann is a curator, editor and dramaturg in the music and performance field. Alongside his activity as an editor-in-chief for the magazine *Positionen – Texte zur aktuellen Musik*, he launched the new festival *Musik Installationen Nürnberg*, together with Laure M. Hiendl. Prior to this, he had established several music and performance series, such as «Music for Hotel Bars» in Berlin, Frankfurt and Donaueschingen.

EN «I can listen to the music
inside my head»

Maija Hynninen

If you were allowed to keep just one sound in your memory – which one would it be?

The laughter of my children.

Can you think of music without memory?

I would imagine it would be sounds vibrating at this moment. Music becoming more of a physical phenomena instead of creating a continuum of some sort.

Can you think of memory without music?

Yes, I think there are memories that are filled with words and emotions. A lot of the time there is sound as well, but not necessarily.

Was does it mean to you to know a piece of music by heart?

For me it means that I can listen to the music inside my head and sing it. There are some pieces that I know so well, I know what's in the score. Some pieces are a combination of all these, and they are in muscle memory as well, so I can play them on an instrument.

18.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«The Julius Eastman Memorial Dinner»

live performance

A poignant and multi-layered tribute to a pioneering composer

Jace Clayton voix, électronique

Emily Manzo, David Friend piano

Jace Clayton

The Julius Eastman Memorial Dinner (2013)

21:30 45'

Salle de Musique de Chambre



DE Provokative Queerness

Zu Jace Claytons *The Julius Eastman Memorial Dinner*

Christoph Gaiser

In unserem Kulturbetrieb mit Jet-Set, Spitzengagen, hochdotierten Preisen und Professuren werden Künstlerinnen und Künstler gerne romantisch glorifiziert, die am Rande der gesellschaftlichen Norm lebten, in bittere Armut gerieten oder dem Wahnsinn verfielen. Jakob Michael Lenz und Robert Walser sind Beispiele aus der Literatur; Robert Schumann ist ein Paradebeispiel aus der klassischen Musik. Aber auch hier zeigt sich eine gewisse Selektivität: Das Schicksal des jüdischen Operettenkomponisten Paul Abraham nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte man bestmöglich zu verdrängen – vielleicht, weil er eben nur die «leichte Muse» vertrat. Und dass Julius Eastman, der als Schwarzer und Schwuler gleich zweifach marginalisiert war, allmählich von der Bildfläche verschwand, bemerkte ebenfalls lange niemand. Die letzten Jahre seines Lebens hatte er vermutlich auf der Straße verbracht. Dabei hatte Eastman zumindest in der englischsprachigen Welt – primär durch seine Fähigkeiten und Fertigkeiten als Sänger und Performer – eine Zeit lang beträchtliche Aufmerksamkeit genossen, namentlich in Produktionen von Peter Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King*. Eastman hatte auch als Komponist von sich reden gemacht, besonders durch die provokativen Titel, die er seinen Werken gegeben hatte und die heute, in einer berechtigterweise sprachlich sehr sensibel vorgehenden Kunstszene, durchaus für Unbehagen sorgen, da sie nicht selten das N-Wort verwenden.

So sehr Eastmans langjähriger Wohnort New York City Kreativität zu befeuern vermochte und so sehr er auch zur Entfaltung seiner Sexualität beitrug – die Stadt sorgte für Verlockungen, die sich auf Eastmans physische und psychische Gesundheit verheerend auswirkten. Alkohol und Drogen brachten die Dynamik in jenen wohlbekannten Teufelskreis, der mit dem Verlust geordneter Wohnverhältnisse beginnt und in völliger Erschöpfung und Verwahrlosung endet. Mit Eastmans Tod schienen seine Werke verloren, da er auf ihre Dokumentation keinen Wert gelegt hatte. 1998 machte sich die Komponistin Mary Jane Leach auf die Suche nach Eastmans Komposition *The Holy Presence of Joan d'Arc* für zehn Violoncelli. Leach war mit Eastman im Jahre 1981 als Performerin aufgetreten. Eine Aufnahme des Werkes fand sich, doch die Partitur blieb verschwunden. Doch Leach hatte Blut geleckt und machte sich auf die Suche nach weiteren Werken, diesmal mit mehr Erfolg. Nach etwa sechs Jahren hatte sie so viele Aufnahmen beisammen, dass sie an die Veröffentlichung gehen konnte, die 2005 als

3 CD-Box beim Label New World Records unter dem Titel «Unjust Malaise» erfolgte. Diese CD-Veröffentlichung zog eine gesteigerte Aufmerksamkeit für Eastmans Leben und Schaffen nach sich.

Im Jahre 2006 wurde Jace Clayton, als DJ unter dem Namen DJ /rupture bekannt, von der New York Performa Biennial angefragt, einen Abend mit live produzierter Radiokunst zu gestalten. Clayton nahm sich vor, hauptsächlich mit Klavierklang zu arbeiten. Auf der Suche nach geeignetem musikalischem Material wies ihn seine Freundin Sharifa Rhodes-Pitts auf das Œuvre Julius Eastmans hin. «*Ich war völlig hingerissen von dieser Musik*», erinnert sich Clayton im Gespräch mit Robert Barry. «*Diese Musik war romantisch, muskulös, mit Antrieb erfüllt und in faszinierender organisch anmutender Formung.*» Im Gespräch mit dem Radionetzwerk NPR ergänzte Clayton, er habe sich selbst gefragt: «*Wenn damals solche Sachen entstanden sind, was habe ich noch alles versäumt?*»²

Es war Clayton klar, dass sich der Abend nicht im bloßen Wiederaufführen der unlängst erneut ins Bewusstsein gerückten Klavierstücke Eastmans erschöpfen sollte. Im Gespräch mit Sasha Frer Jones ließ er nachvollziehbar werden, wie die Figur Julius Eastman in ihrer Ganzheit auf ihn wirkte: «*Die Titel seiner Werke klangen wie Konzeptkunst – Evil Nigger, If You're So Smart, Why Aren't You Rich?, Gay Guerrilla – [...] und Eastman war dieser Lederkerl, der kein Blatt vor den Mund nahm, schwarz und hemmungslos. Er hatte in Meredith Monk's Dolmen Music gesungen, was einfach nur großartig war und er hatte in Buffalo ein Stück aus John Cages Song Books aufgeführt – Cage saß selbst im Publikum – hatte es zu einem schwulen Stück gemacht. Das kam bei Cage, der eine «Klemmschwester» war, überhaupt nicht gut an. Aber für mich war es der Beweis dafür, dass er für mich genau der richtige war. Ich war vernarrt in ihn.*»³

Für die New Yorker Performance kontrastierte Clayton die komplette Aufführung zweier Klavierwerke Eastmans – *Gay Guerilla* und *Evil Nigger* – mit elektronischen Klängen, die er live erzeugte. Zudem bettete er Eastmans Musik und die sie ergänzenden Klangschichten in einen narrativen Zusammenhang ein, der mit der Idee spielt, ob und auf welche Weise Künstler*innen in die Geschichte und die Geschichtsschreibung eingehen. Clayton entwarf ein Szenario, das von der Fiktion ausgeht, dass Eastmans Musik den Sprung in den Kanon der neuen Musik geschafft hat. So ergab sich eine Szene, in welcher Eastman einen Telefonanruf erhält, in dessen Verlauf er gefragt wird, ob er nicht an einem «Julius Eastman Memorial Dinner» mitwirken wolle.

1 Robert Barry: *The Julius Eastman Memorial Dinner*, 6. September 2017 frieze.com/article/julius-eastman-memorial-dinner

Diese und alle folgenden Übersetzungen aus dem Englischen wurden von Christoph Gaiser angefertigt.

2 Jace Clayton *Revives A Forgotten Voice From New York's Vanguard*, 29. März 2013 npr.org/2013/03/30/175725860/jace-clayton-revives-a-forgotten-voice-from-new-yorks-vanguard

3 Sasha Frere-Jones: *The Village Voice Hammered Into Clouds: Nine Beginnings for Julius Eastman*, 2. Mai 2018 villagevoice.com/hammered-into-clouds-nine-beginnings-for-julius-eastman

Mit diesem Kniff gelang es Clayton, die Biografie Eastmans zu konterkarieren, die ja letztlich vom Scheitern geprägt ist: *«So vieles in Eastmans Werdegang weist auf das Drama: Drogenabhängigkeit und Verfall und etliches mehr. Aber es ist dennoch ein unfassbar gewöhnlicher Werdegang, denn die meisten Musiker*innen versagen irgendwann einmal. Da stellte sich mir die Frage, wie es eigentlich um die gegenwärtige Prekarität der künstlerischen Existenz bestellt ist. Heute geht es weniger um Drogen und die Obdachlosen im New Yorker Tompkins Square Park, sondern mehr darum ›branding offers› zu erhalten und für eine Zeitarbeitsfirma tätig werden zu müssen.»*⁴

Die New Yorker Performance geriet zum Erfolg und Clayton veröffentlichte eine gekürzte Fassung im März 2021 auf dem Label New Amsterdam Records unter dem Titel *«The Julius Eastman Memory Depot»* als CD-Album. In den letzten Jahren ist, nicht zuletzt durch die von der Black Lives Matter-Bewegung angestoßenen Debatten, das Interesse an der Musik von People of Colour und damit auch an Eastman stark gestiegen. Clayton sieht diese Entwicklung durchaus kritisch, wie aus einem Interview mit Daniel Kushner hervorgeht: *«Derzeit sind sowohl in Amerika als auch in Europa Kurator*innen und Programmverantwortliche eifrig dabei, das Werk Julius Eastmans in ihren Galerien, Museen und Konzerthäusern zu präsentieren. Das ist wunderbar, aber es muss auch die Frage gestellt werden ›Warum gerade jetzt?› und ebenso die Frage ›Warum so fieberhaft?› Ich bin froh, zu dieser neuen Sichtbarkeit Eastmans meinen Teil beigetragen zu haben, aber wenn wir dem Geiste Eastmans treu bleiben wollen, müssen wir kritisch beäugen, für welche Zwecke er und sein Schaffen eingespannt werden und wer davon vor allem profitiert.»*⁵ Und dass das Interesse an Eastman oft in Richtung *«pinkwashing»* gehen kann, hat Clayton im selben Interview thematisiert:

*«Ich stelle Leuten, die Eastman aufs Programm setzten, gerne die Frage, welches ihr bevorzugter lebender schwuler schwarzer Komponist sei. Das ist für mich ein hervorragendes Werkzeug, um das Gespräch auf die Frage zu lenken, wer im Kontext aktueller künstlerischer Produktion eigentlich alles Zugang zu den Verbreitungsinstrumenten hat. Das ist für mich wichtiger, als die Kanonisierung einer einzelnen, wenngleich bewundernswerten Person voranzutreiben.»*⁶

Für Jace Clayton hat sich der Blick auf die Performance im Laufe der Zeit verändert. Seine Motivation war zunächst, dem Umstand etwas entgegenzusetzen, dass Eastmans Werk nur ganz vereinzelt Personen bekannt und zugänglich war. Eastmans Musik fasziniert ihn noch immer, doch inzwischen hat sich durch das beständige Weiterarbeiten am *Julius Eastman Memorial Dinner* für Clayton die Frage in den Vordergrund geschoben, wie wir mit der Geschichtlichkeit von Kunst umgehen und

4 Robert Barry: *The Julius Eastman Memorial Dinner*, 6. September 2017 frieze.com/article/julius-eastman-memorial-dinner

5 Daniel Kushner: *5 Questions to Jace Clayton (composer, author, DJ)*, 24. März 2017 icareifyoulisten.com/2017/03/5-questions-jace-clayton

6 Ebd.

insbesondere auch mit dem Vergessen und dem Vergessen-Werden. Clayton ist dabei der Ansicht, dass Eastman aktiv darauf hingewirkt habe, dass sein Werk nicht auf einfache Weise rezipiert werden könne. Eastmans «Queerness» und provokativer Habitus erscheinen Clayton, wie er im Gespräch mit Rob Cohen betonte, als wichtige Werkzeuge, um festgefahrene Muster der Einordnung und Zuordnung im Kulturbetrieb zu überwinden:

«Er war ein sehr interessanter Bilderstürmer. Ich bewundere die Art und Weise, wie er sich gegen das etablierte Schubladendenken zur Wehr setzte, das einem entweder die klassische Musik oder die experimentelle Musik oder die akademische Sphäre oder die schwule Clubkultur zuwies. Eastman hingegen war eine Art Trickster, der sich zwischen diesen Schubladen hindurchbewegte und zwischen all ihren Inhalten Verbindungen schaffen konnte.»⁷

Wenn wir heute an Eastman erinnern, hat dieses Vorgehen etwas in die Geschichte Zurückweisendes. Es ist aber zugleich auch ein Erinnern an die Verhältnisse in der Gegenwart. In den USA sind Menschen schwarzer Hautfarbe noch immer erheblicher Benachteiligung und zum Teil krasser Ungleichbehandlung ausgesetzt. Besonders augenfällig ist dies im US-Justizsystem, doch es betrifft sämtliche Bereiche der Gesellschaft. Zu erkennen, wie eine repressive Gesellschaft eine starke und stolze Person wie Eastman in die völlige Entwurzelung trieb, ist vielleicht der erste Schritt, um gegenüber der schreienden Ungerechtigkeit, die nicht nur der amerikanischen Gesellschaft strukturell inhärent ist, weniger gleichgültig zu sein.

⁷ Rob Cohen: *Mo' Music Interview – Jace Clayton*, 7. März 2014
austinchronicle.com/daily/qmmunity/2014-03-07/mo-music-interview-jace-clayton

19.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

«Make Your Own Memory" Game»

all-day workshop / family event
Free drop-in workshop

10:00–19:00

Foyer





EN Make your Own Memory Game

Catherine Kontz

The common memory games we play as children, and with children, are usually of the visual kind: finding pairs of matching pictures. We are less used to remembering and comparing similar sounds. So here is a fun challenge to play the same game, this time using your ears instead of your eyes.

Instructions:

- Choose 10 empty tins.
- Fill them in pairs with the ingredients provided (salt, sugar, rice, nutmeg or aniseed) so that there are always 2 that contain the same ingredients in the same amount, and which will thus sound identical. It's interesting to leave one pair empty too.
- Close the tins and add differently coloured stickers to the bottom side so that the pairs can be easily checked, but the stickers are not visible on the top side and all the boxes look the same.
- Check the sound of your pairs to make sure that they really sound identical and adjust the contents if necessary.
- Now jumble the tins and start the game of finding which pairs belong together.
- For this, arrange the tins in one or two neat rows. Pick up two tins that you shake lightly, one after the other, and listen to the sound.
- Try to remember what each of them sounds like and compare them to each other.
- If you think they are the same, say so and check the stickers at the bottom to see if you are correct. If they match, keep the tins and have another go.
- If you think they sound different, say so and put them back in their place and the next player will have a turn.

The player who collects the most pairs wins the game. Have fun!

19.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

«Coffee with Composers»

A chance to meet, mingle and discuss

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



11:00

Foyer



19.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

«(Knuedler) Memory Space»

live performance

Angharad Davies violon

Henri Växby guitares

Catherine Kontz, Tim Parkinson piano, objets

Alvin Lucier

(Knuedler) Memory Space (1970)

12:00 40'

Foyer





EN Memory Space

Alvin Lucier

Go to outside environments (urban, rural, hostile, benign) and record by any means (memory, written notations, tape recordings) the sound situations of those environments. Returning to an inside performance space at any later time, re-create, solely by means of your voices and instruments and with the aid of your memory devices (without additions, deletions, improvisation, interpretation) those outside sound situations.

19.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

«In memoriam Dutilleux – Berio – Parmegiani»

live performance

Influence and inspiration – how music and ideas live on in others

Noise Watchers Unlimited

Béatrice Rauchs piano

Arthur Stammet spatialisation octophonique, projection multimédia

Laurent Willkomm projection sonore

Henri Dutilleux

Trois Préludes pour piano (1973–1988): D'ombre et de silence

Bernard Parmegiani

De Natura Sonorum (1975): Incidences/résonances

Henri Dutilleux

Trois Préludes pour piano: Sur un même accord

Bernard Parmegiani

De Natura Sonorum: Accidents/harmoniques

Henri Dutilleux

Trois Préludes pour piano: Le jeu des contraires

Bernard Parmegiani

De Natura Sonorum: Géologie sonore

Luciano Berio

Six Encores pour piano: Brin (1990)

Bernard Parmegiani

De Natura Sonorum: Conjugaison du timbre

Luciano Berio

Six Encores pour piano: Leaf (1990)

Bernard Parmegiani

De Natura Sonorum: Incidences/résonances

Luciano Berio

Six Encores pour piano: Wasserklavier (1965)

Bernard Parmegiani

De Natura Sonorum: Natures éphémères

Luciano Berio

Six Encores pour piano: Erdenklavier (1969)

Bernard Parmegiani

De Natura Sonorum: Natures éphémères

Luciano Berio

Six Encores pour piano: Luftklavier (1985)

Bernard Parmegiani

De Natura Sonorum: Ondes croisées

Luciano Berio

Six Encores pour piano: Feuerklavier (1989)

Production Noise Watchers Unlimited

13:00 55'

Salle de Musique de Chambre

FR De Natura Sonorum

Bernard Parmegiani

La première série se compose de six mouvements dont la plupart mettent en relation, généralement par couple, des sons électroniques avec des sons instrumentaux et plus rarement concrets : *Incidences/résonance* met en jeu d'une manière contrôlée des résonances « par sympathie » d'événements sonores d'origine concrète avec des processus qui permettent l'entretien (prolongation d'un son) variable de sources électroniques. Les « incidents » ici sont opposés aux « accidents » ponctuels du second mouvement : *Accidents/harmoniques*. Dans ce second mouvement, des événements parfois très brefs d'origine instrumentale viennent modifier le timbre harmonique du continuum qu'ils entrecoupent ou sur lequel ils se superposent. Par ailleurs, le jeu de hauteurs réduit au minimum crée une zone d'attention à d'autres phénomènes généralement masqués par la forme mélodique appliquée au jeu instrumental. *Géologie sonore* s'apparente au survol d'un terrain dont les différentes couches « sonores » émergeraient les unes après les autres à la surface. L'électronique et l'instrumental en viennent à se confondre par fusion vus de si haut... *Dynamique de la résonance* est une exploration microphonique d'un seul corps sonore mis en résonance par différentes formes de percussion. *L'Étude élastique* confronte entre eux des sons dus à différents « touchers » de peaux élastiques ou instrumentales (baudruches, zarb) ou cordes vibrantes et différents gestes instrumentaux comparables à ce « toucher » mais réalisés par l'intermédiaire de processus électroniques générateurs de bruits blancs. *Conjugaison du timbre*, dernier mouvement de cette série, utilise la même matière pour appliquer des formes rythmiques sur un continuum dont le timbre est en continue variation.

La deuxième série de mouvements fait davantage appel au concret et à l'électronique cependant que l'instrumental y apparaît de façon très éphémère. *Incidences/battements* est une forme de rappel du premier mouvement de la première série, et débouche très rapidement sur *Natures éphémères* : jeu de sons éphémères instrumentaux et électroniques davantage individualisés par la forme de leur trajectoire interne que par leur matière elle-même. *Matières induites* : de même que des effervescences moléculaires donnent lieu à des transformations d'état, il semble ici que les différents stades de ces états des matières sonores soient issus les uns des autres comme par induction. Dans *Ondes croisées*, les vibrations audibles de pizz interfèrent avec les ondes que l'on devine « visibles » de gouttes d'eau sur une surface de la même matière. *Pleins et déliés* peut être écouté comme une étude des énergies amorties de corps mis en mouvement puis rebondissants. Telles des « bulles » creuses et des points mettant en relation la pesanteur des uns et le mouvement très délié des autres. L'œuvre se termine par *Points contre champs*. Ici, la notion de perspective de différents fils sonores qui trament une sorte de réseau ou champ, rend captifs les éléments ponctuels itératifs du premier plan et les absorbe progressivement afin de donner libre cours au champ – et aux chants sonores qui s'épanouissent.





DE Klänge und Nachklänge

Tatjana Mehner

Es war eine Revolution, die die sozialen Vorstellungen vom Erlebnis Konzert vollkommen in Frage stellte und die Rezeption aufs Äußerste herausforderte. Wo war die Interpretation? Wo blieb das Hic-et-Nunc, das Einmalige, Einzigartige, das was Kunsterleben zu Kunsterleben macht? Ja, das ästhetische Movens?

Heute wissen wir, dass das, was Mitte des vorigen Jahrhunderts in Studios in Köln, Paris, Mailand und anderswo geschah, zwar ohne Frage revolutionär war, aber doch nicht in dem Sinne, dass es das klassische Konzert, das Prinzip der Rezeption aushebelte. Gerade in Paris nahmen Künstler, die sich (gleichzeitig) als Forscher verstanden, sogar die Rezeption als solche, ja die Hörwahrnehmung an sich besonders in den Fokus. Denn jene Idee, die Pierre Schaeffer in seiner *musique concrète* fokussierte und die François Bayle mit dem viel bezeichnenderen Namen der *musique acousmatique* nicht treffender hätte beschreiben können, ist die Suche nach einem idealtypischen Hören. In ihr manifestieren sich gleichzeitig ein fast naturwissenschaftliches Paradoxon und der Traum von einer Art absoluter Kunst, der weit über die mit dem romantischen Geniebegriff verbundene Idee absoluter Musik hinausgeht. Schaeffers Interesse war die Erschließung eines klanglichen An-Sich, sein Fokus lag auf einer Universaltheorie des Hörens. In diesem Sinne – selbst mehr oder weniger von dem Ziel überzeugt – arbeiteten die Forscher-Komponisten, die er um sich scharte, in seiner *Groupe de Recherches Musicales* (GRM).

Natur der Klänge – Klänge der Natur?

Einer dieser Forscher-Komponisten und fraglos gleichzeitig einer der ungewöhnlichsten und prägendsten war Bernard Parmegiani. Aufgrund seiner Ausbildung und der Vielfalt seiner Interessen dürfte Bernard Parmegiani wohl eine «Idealbesetzung» für seine Rolle in Pierre Schaeffers künstlerischem Forschungsuniversum gewesen sein. Wie Schaeffer selbst war er eine Art Tausendsassa, einer, der sich nie für einen einzigen Bereich entscheiden würde. Eher ein Macher, anders als der Theoretiker Schaeffer, begleitete Bernard Parmegiani die Geschicke der Gruppe so lange wie kaum ein anderer. Selbst ursprünglich als Toningenieur ausgebildet, agierte Parmegiani im Studio souverän und autonom. Als Theatermann hatte er keine Berührungängste mit angewandter Musik oder anderen musikalischen Genres... Und im Sinne dieser Anwendungen komponierte er auch für die Forschung und schuf gleichzeitig eines seiner Hauptwerke und ein

Schlüsselwerk des GRM: *De Natura Sonorum*. Die Komposition erfüllt die von Schaeffer angestrebte Zwitterstellung, Kunst im Zeichen der Forschung zu sein, wie kein anderes Werk, das in diesen Jahren im Rundbau an der Seine entstand. Zweiteiliger Kompositionszyklus und Kompendium des Hörens zugleich, erforscht Parmegiani, wie es die Mehrdeutigkeit des Titels bereits klarmacht, das Wesen (im Sinne der Natur) des Klanglichen und die klingende Natur. Tatsächlich geschieht dies in einer vergleichslosen Balance zwischen originär ästhetisch-kompositorischem Gespür und theoriegeleiteter Systematik. Die Idee der Rückführbarkeit auf ein klangliches An-Sich und dessen Systematisierung, die Pierre Schaeffer über viele Jahre beschäftigt hat, setzt an vielen Stellen ein voraussetzungs-, um nicht zu sagen geschichtsloses Hören voraus. Ästhetisch und psychologisch gesehen bleibt dieses idealtypische Hören zwangsläufig ein idealtypisches Paradoxon, mit dem Bernard Parmegiani in der Entwicklung von Form und Struktur auch gezielt spielt, und das durch Interpretation und Rezeption immer wieder in Frage gestellt wird.

Reaktivierung des Klangspeichers

Gerade im Umfeld des GRM wurde über Jahrzehnte das Akusmatische mit quasi religiösem Anspruch zelebriert. Das Acousmonium in der Salle Olivier Messiaen der Maison de la Radio war legendär und machte in seiner optischen Präsentation die rein akusmatische Idee obsolet, auch noch zu einem Zeitpunkt, als es längst weniger Materials bedurft hätte, um zu vergleichbaren Klangeindrücken zu gelangen. Ganz klar: auf dieser Bühne brauchte es keine Instrumentalisten. Der von Schaeffer postulierte einsam an seinem Mischpult im Saal agierende Interpret ist seit vielen Jahren zu einem anerkannten Interpreten avanciert.

Währenddessen haben die Noise Watchers in Luxemburg einen anderen Zugang zur Welt des Akusmatischen etabliert und ebenfalls über viele Jahre erprobt, aus dem heraus das Konzept dieses Konzerts folgerichtig erwächst und unterschiedliche Erinnerungs- und Erfahrungswelten aufeinandertreffen lässt. Es geht um die tatsächliche Begegnung von akusmatischer und instrumentaler Musik, deren Verschränkung und Vernetzung. Eine Auswahl der Studien Parmegianis tritt in Beziehung zu Kompositionen, die die Luxemburger Musiker ebenfalls geprägt haben. Darüberhinaus erweist sich das Aufeinandertreffen von Werken Parmegianis mit Werken Henri Dutilleux' und Luciano Berios als Zusammenkunft dreier bekennender Grenzgänger – der eine zwischen Forschung, angewandter und seriöser Musik, der andere zwischen Ästhetiken und der dritte zwischen dem traditionellen Musikbetrieb und der Welt der experimentellen Musik.

Es ist selbstverständlich, dass diese Begegnungen das Erleben der einzelnen Werke prägt und die Kontextualisierung andere Erinnerungsmuster aufruft.

Ins Innere des Klanges – Henri Dutilleux und seine *Trois Préludes*

Wie aus der Zeit gefallen – ebenfalls schon durch die romantische Titelwahl der «Préludes», scheinen die drei Stücke aus der Feder Henri Dutilleux' nach Kontextualisierung, nach Verankerung zu suchen und gleichzeitig ins Innere des Klanglichen vordringen zu wollen. Virtuosenstücke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, scheinen sie per se deplatziert durch eine Welt zu mäandern, in der sie wenig Bezugspunkte haben. Umso mehr suchen sie nach Kontextualisierung – real und im subjektiven Erleben. Phrase für Phrase dringt Dutilleux ins Innere des Klanglichen vor und stellt gleichzeitig eine fortschrittsgläubige Musikgeschichte immer wieder in Frage, malt scheinbar für sich selbst wie ein Alexander Skryabin Jahrzehnte zuvor, verweigert sich tradierter Form und sucht doch nach klanglicher Geschlossenheit. Drei Präludien, von denen jedes Einzelne an- und in sich eine gewaltige Frage zu sein scheint, die Antwort nur durch Kontextualisierung finden kann.

Natur und Kultur – Luciano Berio und seine *Six Encores*

Im Zentrum stehen die Elemente. Und dennoch spielt Luciano Berio in seiner Titelwahl ebenfalls mit einem Paradoxon. *Six Encores* – sechs Zugaben geben die eindeutig in zyklischer Form präsentierten Stücke vor zu sein. In der Tat scheint eine interne Dramaturgie zwischen den in ihrer Entstehung zeitlich recht weit auseinanderliegenden Stücken vor allem durch die jeweilige Titelwahl gegeben zu sein. Aber dennoch erscheinen sie nicht notwendig aufeinander angewiesen, können – und sollen wohl auch – je einzeln existieren können. Wie gute Zugaben eben. Das bedeutet aber auch, dass es sich um Stücke handelt, die nicht für sich allein existieren sollen, sondern in Beziehung zu etwas – in der Regel Vorgeordnetem – treten, so wie eine gut präsentierte Zugabe eben auch nicht im luftleeren Raum existiert, sondern die Fortsetzung von etwas ist. Alles in allem handelt es sich um Stücke, die fast nach einer Präsentation im Dialog mit anderem zu suchen scheinen – mehr als Zugaben, gewiss, aber dennoch, Werke, die den externen Bezug suchen, offen und geschlossen zugleich. Dennoch – auch als Zyklus betrachtet – bieten die sechs Zugaben genug interne Bezüge, ausreichend Denkwürdiges, das den Bogen zwischen zwei historischen Perioden schlägt, den 1960er Jahren und der historisch gesehen einschneidenden Ära der Wende zu den 1990ern.

19.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

«Seldom Scene»

film / live performance, drop-in / family event
Old-time cinema for new ears and eyes

Ulric Berg saxophones

Angharad Davies violon

Tim Parkinson piano, objets

Frin Wolter accordéon

14:00 & 16:00 120' (accessible en continu / Zugang jederzeit möglich / Open access)

Espace Découverte





EN «We're all atrophying to some degree»

Conversation with Seldom Scene

Catherine Kontz

How did you get into collecting old films, when did you start?

In the distant past, folk used to be into 8mm, but not solely watching – shooting stuff on an old camera. In the days when you'd buy blank film from the chemist and the price included film development – so my intro was via amateur films. Later on I started picking up professionally made films, but always used reels. Often very well used reels. On super 8. There were stores, like record shops, that sold films instead of albums, plus cine equipment. This would be in the 1980s. It was not until the 1990s that I got my first 16mm projector. That's the format covered. When it comes to duration, interest in short films actually came from television. In the old days, live TV often ran out of sync. So to get the schedules back on track, if ahead of time, the controllers would throw in an unexpected short film as an extra. They probably had a batch under license from which they could select at the last minute. Many were Canadian. And often featured a mummy cougar in the Rockies looking for a lost baby cougar. Also, there was often room for a few shorts in the regular scheduling. Programmers were more adventurous back then. And when a new TV station was imminent, there was the set of Trade Test Transmission Films. Again, probably under special license, these short films were on rotation and shown intermittently instead of a static test card before the station had officially launched. These were only on TV so engineers could have moving images to work with when installing transmission equipment. But we watched them anyway. Again and again. And again. To cut a long story short (pun intended), we were weaned onto these bite-sized reels at a young age.

You are a part of two different film societies. Tell us a bit about these.

We run two film society strands from the same core. Screening films mainly in London, but we've been known to branch further afield to cities like Barcelona and Copenhagen. One strand shows films in their original «state». The other strand has the films' audio muted, and instead of playing the sound, a solo musician performs their own composition live to the projected short film.

You sometimes organise for films to have new music performed to them instead of the original sound. How does that change the film?

Often the original soundtracks a narration. Narration leads you by the nose (or ear), so removing this presents a film that is far more open to personal interpretation. Also, the mood of a reel can be totally transformed with the addition of fresh music. Or music where there was none before.

A lot of the films you have are short films. Where/how were they originally used?

All of the films we have are short films. Owning features has never appealed. The vast majority are non-fiction shorts. Many have been discarded by education authorities around the world. In the neolithic, pre-digital days, and even before VHS tapes, schools, colleges and universities often held audio-visual material centrally, and loaned it out to individual, educational establishments. If a school was covering the history of steam in heavy industry for a term, they would borrow films on Brunel or steam engines, and show those to the pupils in class.

Often the films were screened by the children themselves. Many used reels are in bad condition as the projector was laced up by an over-excited ten year-old. At my school we had a lunchtime film club which showed age-appropriate films on a 16mm projector. But in two halves over consecutive days, as the lunch break was not long enough for a whole film in one sitting. There was always a strong connection between study and celluloid. Once video came along, this all changed. Then, after VHS, you had DVDs, then the internet, and now streaming. The centrally held film library was rapidly heading toward obsolescence. There was suddenly a lot of material on a format nobody used any more. Or hardly anybody. Just a few odd people like us.

What is needed to play/screen one of these films nowadays?

Not much. It's all pretty low rent. A 16mm projector, a white surface to project onto, and electricity. Plus an audience if you want company. That's it. But you need a reliable projector as you don't want to damage rare film prints. That's the major difference with digital, there is a physical print that can be damaged, worn or even lost. Digital allows for easy duplication, and of course there is no physical contact with the format.

In what way is the experience of watching a film screened on old technology different from a modern digital screening?

It depends how you are viewing a projected film print. Is the projector in a sealed projection booth separated from the space you sit in? Or is it in the same room? If the latter, the difference with modern tech is stark. You hear the projector, you see where the illuminated frame lives, you sense the rotation of the reels. In essence, you're immediately

aware of the tactility of a film print and the mechanics of a cine projector. Nobody focuses on the workings of digital machines as they remain a soldered mystery buried within a plastic case. A film projector wears some of its workings on the outside. And these immediately transport you back to a different time – and that's before you've even turned your head toward the screen.

Of course, there is also the difference between the quality and sensibility of the projected frame. Years ago I was very excited to see a new print of *The Wizard of Oz* in the cinema I had seen it countless times before, but never in the cinema. Always on TV. Usually at Christmas. I eagerly went on the first day of its cinema re-release. And I was immediately shocked. The film started and the image quality was overbearing. Too warm. Too bright. Far too saccharine. It did not feel «real» (not that Dorothy did Dardennian realism). It lacked the definition and depth of celluloid. I do not have a TV and don't view much online film-wise, so I still watch a lot of cine film reels at home. Now that most cinema is digital, it's a blunt reminder, when I go to the cinema, of how much the film experience has changed.

What do films from the 1950s through 1970s have that we might have lost in today's Netflix culture?

I think I've touched upon that above, but one thing that Netflix culture cannot replicate is the shared experience of a film viewing. Coming together in the dark with a communal focus on one projected window into someone else's photographed world is very special. Streaming at leisure, whenever convenient, no matter how popular the film or programme, it's just not the same. Thousands watching elsewhere, even if logged in simultaneously will never beat that sense of like-minded community, which comes from group cine viewing. I know Netflix does cinema releases but these are token, super-short runs to qualify for awards season. Their heart is not in cinema.

How do you keep the films in a shape that can survive the next 50 years? How do you keep the know-how alive which is needed to work with film like this?

We're probably the wrong people to ask. We like the deterioration of film. Most cine collectors avoid worn or warped or faded or scratched films. Prints with splices or frames missing are a big no-no. But we love all that. There's a period charm about these sometimes-dilapidated prints. They've had a life. They still have a life. The more we screen them, the more they live, and the older and more worn they get. And one day in the dark, distant future, the films will be unusable. Just like members of the audience. We're all atrophying to some degree.

As for the near future, we sometimes train up younger film fans on the projectors so they can get some film handling experience and learn about prints, lenses etc. It's good to pass it forward.

Is it important for filmmakers nowadays to have a background knowledge of the historical techniques?

I don't think so. I'm pretty sure Ashby and Varda and Olmi knew very little about 1920s day-to-day filmmaking techniques, so why should someone today be aware of four decades-old cinema practices? Times change.

I used to work in film post-production when films were still cut on 16mm and 35mm. Then non-linear digital editing took over. What's the worst thing that ever happened to filmmaking? The Apple-Z function. Before this you thought long and hard before making an edit because you physically cut the film print. As soon as it went digital and you could try anything and just undo whatever you didn't like with zero consequence, editing decisions became far less judicious. Everything felt rushed. A bit like photography when you had to go to a store to buy rolls of 35mm film and pay for developing versus having a camera-phone in your pocket 24/7 allowing you to shoot thousands of images for free. Then: you took time before teasing a shutter open. Today: you can point and shoot with wallet-liberated abandon. But now we have moved on and digital filmmaking has become the norm, nobody thinks about the difference in editing nowadays. As I said, times change. You just go with it.

Which are you three favourite films ever?

In the Seldom Scene collection? I've no idea. Favourite films from cinema-going? I guess it depends on which day you're asking. It's a pretty fluid top 3. *Bicycle Thieves* by Vittorio De Sica (1948). *Farewell* (1983), which I pretend is a Larisa Shepitko film even though her husband shot it (she died in a car crash before its completion). And as we are presenting a child friendly session for rainy days, I'll go with *Digby The Biggest Dog In The World* which was the first film I ever saw at the cinema (well, the second really, but it was the main feature; the supporting film on just before it was *Yellow Submarine* which got booed by all the grown-ups – a lively start to a life of cinema-going. I can't remember whether the projectionist took the film off before it had finished. I'm guessing they weren't animation fans. Just big big dog-lovers).

Do you think old film is the best way to capture, document and preserve a sense of a time/era? What can we learn from it?

Memories are memories. If they resonate with the person from the future who has just discovered them, that's what matters. I have known cine film since I was young, so it has a special place within me. But I know there are many younger than me who share a similar affinity with VHS. I have a friend who has a huge laserdisc collection – and that format never really took off, even if it does look amazing (imagine a film on a gleaming, silver

12 inch record). And there will be a time when some even younger folk swing toward mini-DV. Or U-Matic. Or even DVDs. And some tech not even known to us yet.

Yes, the format matters, but whether it's a family gathering on film or college graduation on video or spoken word on cassette tape or faded Biro on crumpled, sun-bleached paper, as long as there's a connection, it's all fine.

But we have to admit, the deteriorative element of film does play a part. Some modern formats can feel, well, a bit too modern. Like Davis versus Coltrane. One is just too clean. Miles sounded like CDs before CDs were invented. Whereas Coltrane brought the truth.

Would you ever swap the analogue for the digital?

No. A lot of the stuff we show is not available digitally. But, at home I'd welcome the extra space that would be freed up. Dusty metal reels take up a lot more room than megabytes.

Interview conducted by e-mail in summer 2023

19.11.

Sonntag

«Hören – Verklingen – Erinnern»

live performance

Abschlusspräsentation des Kompositionsworkshops

Adam Rixer Trompete

Larissa Nagel Violoncello

Gerhard Müller-Hornbach Komposition, Workshopleitung

Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Kompositionsworkshops

Neue Werke der Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Kompositionsworkshops

14:00 30'

Salle de Répétition II



19.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

«How Good is Your Memory?»

live performance / family event

Interactive microconcert for young and old listeners

Architek Percussion

Noam Bierstone, Ben Duinker, Alexander Haupt, Ben Reimer percussion

Catherine Kontz

Sardines for percussion quartet (2016)

6'

Julia Wolfe

Dark Full Ride part 1 (2002)

8'

14:00 & 16:00 15'

Foyer



EN «Music imbibes every memory we have»

Catherine Kontz

If you were allowed to keep just one sound in your memory – which one would it be?

There are many sounds that could be a candidate for this – the sound of the sea, the sound of crackling ice, the sound of a voice, of a person, of my children made as babies – however if I had to choose one I couldn't live without, I think it would be the sound of a busy city as heard from above, through a window, or from within. It's a sound full of life, full of human activity, full of promise and I find it extremely comforting and inspiring. It is in fact what keeps me going. When I'm in need of extra energy, there is nothing more invigorating than immersing myself within that sound and activity, just listening and observing it and letting it permeate my thoughts and body. It's one of the things I love most about living in London, and that I miss immediately when I'm transplanted into the countryside. So definitely, as a lifeline, that would be the sound to remember for me.

Can you think of music without memory?

Not really, as music is neither composed nor «consumed» inside a vacuum and without the backdrop of what has gone before – be it within an oral tradition, where music is passed on from person to person, or the inevitable comparisons of one music with another, a new track with an old track, and also within the wider picture of the music of that time and place. I think we all do this to a certain degree as we ask ourselves if we like what we hear or not. The traces of the past, captured in recordings, paper scores, living memory, are always a part of whatever is created in the present, often subconsciously. Ultimately, we are all pre-conditioned to the comfort of the percussive heartbeat and the music of our mother's internal organs before we even take our first breath. Perhaps it is this memory most of all which follows us inconspicuously throughout our lives and informs our musical choices.

Can you think of memory without music?

Music imbibes every memory we have, I think. Sometimes it plays in the foreground and something in the background of any event, place, person we recall. We have the incidental music which is part of the air du temps, the decade, the time, even the season the memory is set in. We have memories that feature the music of our choice, a sort of soundtrack of our lives. For me, Britpop, Grunge and left-field Americana features heavily in my memorable moments before family life – replaced by tunes from Children's TV shows and songs that the kids picked up for the last few years. We also choose specific music to feature on special occasions like celebrations, weddings, funerals so that the music becomes a part of the event and the memory of it. Then, as a musician, so many memories happen within music-making and within the general adventure of living a life in music, that I don't think you can separate them.

What does it mean to you to know a piece of music by heart?

When music is performed by heart, it usually means that the performer will have internalised it completely. There is no score between the music and the performer and so the sound emerges more from within, like an improvisation might do. It is a way of not only interpreting a piece, but making it yours. As a composer I am ever so grateful to performers who make the effort of learning a piece by heart, when it is appropriate to do so and when it can add that extra freedom of interpretation in the moment of performance. It also somehow makes it a bit magical as the audience can't see the «origin» of the music as a score on stage. I have however composed a lot of works for which I explicitly want the score on stage with the composer, either because I want them to be able to choose materials freely, in the moment, or because the score itself is a sort of theatrical prop and a part of the visual aspect and the storytelling of the performance.

EN «How Good is Your Memory?»

Catherine Kontz

How easily do we remember rhythms and patterns? What sort of sounds can we make with small tin cans that all look the same? What kind of music can be performed on just four high hats? Architek Percussion will be exploring rhythmic textures with two composed pieces, Julia Wolfe's *Dark Full Ride part 1* and my composition *Sardines*, and one more improvised.

Indeed, the four percussionists will put their memory to the test and dazzle us with the gradual building of a rhythm, adding to it with every repetition so that it gets longer and longer... and longer. Until they get it wrong! Something to try out on kitchen pots and pans at home too!

Julia Wolfe's *Dark Full Ride part 1* composed for 4 high hats aims to sound «like staring for a long time at a Rothko painting». According to the composer, she imagined it as an exploration of one colour. «But in truth an instrument isn't really a single timbre. There are a myriad of worlds within each sound», she states. Similarly, in *Sardines*, I explore the soundworld of little tin boxes used as instruments. The 31 tins are filled with specific quantities of various seeds and spices, including rock salt, poppy seeds, aniseed, nutmeg, cinnamon sticks, cardamom, cloves, chia seeds etc. It was great fun to create a piece around the kind of sounds that can be produced with these tins, and to hear how these sounds can change depending on whether the tins are shaken, rattled, flipped or tapped.

After the performance, why not drop by the «Make your own memory» workshop station in the Foyer and fill your own tins to take home. You will be able to use these as percussion instruments to perform your own rhythms, like in *Sardines*, at home, as well as play an aural memory game with them.

19.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

«D'Gëlle Fraen present *Golden Memories*»

live performance / family event
Back to the Roaring Twenties

D'Gëlle Fraen

Nadine Kauffmann saxophone

Lynn Orazi piano

Nancy Schlammes percussion

Martine Conzemius pantomime

Marco Pütz

Golden Memories (création, coproduction Philharmonie) (2023)

Production D'Gëlle Fraen

14:30 70'

Salle de Musique de Chambre



FR « Une folie un peu généralisée »

Conversation avec Nadine Kauffmann, saxophoniste des Gëlle Fraen

Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

Vous êtes de retour à la Philharmonie aux côtés des Gëlle Fraen avec lesquelles vous avez joué dans la Salle de Musique de Chambre en 2014. Le festival rainy days ayant pour thème cette année la mémoire, quelle meilleure question pour commencer que d'évoquer les souvenirs que vous gardez de ce concert ?

Nous avons toutes encore en mémoire la joie d'avoir pu jouer dans une telle acoustique pour l'un de nos premiers concerts majeurs. Il y avait beaucoup de collègues musiciens dans la salle, ce qui nous a mis un peu la pression. Pour rebondir sur cette question de la mémoire, ce concert marque aussi la dernière fois où j'ai joué avec partition. En effet, à l'issue de la représentation, Serge Schonckert, chargé de projet de cette soirée, m'a suggéré de donner tout mon programme par cœur, ce à quoi les saxophonistes classiques ne sont pas trop habitués. Cela a provoqué en moi un déclic. Jouer par cœur est alors devenu une habitude et cela a radicalement changé mon jeu. Le ressenti est totalement différent, pour moi et la musique que je joue. Une profonde confiance s'est, depuis, installée. Jouer de mémoire, en tout cas pour moi, me donne une liberté grâce à laquelle le contrôle, les tensions et les difficultés techniques laissent place à la légèreté, à un certain lâcher prise qui permet d'être plus dans l'écoute. Je pourrais parler de ce sujet pendant des heures. Autre aspect pratique : le par cœur me laisse plus de latitude pour bouger tout en jouant de mon instrument, ce qui rend possible la réalisation de petites scènes avec Martine.

Parlez-nous de ces Gëlle Fraen dont vous êtes la saxophoniste attitrée.

L'ensemble a vu le jour en 2013 à mon initiative parce que j'adore la musique pour saxophone des années 1920, surtout le répertoire du grand saxophoniste américain Rudy Wiedoeft, agréable pour le public et en même temps très virtuose. Avant les Gëlle Fraen, j'avais pas mal joué ce répertoire et au bout d'un moment, j'ai eu envie de créer un groupe sur le long terme avec, au-delà des seuls saxophone et piano, des percussions, ainsi que la pantomime typique des films muets de cette période. L'idée de créer un groupe de femmes est venue grâce à une très belle photo, découverte dans un article

de la musicologue luxembourgeoise Danielle Roster. On y voyait Laure Koster, à l'époque jeune étudiante de violoncelle à Bruxelles, jouant du saxophone dans le groupe de jazz The Stars – Ladies Orchestra à Anvers. Laure Koster nous a beaucoup impressionnées.

Sur ce, j'ai contacté Lynn, ma collègue professeure de piano au conservatoire d'Esch-sur-Alzette, que je voulais dès le départ comme pianiste et connais depuis longtemps, de même que Nancy dont j'aime beaucoup la douceur de jeu et l'élégance. Mais la cerise sur le gâteau, ce qui rend notre projet unique, c'est la performance et le talent de Martine avec laquelle j'ai travaillé une première fois en 2012 à la Philharmonie grâce à un concert destiné aux familles autour de la suite de *Peer Gynt* de Edvard Grieg avec le l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg.

Le groupe s'est donc créé ainsi et éprouve un réel plaisir à travailler ensemble. Nous sommes très proches. Depuis dix ans, nous évoluons dans la même direction, ayant chacune plus ou moins le même temps à y consacrer. L'ambiance reste très chaleureuse, l'atmosphère de travail constructive et énergisante.

En quoi consiste votre nouveau projet « Golden Memories » que vous présentez dans le cadre de rainy days ?

Nous avons longtemps joué le même programme – avec des moments d'interruption et bien sûr certaines adaptations – mais il était temps d'en imaginer un nouveau, dans le même genre. La réflexion a alors été engagée sur le choix d'un compositeur à qui nous pourrions demander, sachant que nous voulions un compositeur luxembourgeois et, si possible, un saxophoniste, pour garder le lien avec Rudy Wiedoeft. Le choix s'est très rapidement porté sur Marco Pütz, un collègue que j'apprécie beaucoup et connais depuis longtemps. Nous avons joué ensemble pendant des années au sein du Quatuor de saxophones de Luxembourg et je suis familière de son répertoire. Toutes les quatre, nous aimons beaucoup son langage musical. Il a accepté notre proposition d'écrire dans le style de la musique des années 1920 et livré une musique magnifique. Ses mélodies, particulièrement évocatrices, vont droit au cœur. Sa partition est très divertissante, avec beaucoup de styles différents, mais surtout abordable et belle à l'oreille. Il y a bien des petites surprises sur le plan rythmique mais elles sont si bien intégrées que le public ne les perçoit pas ou peu. La seule chose que je puisse dire, c'est qu'après chaque répétition, notre enthousiasme ne fait que grandir.

Nos instruments sont exploités par Marco Pütz de façon traditionnelle. Il n'y a pas de techniques nouvelles ou typiquement contemporaines. Le langage est tonal, ce qui a d'ailleurs tendance à revenir de plus en plus sur le devant de la scène, un nombre croissant de compositeurs se remettant à la tonalité avec de très belles mélodies. Nous sommes d'ailleurs très reconnaissantes à Catherine Kontz, la programmatrice, et à toute l'équipe du festival de cette ouverture de rainy days au langage tonal.

Comment selon vous ce projet entre-t-il en résonance avec le thème du festival ?

Le thème du festival est selon moi bien présent dans la mesure où l'œuvre de Marco Pütz, *Golden Memories*, rappelle la musique des années 1920. Il y a aussi le rôle principal de l'histoire, une vieille dame se remémorant des scènes d'autrefois, et dont les souvenirs, évoqués musicalement et/ou en pantomime, constituent le fil rouge.

Que vous apporte le fait de collaborer avec d'autres disciplines, comme c'est le cas ici avec la pantomime ?

Travailler avec des artistes d'autres disciplines offre l'occasion de mûrir longuement les projets et d'être constructives ensemble. Nous prenons le temps d'imaginer des histoires en rapport avec la musique, de déterminer les moments qui nécessitent un jeu théâtral de notre part. Après, sur scène, Martine improvise aussi beaucoup ce qui laisse place à l'imprévu, moins présent lors de concerts purement instrumentaux.

Le projet « D'Gëlle Fraen present Golden Memories » est labellisé « Family Event ». Vous avez vous-même été plusieurs fois impliquée à la Philharmonie dans des spectacles pour le jeune public. Dans quelle mesure celui-ci s'adresse-t-il selon vous aussi aux enfants ?

Ce spectacle touche le jeune public car il est très divertissant, avec beaucoup de moments où l'on rit, rien qu'avec les mimiques et la gestuelle de Martine. À chaque concert, elle arrive à nous provoquer des fous rires et cette joie se communique au public. Le spectacle est quasiment sans parole, et la musique et la pantomime devraient susciter des images dans la tête des petits même si je ne sais pas si les enfants de sept, huit ou neuf ans d'aujourd'hui connaissent encore les films muets. Les références ne sont plus forcément les mêmes. Il y aura aussi des moments participatifs ce qui, avec le public adulte, rend les choses toujours très gaies. Le format de 70 minutes se prête aussi bien pour le jeune public, d'autant que les langages sont variés, notamment avec Lynn que l'on entendra chanter ou encore avec un morceau au piano à quatre mains. Les très belles compositions de Marco Pütz permettent de s'immerger pendant une heure dans un tout autre univers, plein de nostalgie, d'humour et de bien-être.

Les « Roaring Twenties », en français les Années folles, désignent les années 1920. En quoi cette période l'était-elle selon vous ?

Pendant ces années, tout bougeait dans tous les domaines. Il y avait cette soif de vivre. Les femmes ont pu acquérir davantage de liberté, la vie culturelle était passionnante, la mode avait un charme particulier. C'est l'époque des films muets, des théâtres de

vaudeville, de la brillantine, des boas et des garçonnnes. La musique de divertissement d'alors, selon moi en tout cas, était élégante, joyeuse, exquise et raffinée. Une folie un peu généralisée en quelque sorte !

Sommes-nous à notre tour dans les « Roaring Twenties » de 2020 ?

Il est clair que notre monde est en pleine mutation, et cela probablement d'une façon bien plus radicale que jamais. Justement, il est temps non seulement de réfléchir et de parler, mais surtout d'essayer d'incarner au mieux les valeurs que nous jugeons capitales pour mener une vie digne. Me trouvant dans une situation très privilégiée, je ne peux pas faire autrement que de mettre toute mon énergie, de différentes façons, à l'élaboration d'un nouveau système. Retrouver de la joie et du sens dans ce que l'on fait sont deux valeurs fondamentales que j'essaie de transmettre autour de moi.

Concernant notre beau projet, il est né dans la joie, la complicité, le respect total de l'une envers l'autre, la co-créativité, l'échange et l'enthousiasme. Il a nécessité beaucoup de temps et d'engagement et a eu besoin de mûrir, à tel point que par moments nos cerveaux étaient en ébullition pour trouver les bonnes solutions ! Jusqu'à présent, les répétitions ont été constructives et vivifiantes, d'une façon ou d'une autre, pour chacune d'entre nous. Je suis convaincue que cette énergie saine, authentique et honnête sera perceptible lors des représentations. Ensemble, nous devrions passer un moment hors du commun. Venez nombreux !

Interview réalisée en présentiel le 28.06.2023 et par e-mail

DE Musik in Luxemburg in den «Göllenen 1920er»

Danielle Roster

Die Vielfalt des Musiklebens eines Jahrzehnts zu beschreiben, ist eigentlich nur möglich, wenn man bruchstückhaft einzelne Facetten beleuchtet und Schlaglichter setzt, dies im Besonderen, wenn es sich um ein «kleines» Land handelt, dessen Musikgeschichte in vielen Aspekten immer noch unerforscht bleibt.¹

Avantgardemusik in Luxemburg?

Im Kontext des Festivals rainy days wäre die erste Frage, die nach der Produktion und Rezeption von Avantgarde-Musik. In den Nachbarländern, vor allem in den Metropolen, führte die Zeit unmittelbar nach der «Grande Guerre» zu einer Explosion avantgardistischer und gesellschaftskritischer Kunstströmungen, die vor Tabubrüchen nicht zurückschreckten. War das in Luxemburg auch so? Gast Mannes konnte in seiner Studie zur Literatur Luxemburgs zwischen 1916 und 1922 nachweisen, dass zumindest einige Schriftsteller*innen den Anschluss an diese neuen internationalen Strömungen suchten und auch fanden. Unter Komponist*innen, Interpret*innen und Musikkritikern² aber war das Desinteresse an moderner zeitgenössischer Musik damals weit verbreitet. «*Nur wenige, selbst von den Fachleuten nur ein begünstigter Bruchteil, sind auch dem Musikstreben der letzten Jahrzehnte gefolgt*», lautete am 18. Dezember 1923 die Feststellung in einem namentlich nicht gekennzeichneten Artikel in der Beilage *La musique* im *Escher Tageblatt*. Dass aber selbst der Autor des Artikels neuer Musik mit Befremden gegenüberstand, wird aus der Wahl seiner Begriffe deutlich, wenn er diese Musikströmung als eine mit «*hemmungsloser Hingabe*» verfolgte «*wurzellose Ästheterei*» bezeichnet. Und doch gibt es Ausnahmen: Die Sängerin Marie-Anne Delacre-Weber

1 Dem Literaturhistoriker Hans Ulrich Gumbrecht gelingt es europäische und amerikanische Betrachtungsweisen der Welt in den 1920er Jahren unmittelbar und sinnlich nachfühlbar zu machen, gerade indem er in einer Vielzahl alphabetisch geordneter kurzer Abrisse einzelne «Realitäten» (z. B. Grammophon, Jazz, Bar, Tanz, Revue...) separat beschreibt und sich der narrativen Erzählung, die Ereignisse verbindet, bewusst verweigert. Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*. [1997] Frankfurt am Main 2003.

2 Den Begriff verwende ich in ausschließlicher in seiner männlicher Form, da für diese Zeit in Luxemburg kein Name einer Musikkritikerin bekannt ist.

zumindest, deren künstlerisches Netzwerk weit über Luxemburg hinausreichte, hatte Kontakte zu belgischen Kreisen der musikalischen Avantgarde, die im Detail noch zu erforschen sind.

Der Kanon: Die großen Meister

Dass in den 1920er Jahren noch immer die Klassenzugehörigkeit und der damit einhergehende Bildungsstand Musikwelten öffnen wie verschließen konnte, stellt mit Bedauern auch der Autor des bereits erwähnten Artikels fest, wenn er die Musikkultur Luxemburgs als auf zwei Schichten «zerspaltet» beschreibt. Die «*musikalisch Gebildeten*» pflegten demnach vor allem die kanonisierte «*hochwertige Kunst der Meister*», «*die altklassische Gipfelung in Bach und Händel, der ganze große Aufstieg der deutschen Musik über Haydn und Mozart zu Beethoven und der weitere Weg über die Romantiker*». Ein Bild davon gibt Batty Weber in einigen seiner Abreißkalender-Artikel, wenn er selbst begeistert Aufführungen von Mozarts oder Beethovens Werken oder Auftritte großer Dirigenten wie Hermann Abendroth oder Wilhelm Furtwängler in Luxemburg beschreibt. Dass dieser Konzertkonsum vor allem in den Händen von Frauen zu liegen schien, darauf verweist Philinte (Nicolas Ries) mit einer gehörigen Portion Misogynie: «*Des femmes et de toutes jeunes filles composent les trois quarts de la salle. [...] Ce public de dilettantes, de commerçantes, de snobinettes et de mannequins veut bien y aller de son argent [...]. Le public de nos soirées a une mentalité toute spéciale, public composé de femmes et d'enfants, c'est-à-dire d'être passifs, il veut être amusé, égayé.*»³

Polemik um «Dancing» und Jazz

Und wo findet Philinte die den Konzerten ferngebliebenen Männer? «*Les hommes, eux, n'ont de goût que pour les délassements faciles et les occupations qui rapportent. C'est dans les cafés et dans les dancings qu'ils préparent l'avenir du monde.*»⁴

Damit wäre eine zweite wichtige «Welle» der Nachkriegszeit benannt, die diesmal auch vor den Grenzen Luxemburgs nicht Halt machte: die «*Welle von Vergnügungssucht*»⁵, die Unterhaltungsmusik, deren Ort vor allem das Café oder Bistrot war. Die proamerikanische Stimmung schürte die Begeisterung zuerst für die amerikanischen Militärkapellen mit ihren Jazz-Bands und für das Repertoire von One-Step, Two-Step, Fox-Trot und Shimmy, sowie etwas später Charleston und Black-Bottom. Dazu wieder

3 *Escher Tageblatt*, 14. Dezember 1920, S. 1.

4 Ebd.

5 Batty Weber, Abreißkalender, 21.12.1921, *Luxemburger Zeitung*.

Batty Weber als Alltagschronist seiner Zeit: «Es wird also wohl so sein, daß der kurze Frauenrock und der moderne Tanz miteinander aus dem Geist der Zeit geboren sind. Es gibt Zusammenhänge, die der Weltweise nicht ahnt, wenn er sich nicht mit den Frivolitäten seiner Zeit abgibt.»⁶

Am 9. Juli 1919 hatte der Abmarsch der letzten Amerikaner stattgefunden. Die Begeisterung für den Jazz⁷, aber blieb, und gegen sie schrieben so manche Kritiker mit Vehemenz an: «Le bruyant et énervant Jazz-Band a presque supplanté l'honnête petit orchestre, la danse a évolué dans une direction nettement immorale, bref, l'art musical dégringole. [...] L'art musical est trop beau, trop pur, trop sublime, pour pouvoir supporter de telles profanations : il ne doit pas être «pornographié» ni souillé.»⁸ Emile Boeres wiederum, der Anfang der 1920er Jahre noch in der Jazz-Band August Donnens spielte, hielt 1926 zwar der «Jazzmusik mit ihrem exotischen Einschlag» noch immer zugute, dass sie «befruchtend wirkt auf neue Tonschöpfungen, dass sie gezwungenerweise besonders in der Operettenmusik eine ganz neue Richtung erzeugt», doch wertete er sie nun für «verheerend, verseuchend, wie eine Krebskrankheit», «eine Profanierung der Musik im höchsten Grade» und als «eine Dekadenz».⁹

Die Luxemburger Operette

Glaubt man dem Autor des Artikels der Beilage *La musique*, so wendete sich die «breite Masse, zu der nicht nur die gehören, die sich Proletarier nennen» weniger dem Jazz als der «leichten Musik» zu, die der Verfasser in der Operette repräsentiert sah: «Man findet Genüge an der «leichten» Musik, die ihre Hauptstütze in der Operette hat. Das ist aber geschichtlich im Wesen nichts anderes als heruntergekommene, das Empfindsame zum Rührseligen, das Leichtfassliche zum Platten herabrückende und beides mit nervenkitzelnden Zutaten würzende Durchschnittsmusik vorhaydnischer Zeit.»

Tatsächlich erlebte die Operette oder auch das «Kome'de'stécck» ab den 1920er Jahren eine neue Blütezeit in Luxemburg. Die Komponisten einer Vielzahl heute weitgehendst unbekannter Werke dieser Gattung waren Pol Albrecht, Louis Beicht, Jean Eiffes, Jules Evrard, Alphonse Foos, Albert Glesener, Gustave Kahnt, Fernand Mertens etc.¹⁰ Im April 1922 fand in diesem Zuge die erste und einzige Operette, die je von einer

6 Batty Weber, Abreißkalender, 24.11.1920, *Luxemburger Zeitung*.

7 In den 1920er Jahren war in Luxemburg der Begriff «Jazz» weit gefasst und umfasste jede Art synkopierter Tanz- und Unterhaltungsmusik.

8 F. Prokesch: «La décadence de l'art musical chez la jeunesse d'aujourd'hui». In: *D'Musek. Revue Musicale*, 26.8.1927, N° 8, S. 6.

9 Emile Boeres: «Jazz!» In: *D'Musek. Revue musicale*, 15.12.1926, N° 3, S. 17ff.

10 Neben Aufführungen neuer luxemburgischer Operetten wurden in dieser Zeit immer wieder Operettenensembles des Auslands für Auftritte in Luxemburg eingeladen.

luxemburgischen Komponistin geschrieben wurde, ihre Uraufführung: *An der Schwemm* oder in der deutschen Version von 1927 *Amor im Bade* von Lou Koster auf ein Libretto von Batty Weber. Librettist und Komponistin bringen damit die sportliche und emanzipierte «neue Frau» auf die Bühne und setzen sich im Stück für die Emanzipation der Frauen ein, dies knappe drei Jahre nach dem das Frauenwahlrecht in Luxemburg eingeführt worden war und Lou Koster im Vorfeld dafür die Petition unterschrieben hatte.

Luxemburger Komponist*innen schrieben in dieser Zeit aber ebenso für die Militärmusik, deren Sonntagskonzerte im Freien weiterhin sehr beliebt waren, sowie auch für die vielen Amateurmusikvereine und -männerchöre Luxemburgs. Die Beliebtheit des Männerchorgesangs in seinem Heimatland motivierte Batty Weber übrigens immer wieder im Abreißkalender dafür zu plädieren, doch endlich gemischte Chöre in Luxemburg zu gründen.

Grammophon und Radio und die Demokratisierung von Musik

Das Radio und das Grammophon führten in Luxemburg zu einer zunehmenden Demokratisierung von Musik. Amateurradiobastler, zusammen mit dem Lehrer- und Arbeiterbildungsverein, forderten die Schaffung eines soziokulturellen Radios mit Bildungsanspruch, das *«jedem im Volke, die unvergänglichen Monumente der Kunst und Literatur, die höchsten Errungenschaften der Wissenschaft zugänglich macht, Werte, die bis heute nur ein Privileg der Begüterten gewesen sind»*.¹¹ Seit 1920 existierte in Luxemburg ein Radio-Club und die Gesellschaft Amis de la télégraphie sans fil und ab Februar 1925 auch der private, von den Gebrüdern François und Marcel Anen betriebene 100-Watt-Sender mit dem Namen «Radio Luxembourg» (nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen in den 1930er Jahren gegründeten Radiostation «Radio Luxembourg»). Dieser Sender übertrug Konzerte der luxemburgischen Militärmusik, Theaterstücke auf Luxemburgisch sowie gehobene Unterhaltungsmusik, Operetten- und Opernpotpourris, gespielt vom eigenen neunköpfigen Orchester, das von Émile Boeres geleitet wurde.¹² Um den redaktionellen Teil kümmerten sich die Schauspieler Léon Moulin und August Donnen. Dieses Radio war, wie später Radio Luxembourg, mehrsprachig: luxemburgisch, deutsch, französisch und englisch.¹³ Noch 1929, bevor in Luxemburg das erste Radiogesetz verabschiedet war, baute François Anen die Radiostation unter dem Namen «Compagnie Nationale de Radiodiffusion Luxembourgeoise» (CNRL) vor allem mit französischem Kapital zu einer großen, europaweit zu hörenden Station aus.¹⁴

¹¹ So z. B. in einem Beitrag vom 28.10.1927 in der im Verlag Bourg-Bourger in Luxemburg herausgegebenen Zeitschrift *Radio-Programme*.

¹² *Luxemburger Wort* 14.11.1929, S. 5; 5.12.1929, S. 4; 10.10.1929, S. 4 und *Escher Tageblatt* 10.10.1929, S. 3.

¹³ www.radioluxembourg.co.uk

¹⁴ *Escher Tageblatt* 25.9.1929, S. 6, 25.9.1929, S. 5, 14.11.1929, S. 5.

Der Plattenspieler wurde in diesem Jahrzehnt zu einem Massenartikel. Das große Warenhaus Sternberg Frères in Luxemburg und Differdingen, das die Berliner Schallplattenfirma Homocord in Luxemburg vertrat, legte eine eigene Plattenserie mit Luxemburger Liedern vor: «Aug. Donnen in seinem Repertoire auf Platten bei Sternberg». Wie umfangreich die Serie war, darüber gibt eine im *Escher Tageblatt* am 28. Dezember 1922 veröffentlichte Werbung Auskunft: «*In welcher Familie, in welchem Café fehlen noch zur Sylvester-Feier die neuesten luxemburgischen Vorträge auf Phonographen-Platten gesungen von August Donnen? Ca. 50 Aufnahmen bis jetzt erschienen.*»¹⁵ Batty Weber berichtete am 26. Januar 1922 in einem Abreißkalender über das überwältigende Erlebnis, als er eine dieser ersten Platten von Donnen hörte: «*Ich war dabei, wie ein lebenswürdiger Musikalienhändler eine davon auf einem erstklassigen Grammophon Probe laufen ließ [...] und die Porträtähnlichkeit von Stimme und Vortrag war so unheimlich, dass man nach der letzten Note erwartete, der August werde nun in Person aus dem Kasten herausklettern und sich verbeugen.*»

Volksmusik und die Konstruktion nationaler Identität

Der antimodernistische und konservative Verein Landwuol. Luxemburger Verein für ländliche Wohlfahrt- und Heimatpflege suchte sich hingegen in Schrift und Tat gegen die zunehmende Urbanisierung, die Landflucht, aber auch gegen moderne Tanz- und Jazzmusik zu wehren und das Volkslied als Gegenkraft wiederzubeleben. Der 1923 gegründete Verein förderte die Pflege des Volksliedrepertoires für Männerchor und organisierte Volksliederfeste, so z. B. im August 1929 in Clerf. 1926 war auch das Fachblatt *Jong-Hémecht. Zeitschrift für heimatliches Theater, Schrift- und Volkstum* gegründet worden, und auch in der Tagespresse häuften sich die Artikel über das Volkslied. 1926, 1927 und 1928 veröffentlichte Guillaume Kintzelé, genannt «Broulli», drei Bände Luxemburger Volkslieder.¹⁶ In dem Bemühen um das Volksbrauchtum mit dem Ziel eines «gemeinsamen völkischen Musiklebens»¹⁷ – wird der Konstruktionswille einer luxemburgisch-partikularen Kultur sichtbar.

*

Um mit Batty Weber zu schließen: «*Die Großstadt lebt von Gegensätzen. [...] In dem Maße, wie sich in einer Stadt die Gegensätze zu spannen beginnen, nähert sie sich dem Tempo der Großstadt. Sie können Ähnliches schon in Luxemburg erleben, wenn Sie wollen.*»

¹⁵ Bis auf eine einzige Platte mit dem Lied vom Zéngerlé von Lou Koster ist von der gesamten Serie heute kein einziges weiteres Exemplar in einer öffentlichen Sammlung erhalten.

¹⁶ Kintzelé, Guillaume [genannt: Broulli]: *Aus der Ucht. Lidder aus der áler Zeit gesonge vum Letzeburger Vollek. Gesammelt vom Broulli*, Luxemburg 1926, 1927 und 1928.

¹⁷ So wieder der Autor des in La musique im *Escher Tageblatt* erschienenen Artikels vom 18.12.1923, S. 14.

Danielle Roster studierte Musikwissenschaft und Kunstgeschichte in Salzburg. Den Schwerpunkt ihrer Forschungen, Publikationen und Herausgeberschaften bildet der Themenbereich Musik und Gender. Über einen Zeitraum von 30 Jahren hat sie im Cid-Fraen an Gender die Archive Lou Koster und Helen Buchholtz sowie die Sammlungen Zeitgenössische Komponistinnen in Luxemburg gegründet und hat dort auch für die Musikprojekte und CD-Editionen verantwortlich gezeichnet. Aktuell arbeitet sie an der Universität Luxemburg als Musikforscherin mit Schwerpunkt Musik in Luxemburg. An der Universität Luxemburg leitet sie auch zusammen mit Sonja Kmec das Projekt Musik und Gender in Luxemburg (mugi.lu). Sie singt seit 1999 im Ensemble Vocal du Luxembourg und ist seit 2014 Mitglied des Institut Grand-Ducal – Section des arts et des lettres.



^{DE} «Ich denke immer
an Musik»

Marco Pütz

Wenn Sie sich nur an einen einzigen Klang erinnern dürften, welcher wäre das?

Der Urknall – aber leider hat den niemand hören können :-)

Gibt es für Sie Musik ohne Erinnerung?

Ja schon. Wenn es sich um neue Musik handelt, die ich noch nie gehört habe, kann ich mich schlecht an diese Musik oder an damit verbundene Ereignisse erinnern. Spricht diese Musik mich an, ist die Fantasie sofort angeregt.

Gibt es für Sie Erinnerung ohne Musik?

Kaum. Ich denke immer an Musik, daher ist sie mir auch bei Erinnerungen immer präsent.

Was bedeutet es für Sie, eine Musik in- und auswendig zu kennen?

Das bedeutet, dass ich diese Musik nicht nur x-mal gehört habe, sondern sie auch ausführlich studiert habe, mit der Partitur in der Hand. Da ich dennoch jedesmal Neues in einer Partitur entdecke, würde ich sagen, dass dieser Lernprozess eigentlich nie beendet ist.

19.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

«To Hold a Memory»

live performance

Five composers tap into their memories

ARS Nova Lux

Maria Miteva flûte

Leana Sealy saxophone

Josip Dragnić guitare

Kae Shiraki piano

Luc Hemmer percussion

Carla Lucarelli texte, lecture

Sophie Balbeur

daughter (création, commande Philharmonie)

Nik Bohnenberger

taille ni (création, commande Philharmonie)

Camille Kerger

Just seems so (création, commande Philharmonie)

Albena Petrovic

La porte des souvenirs (création, commande Philharmonie)

Roby Steinmetzer

Echoes of a Fading Memory (création, commande Philharmonie)

Les textes lus sont extraits du livre / Die gelesenen Texte sind Auszüge des Buches
Enfance, instantanés de / von Carla Lucarelli.

18:30 60'

Salle de Musique de Chambre





FR Enfance, instantanés

Carla Lucarelli

Une succession de mouvements dans un espace couleur rouille de moquette et de mobilier, convergeant vers un groupe de bambins installés en cercle à attendre de pouvoir sortir les jouets. Tous ces jouets, tellement plus nombreux que ceux que j'ai à la maison, aller vers les grands placards muraux en bois clair, les ouvrir, sortir les caisses remplies, les placer au milieu de la salle de classe et commencer à fabriquer une histoire, aménager son bout de moquette pour y rêver d'autres vies que les nôtres.

Nous n'avons pas encore droit aux ciseaux, nous avançons trou après trou avec de grosses aiguilles de piquage le long des lignes imprimées sur le carton posé sur un morceau de feutre, et j'aime infiniment ces gestes qui aboutissent à un clown coloré, un papillon aux contours picorés. J'ai tant aimé cette activité, ma joie est inscrite si profondément que je peux la ressentir en entendant de lointains échos d'une voix sur une image délavée qui ordonne : « *Mer picken elo !* »

Reproduit avec l'aimable autorisation des Éditions Phi





FR « Je ressens la musique,
je ne la lis pas »

Sophie Balbeur

Si vous ne deviez vous souvenir que d'un son, quel serait-il ?

Ce serait la voix de ma fille, petite, qui fredonne une chanson par exemple ou qui se raconte des histoires, j'espère que je n'oublierai jamais ce son, c'est celui qui me touche le plus.

Peut-on imaginer une musique sans mémoire ?

En ce qui me concerne, je suis convaincue que chaque partie musicale que je crée est influencée par ma mémoire.

Je n'en suis pas forcément consciente, mais si je réécoute bien mes compositions, oui, j'y retrouve des choses que j'ai déjà entendues.

Alors individuellement parlant non, on ne peut pas imaginer de la musique sans mémoire.

Peut-on imaginer une mémoire sans musique ?

Je ne pense pas non plus qu'on puisse imaginer une mémoire sans musique car je pense que la musique nous entoure à chaque moment de la journée, le monde est fait de vibrations et la musique est la conséquence de vibrations. Certaines personnes en sont conscientes, d'autres moins, mais chaque être, conscient ou pas est influencé par cela. Les machines ont une mémoire... mais elles sont insensibles à la musique, aux vibrations et nous ne sommes pas des machines même si la société dans laquelle nous vivons tend vers cela, sans surprise c'est là une grande erreur de notre évolution d'ailleurs, penser que les êtres vivants soient capables de se déconnecter des vibrations, de la musique, c'est impossible, car cela fait partie de nous, c'est la base de la création du vivant.

Que signifie selon vous une musique apprise par cœur ?

Si on entend par là une musique où l'on a dû apprendre par cœur les notes écrites, pour moi cela ne signifie pas grand-chose : en ce qui me concerne, je ressens la musique, je ne la lis pas, je ne l'ai jamais fait.

Lorsque j'étais enfant, mes parents m'avaient inscrite au solfège. Nous devions apprendre par cœur des lignes et les réciter ensuite devant toute la classe, je ne les apprenais pas, je ne voulais pas car je n'y voyais aucun sens, ni besoin, et quand c'était mon tour de les réciter je le faisais de mémoire, par rapport à ce que mes oreilles, mon cerveau avaient entendu. Alors bien sûr un jour mon subterfuge fut découvert par le professeur et j'ai été virée du cours... Je n'y suis jamais retournée, ni à l'académie, ni aux lignes de solfège, et pourtant j'ai toujours travaillé dans la musique. Aujourd'hui je suis compositrice de musiques de films.

Je pense qu'on ressent la musique, il ne suffit pas de l'apprendre par cœur ou même de la comprendre, c'est bien plus fondamental que cela.

FR daughter

Sophie Balbeur

C'est en pensant à ma fille et non à moi que j'ai créé *daughter*. Peut-être parce que mon enfance semble lointaine, peut-être aussi parce que je considère que ma fille est une continuité de ce que je suis, sans pour autant lui retirer son attribut d'individu propre à elle-même. Le fait de la choisir elle transforme ce souvenir d'enfance instantané en un instant actuel, ou proche dans le temps, et que je n'ai pas oublié ou que je peux revivre, car j'associe le souvenir et donc la mémoire à quelque chose de lointain, ce qui pour moi active le sentiment de mélancolie et je n'en voulais pas dans ce morceau.

Lorsque je crée, je suis particulièrement habitée de sensibilité, mes œuvres sont donc surtout conçues avec du ressenti.

Ici c'est tout simplement l'amour maternel qui m'a inspiré *daughter*, ce qui n'a pas été difficile à créer.

Il en émane beaucoup d'émotions, je voulais que les harmonies dégagent quelque chose de doux et d'universel car je pense sans surprise que l'amour maternel est universel.

C'est un morceau dédié à toutes les filles et l'amour inconditionnel que les mères leur portent. Nous les berçons lorsqu'elles sont toutes petites et leur souhaitons que ce doux mouvement les accompagne tout au long de leur vie qu'on sait pourtant parfois dure.

Nous souhaitons leur dire que la vie est belle et que nous serons toujours là pour elles, même si ce n'est pas vrai. Un jour je ne serai plus là, ma composition, elle, l'accompagnera jusqu'au bout... et la mémoire de mon amour pour elle aussi.

DE **taille ni**

Nik Bohnenberger

taille ni ist ein auftragswerk von rainy days luxembourg unter der künstlerischen leitung von catherine kontz. ich habe es für das ensemble ars nova lux komponiert. *taille ni* ist eine anspielung auf kleine großen (tiny – taille ni) und meine autobiografische auseinandersetzung mit der tatsache, dass ich als zwei-meter-person manchmal gerne wieder klein und unauffällig wäre. manchmal wäre ich gerne wieder ein kleiner junge, der konzentriert mit lego in unserem spielzimmer baut. so spielen die faszination des leisen, kleinen und feinen klangs und die konzentrierte, aber spielerische erkundung der möglichkeiten, wie man solche klänge zusammensetzt, eine rolle. für *taille ni* sollen die instrumente als klangwunder mit den augen eines Kindes betrachtet werden, um zu einem neuen lernen des umgangs mit den instrumenten zu gelangen: klang steht über konvention und hören über virtuosität.

DE **Jede Anordnung von Klängen ist Musik**

Nik Bohnenberger

Wenn Sie sich nur an einen einzigen Klang erinnern dürften, welcher wäre das?

Bei der Beantwortung dieser Frage zögerte ich lange, meine Vorstellungskraft auf einen einzigen Klang zu beschränken. Doch nach einiger Zeit wurde mir klar: Was wäre der einzige Klang, ohne dessen Erinnerung ich nicht arbeiten oder auch nur leben könnte? In dieser Dringlichkeit beginnt man, nach den Ohrblumen zu suchen, die einen eines Tages so schockiert haben, dass sie einen nie wieder loslassen. Für mich ist der granuliert Klang ein solcher Klang. Ich verstehe darunter ein knackendes, organisches – d. h. nicht starr rhythmisiertes – Geräusch, das durch seinen zyklischen und unorganisierten Charakter im Innenohr eine bestimmte Vorstellung von Frequenz entstehen lässt. Dieser Klang enthält für mich alles, was ich mir von meiner Positionierung in der Musik erhoffe: Er enthält Geräusch, er enthält Rhythmus, er enthält körperlich-organische (Ohrenknacken), er enthält die Urform der elektroakustischen Klangsynthese, ohne elektronisch zu sein, er enthält Tonhöhe, er enthält Prozess und Stagnation und Textur und Protention und Retention; und doch ist er nur ein kleines, granuliertes, stilles, flackerndes Etwas. Dessen Vergessen ich nur schwer ertragen kann.

Gibt es für Sie Musik ohne Erinnerung?

Man könnte fälschlicherweise annehmen, dass es zum Beruf des oder der Komponist*in gehört, Musik zu erfinden, die in die Zukunft weist und in diesem Sinne keine Erinnerungen an die Vergangenheit enthalten kann. Auch ich dachte, dass ich bestimmt schon einmal



ein Werk gehört hatte, dessen Innovation mich so schockiert hatte, dass es mit keiner Erinnerung verbunden werden konnte. Tatsächlich denke ich heute anders: Es war genau die Musik, die so neu klang und die mich jeden Tag antrieb, weiter zu forschen und als Komponist weiterhin nach Neuem zu suchen – die eindrücklichste neue Musik, die auch die stärksten Erinnerungen hervorrief. Das waren aber nie Erinnerungen an zuvor gehörte Musik, es waren keine Bilder oder Erlebnisse, die diese Musik in mir wachrief, sondern trübe Verbindungen zu dem, was ich vorsichtig als die Wahrnehmung meiner eigenen Existenz bezeichne. Sie riss mich aus der Zeitlichkeit meiner Existenz heraus und ließ mich gleichzeitig ungeboren, Kleinkind, Jugendlicher, Erwachsener und am Ende meines Lebens sein. Sie fühlt sich an wie eine Mischung aus einer Erinnerung und einem Déjà-vu, sie ist Erinnerung und Vorahnung, und in diesem Sinne: Nein, es gibt keine Musik ohne Erinnerung.

Gibt es für Sie Erinnerung ohne Musik?

Zunächst einmal ist jede Anordnung von Klängen Musik, also ist die Erinnerung an einen Ort oder ein Ereignis und seinen Klang eine musikalische Erinnerung. Dennoch würde ich sagen, dass es auch Erinnerungen ohne Musik gibt. Denn in Erinnerungen spiegeln sich die Sinneseindrücke und Emotionen wider, die für die Erinnerung am wichtigsten waren. Erinnerungen spiegeln das subjektiv Gefilterte wieder und wieder ab und stellen so das Hauptthema der Erinnerung auch sensorisch in den Vordergrund. Je nach emotionaler Verfassung kann daher eine Erinnerung an ein eigentlich sehr lautes Erlebnis paradoxerweise absolut schallfrei in das Gedächtnis zurückkehren, ebenso wie es bestimmte akustische Erinnerungen gibt, die nichts Visuelles projizieren. Diese unvollständigen Erinnerungen sind für mich dennoch existenziell, denn dort, wo es Lücken gibt, beginnt die Vorstellungskraft zu arbeiten.

Was bedeutet es für Sie, eine Musik in- und auswendig zu kennen?

Ich muss gestehen, dass es mir immer extrem schwer gefallen ist, Musik auswendig zu lernen. Als bewusste Handlung empfinde ich es als das Gegenteil von Musikmachen. Und doch kenne ich dieses positive Gefühl, wenn das Lernen überwunden ist und man ein Musikstück vollständig auswendig kann. Ich möchte diese Bedeutung anhand von zwei Beispielen verdeutlichen. Was bedeutet es für mich zum Beispiel, den *Hämmelmarsch* auf dem Horn auswendig zu spielen? Zunächst einmal habe ich ihn nie bewusst auswendig gelernt, ich spiele den *Hämmelmarsch* wie automatisch, nicht nur die Melodie, sondern auch alle potenziellen Begleitstimmen sind gleichzeitig vorhanden, begleiten meine Motorik mit absoluter Spontaneität, ich kann in dieser Sekunde die Melodie ausblenden, in der nächsten eine Marschbegleitung spielen, in der nächsten – wenn man nicht zu streng ist – einen Kontrapunkt. Da ich mich aber nicht daran erinnern kann, jemals das Gefühl gehabt zu haben, dass mir der *Hämmelmarsch* etwas Fremdes war, das ich mir aneignen musste, möchte ich auch das zweite Beispiel anfügen: In der Chorarbeit habe ich viele Stücke auswendig gelernt. Es handelte sich dann um das anfangs beschriebene Gefühl des müßigen Lernens, das es zu überwinden galt. Aber dann, wenn das Chorstück und meine Stimme in meinen Körper übergegangen sind, nähert sich diese Erfahrung des Auswendiglernens immer mehr der Erfahrung des *Hämmelmarschs* an: Der Unterschied zwischen meinem Subjekt, meiner Körpererfahrung und der Musik verschwindet. Und das ist ein wunderbares Gefühl! Als Mensch wird man selbst zur automatisierten Motorik, die die Musik erschafft, und zwar ohne Denkanstrengung; man könnte quasi den Muskeln beim Spielen zuschauen, wenn man nicht selbst so sehr in die Handlung eingetaucht wäre. Das Ergebnis des Automatismus ist Spontaneität: Man schaut sich um, verbindet sich mit anderen Musiker*innen, reagiert auf spontane Inputs und macht im wahrsten Sinne des Wortes Musik.



DE Just seems so

Camille Kerger

1932 wurde das Foto in meinem Heimatdorf Ell aufgenommen. Links sieht man die Schmiede von meinem Großvater, dahinter die «Epicerie» von Peiffers Märchen. Vor der Schmiede steht ein Auto, das jemandem aus Folschette gehörte. Und etwas im Hintergrund gibt es eine Prozession, natürlich mit Pfarrer, Messdiener usw., den Dorfvereinen und den Einwohnern. Damals hätte nie wer gewagt, nicht bei solch öffentlichen Anlässen dabei zu sein.

Obwohl ich 1932 noch nicht geboren war, kenne ich die Gebäude genauso (1960er Jahre). Die Atmosphäre schien friedlich, fast idyllisch, aber das ist trügerisch. Ich habe meine Kindheit auf dem Dorf nicht in bester Erinnerung. Das Bild gaukelt «just seems so» vor... In der Musik gibt es Ähnliches. So hört man Motivelemente vom *Marsch Grande-Duchesse Charlotte* (den haben wir bei jeder Gelegenheit gespielt)...

DE «Musik ist Erinnerung pur»

Camille Kerger

Wenn Sie sich nur an einen einzigen Klang erinnern dürften, welcher wäre das?

Es gibt zwei wichtige Klänge oder Klangerlebnisse:

Den Klang der Kirchenglocken. Die Kirche war unsere direkte Nachbarin.

Den «Klang» der Maschinen in Großvaters Schmiede.

Gibt es für Sie Musik ohne Erinnerung?

Musik ist Erinnerung pur, jedenfalls im Kindes- und Jugendalter. Ich bin immer wieder überrascht, wie ein Klang, eine Melodie, ein Fetzen Musik manchmal längst vergessen gelaubte Erinnerungen ins Bewusstsein spült.

Gibt es für Sie Erinnerung ohne Musik?

Vielleicht, aber sie sind sicher selten. In Bezug auf Kindheitserinnerung sicher nicht. Außergewöhnliche Ereignisse, die in Erinnerung bleiben, sind/waren immer mit Musik verbunden, und bleiben mit dieser Musik in Erinnerung. Kirchweih, religiöse Feste, Umzüge, Bälle...

Was bedeutet es für Sie, eine Musik in- und auswendig zu kennen ?

Die Musik, die ich auswendig kenne, hat sich sozusagen durch Erlebtes eingebrannt, ist wie ein Schlüssel zum Aufrufen von Erinnerungen. Alles Erlebte aus meiner Kindheit und Jugend ist eng mit Klängen und Musik verbunden.





FR La porte des souvenirs

Albena Petrovic

La thématique de la commande me demande de composer une pièce courte sur une photo d'enfance.

Je ne dispose pas de photos d'enfance à part une, moi bébé (qui est perdue), il n'existait pas de photos car personne n'avait d'appareil photo et l'envie de me photographier.

Le très peu de photos prises par des connaissances de mes parents, puis par moi-même pendant mon adolescence avec mon appareil Smiana 8, a été perdu lors de mes déménagements. Je suis une expatriée et j'ai perdu presque tout de mon existence précédente.

Pour répondre à cette commande et comme une sorte de pèlerinage, j'ai fait une visite, destinée à retrouver mes souvenirs et prendre des photos de la maison de mes grands-parents où j'ai passé mon enfance pendant que mes parents menaient leurs études et carrières respectives.

Comme résultat de cette quête du passé, j'ai trouvé une source de réflexion profonde et d'inspiration créative.

La pièce est inspirée par une photo prise récemment de la maison abandonnée de mes grands et arrière-grand-parents ; c'est la photo d'une porte, derrière laquelle mon arrière-grand-mère faisait se réunir toute notre nombreuse famille, et derrière laquelle mon enfance se déroulait. Mais, tristement, le cours du temps a transformé tout le jardin en forêt ; et *La porte des souvenirs* est restée presque intacte, même si derrière il n'y a rien que des décombres des murs et du toit tombé... Comme les décombres de toute une époque dévastée, mais restée gravée dans mes pensées et mon cœur.

C'est pour cela que la pièce commence avec des battements de cœur (en live amplifié ou préenregistré)

FR Echoes of a Fading Memory

Roby Steinmetzer

Les souvenirs, comme toutes nos pensées, sont quelque chose de très personnel, voire de très intime. Au fil des années, ils occupent une place de plus en plus importante dans notre vie, même si beaucoup d'entre eux perdent de leur précision avec le temps, s'estompent peu à peu, ou disparaissent même complètement.

Ma pièce *Echoes of a Fading Memory* est une brève réflexion musicale sur ma conception de ces souvenirs qui se fanent.

Construite sur de notes de basse au piano, se répétant avec obstination et enveloppées dans de longues pédales, des bribes d'idées émergent de la nappe sonore comme des images du passé revenant à l'avant.

L'une ou l'autre de ces cellules sont alors développées. On assiste à des souvenirs qui se répètent en écho, se modifient parfois, disparaissent, réapparaissent, peut-être sous une forme variée.

Certaines pensées sont fugaces, d'autres restent en suspens et deviennent plus présentes, ne nous quittent plus.

Pour ma composition, j'ai utilisé l'algorithme de bruit *simplex*, qui sert dans les applications graphiques et de 3D sur ordinateur, principalement pour générer des terrains, des textures et d'autres phénomènes d'un aspect très naturel.

Les phrases musicales répétitives ont été développées à l'aide de cet outil afin de créer des phrases mélodiques et rythmiques ayant une spécificité et une qualité organique.





FR « **La musique créée par intelligence artificielle est entièrement basée sur la mémoire collective** »

Roby Steinmetzer

Si vous ne deviez vous souvenir que d'un son, quel serait-il ?

Difficile à dire, il y a tellement de sons dont je me souviens et qui sont importants pour moi : sons d'ambiance, de la nature, sons musicaux, sons relationnels, sons imaginaires... Mais peut-être, le plus important, c'est le silence.

Peut-on imaginer une musique sans mémoire ?

Je vois mal, comment en tant qu'être humain, on puisse imaginer quoi que ce soit sans mémoire.

Spécifiquement, une composition, une musique improvisée est toujours largement tributaire des études, des expériences et du vécu de l'auteur.

On pourrait éventuellement concevoir une musique algorithmique dépourvue de mémoire, mais pourquoi le développement de l'algorithme n'aurait-il pas ses racines dans les souvenirs de l'humanité ?

Définitivement, la musique créée actuellement par intelligence artificielle est entièrement basée sur la mémoire collective.

Peut-on imaginer une mémoire sans musique ?

Oui, bien sûr.

19.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

«Laurie Anderson – Let X = X»

A retrospective show that looks into the future –
it must be Laurie Anderson!

Laurie Anderson voix

Sexmob

Doug Wieselmann clarinette

Steve Bernstein trompette

Briggan Krauss saxophone

Tony Scherr guitare basse électrique

Kenny Wollesen drums

20:00 80'

Grand Auditorium





FR Laurie Anderson, un portrait

Philippe Gonin

Née en juin 1947 à Glen Ellyn (Illinois), cela fait un demi-siècle que Laurie Anderson estompe dans son œuvre les frontières entre la musique, le théâtre, la danse, la vidéo, les projets multimédias, le graphisme et les arts plastiques, plongeant aujourd'hui dans les arcanes de mondes virtuels et de l'intelligence artificielle. Ses performances, toujours changeantes, marient le beau et le bizarre, puisent dans les cultures du monde, les rituels humains, le sport. Elle joue avec les lumières, les projections d'images, avec son corps qui devient percussion, le mime et, toujours, ce violon détourné, modifié, dont elle a même inventé de nouveaux avatars, transformant l'instrument en générateur de sons à proprement parler inouïs.

Au commencement était le violon

C'est par le violon que tout a commencé. Laurie Anderson apprend, dès son plus jeune âge, à dompter cet instrument si difficile, ingrat même lorsque l'on est débutant. Sa formation est double. Les arts visuels l'intéressent et c'est en habit d'artiste d'avant-garde qu'elle débute sa carrière. Le violon, tout au long de ces années, reste une sorte de fil conducteur, une sorte d'incontournable. En 1974, elle présente *As: if*. La pièce est jouée avec *The Self-Playing Violin*, premier avatar des nombreux violons qu'elle va créer avec l'aide de designers. Muni de haut-parleurs intégrés, le violon peut jouer des boucles par-dessus lesquelles la musicienne joue *live*. C'est avec cet instrument qu'elle performe *Duets on Ice*. Comment résoudre la question cruciale de l'arrêt des boucles jouées via le violon ? Laurie Anderson décide alors de poser ses pieds sur deux blocs de glace qui en fondant, lui font perdre l'équilibre, signe de la fin de la performance. D'autres inventions suivent. Le *Viophograph* est un violon sans cordes. Sur la table, un disque microsilillon 45 tours. Chaque sillon est égal à une note. La pointe de lecture est fixée sur l'archet. Imaginé au début des années 1970, elle en joue lors d'une NOVA convention célébrant l'œuvre de William Burroughs. Viennent ensuite le *Neon Violin* ou le *Synclavier Violin* (créé par Max Mathews, « père » de l'informatique musicale), un instrument que l'on peut entendre dans « *Smoke Rings* », extrait de la musique du film *Home of The Brave*. Il y a aussi le fameux *Tape-Bow Violin*. Sorte de violon connecté, relié à un ordinateur sur lequel ont été préenregistrés (échantillonnés) des sons – voix humaines, d'animaux, des mélodies... Le violon de Laurie, démuné de cordes, remplace le chevalet par une tête de lecture sur laquelle elle frotte un archet dont les crins ont été remplacés par une bande magnétique. Le travail de Laurie Anderson sur le violon ne concerne pas que le corps de

l'instrument mais aussi l'archet. C'est par l'archet que le geste non seulement instrumental mais tout simplement créatif prend toute sa dimension. Elle invente ainsi l'Hologram Bow, indépendant du violon cette fois et servant à créer des effets purement visuels. Même objectif avec The Video Bow, archet au bout duquel est fixée une caméra miniature. Les gestes de la musicienne, qu'elle dirige son archet vers le public, en hauteur ou ailleurs, sont projetés en direct. Ses expériences dépassent son instrument fétiche. Elle conçoit ainsi The Talking Stick, sorte de bâton de pluie connecté qui permet d'allier un geste musical à une production de sons via un ordinateur. L'idée est de donner à voir et de pallier la monotonie de musiciens rivés derrière leur *laptop*. Laurie trouve « *tellement ennuyeux de regarder des gens jouer sur des laptops en concert* ». En véritable performeuse, une constante demeure dans l'ensemble de ces inventions : le geste. Qu'il soit pictural, musical ou autre, le geste créatif, l'aspect visuel de la performance demeure primordial.

L'aventure d'« *O Superman* »

Les premières apparitions discographiques de Laurie Anderson remontent au milieu des *septennies*. Trois titres figurent sur une compilation, « *Airwaves* », publiée par One Ten Records, label new-yorkais d'avant-garde et un 45 tours avec en face A « *It's Not The Bullet That Kills You, It's The Hole* » – également présent sur la compilation – et « *Break It* » en face B, paru chez Holly Solomon Gallery. La musicienne participe également à l'album « *You're The Guy I Want To Share My Money With* » (Girono Poetry System, 1981) aux côtés de William Burroughs et John Giorno. « *O Superman* », longue plage de plus de huit minutes, paraît en 1981 chez One Ten Records. Le titre s'inspire d'un vers tiré d'un opéra de Jules Massenet, *Le Cid*. Le vers d'ouverture « *O Superman, O Judge, O Mom and Dad* » est un pastiche des premiers vers de l'opéra (« *Ô Souverain, ô juge, ô père* »). Curieux destin que celui de ce titre qui, avec sa boucle lancinante et hypnotique (un do sur la syllabe « ha »), son minimalisme structurel et harmonique (une simple oscillation entre deux accords, l'absence de refrain), sa voix, sorte de parlé-chanté filtré par un *vocoder* (un appareil auquel nous avait malgré tout habitué Kraftwerk) et quelques sons mis en boucle (dont des chants d'oiseaux), n'était pas destiné à devenir un hit, au moment où la synth pop britannique explosait avec The Human League ou Depeche Mode. Pourtant, et malgré sa durée inhabituelle, John Peel s'enthousiasme pour ce 45 tours et le programme sur les ondes de la Radio One de la BBC. La chanson devient un tube radiophonique dépassant même les frontières de la Grande-Bretagne. Si le grand public connaît Laurie Anderson, c'est sans doute grâce à ce morceau atypique. Le sujet d'« *O Superman* » est presque paradoxal. Certes les paroles semblent singulièrement cryptées et l'on y trouve des références, au-delà de Massenet, à la catastrophique tentative de libération de l'ambassade américaine en Iran, l'opération Eagle Claw, une phrase d'Hérodote ornant le bureau de poste historique de New York, des fragments du Tao-te king... pour une histoire semblant être celle de la narratrice conversant au téléphone

avec sa mère. « *« O Superman » est une chanson sur le fait que la technologie ne peut pas vous sauver. Elle parle de beaucoup de choses, de la justice, de la sécurité, du pouvoir... »*

Ce succès, inattendu, a donné une certaine visibilité à l'avant-garde qui, soudain, se retrouvait sur MTV.

Un monde musical ouvert

Le succès de « *O Superman* » ouvre à Laurie Anderson les portes de l'industrie musicale et Warner Bros lui propose alors un contrat discographique dont l'album fondateur est « *Big Science* » (1982) qui se vend à plus de 100 000 exemplaires. L'artiste new-yorkaise peut désormais participer à ces passerelles qui s'installent entre les mondes de l'avant-garde et la pop. Elle collabore (avec Paul Simon, Suzanne Vega, David Byrne...) aux *Songs From Liquid Days* de Philip Glass (1986) dont elle signe le texte de « *Forgetting* », chanté par Linda Ronstadt et sur lequel joue le Kronos Quartet. On peut entendre dans son second album « *Mister Heartbreak* » (1984) la voix de Peter Gabriel qui cosigne « *Excellent Birds (This Is The Picture)* » – un titre que l'on retrouve en bonus de la version CD de son album de 1987, « *So* » – et où l'on peut entendre la guitare de Nile Rodgers (de Chic) et la basse de Bill Laswell. Dès lors, les collaborations sont nombreuses et s'ouvrent à toute sorte d'expressions musicales ou poétiques. Citer l'ensemble de la discographie est impossible. Nous évoquerons, choix subjectif, trois albums assez récents.

« *Landfall* » (2018), est la première vraie collaboration avec le Kronos Quartet après l'expérience Philip Glass. On sait que le Kronos, depuis plus de quarante ans maintenant, aime lui aussi se frotter à divers mondes musicaux. Il n'est donc pas étonnant que ces deux explorateurs que sont la formation californienne et la New-Yorkaise se retrouvent en un projet commun. Musicalement, le disque combine instrumentations acoustique et électronique. La musique est inspirée par l'ouragan Sandy, une expérience vécue par Anderson. Les titres des différentes plages parlent d'eux-mêmes : « *CNN Predicts a Monster Storm* », « *The Water Rises* », « *Nothing Left But Their names* », « *All Extinct Animals* », etc. Un disque témoignage, un disque hommage aussi dont la production scénique multimédia comportait un texte dont la projection était déclenchée par les instruments, chose rendue possible grâce à un logiciel développé par Laurie Anderson et programmé par Liubo Borissov appelé Erst. On peut voir quelques extraits de ces projections en ligne sur la page YouTube du label Nonesuch.

Deuxième album retenu, « *Songs From The Bardo* » (Smithsonian Folkways Recording, 2019) est un projet réunissant Laurie Anderson, le multi-instrumentiste tibétain Tenzin Choegyal et la compositrice (et activiste) Jesse Paris Smith (fille de Patti et du regretté Fred « *Sonic* » Smith, guitariste des MC5). Tous trois proposent un voyage guidé à travers le *Livre des Morts Tibétain*. Chants rituels, textes dits, musique se mélangent, se répondent et guident l'auditeur vers la méditation, l'exploration intérieure.

Évoquons enfin cette récente collaboration avec Brian Eno et Ebe Oke, « Dokument #2 » paru sur le label Kjelfred & Lentz en 2020. « Dokument#2 » est un disque expérimental à tirage limité, enregistré *live in the studio* à Copenhague en novembre 2016 par les trois musiciens improvisant à l'aide d'ordinateurs, guitare, orgue, batterie, violon, papier, élastiques et marteau en néoprène. L'ensemble des cinq jours de studio a été enregistré, puis les artistes ont, à l'issue du premier et du cinquième jour, rencontré le public pour parler d'art, de réalité, d'enfance et de tout ce qui pouvait leur venir à l'esprit. Le disque présente une sélection des musiques enregistrées durant ces cinq jours tandis qu'une vidéo (visible sur YouTube) montre les conversations.

Nouvelles technologies ?

Même si « *la technologie ne peut pas nous sauver* », le paradoxe de Laurie Anderson est d'être toujours à la pointe de l'innovation. Les mondes virtuels n'échappent pas à son univers et c'est en collaboration avec le Taïwanais Hsin-Chien Huang (qui vient de travailler avec Jean-Michel Jarre) qu'elle crée un monde de réalité virtuelle, *A Trip To The Moon*, un projet né après qu'elle a été la première (et la dernière) artiste en résidence à la NASA et cette conscience, venue de l'enfance, qu'elle était une partie de ce qu'elle voyait au-dessus d'elle et cette fascination pour le ciel. Une lune imaginaire ou les dinosaures se transforment en Cadillac, un monde tri-dimensionnel fascinant, inquiétant parfois. « *La colère et la peur sont des choses dont ce travail parle à bien des égards* », confie la musicienne. « *Je pense que puiser dans les images et les souvenirs des gens est vraiment puissant et la réalité virtuelle peut le faire parce que vous avez le choix. Vous ne regardez pas un rectangle, l'idée que quelqu'un se fait de l'endroit où vous allez regarder.* »

Plus récemment, Laurie Anderson s'est emparée de cette intelligence artificielle dont ce début de décennie a fait une préoccupation, sinon une inquiétude majeure. Elle devient même, en 2020, la première artiste en résidence à Art Intelligence, une plateforme de recherche artistique originale associant des chercheurs en IA et des artistes de premier plan. Son but est de produire, de la musique à l'architecture, des explorations nouvelles et innovantes à l'intersection des arts et de l'intelligence artificielle. Cette collaboration relie l'Australian Institute for Machine Learning (AIML) et l'Institut Sia Furler de l'Université d'Adélaïde. Le projet conçu autour de l'œuvre de Laurie Anderson consiste en la création de poèmes qui sont écrits dans le style de l'artiste. Chacun de ses textes a ainsi été chargé dans la mémoire de l'IA. On peut poser une question à la machine ou partir d'une photographie et l'algorithme crée un écrit original. « *Très enthousiaste* » à l'idée d'être la première artiste en résidence dans le cadre de ce programme, Laurie Anderson pense que « *parfois, l'art et la poésie [sont] faits d'accidents et de collisions. Il existe peut-être un moyen pour l'IA de collaborer avec les artistes.* » Les résultats sont inégaux mais aussi encourageants. L'artiste reconnaît que « *la moitié est de la mauvaise*

poésie, un quart plutôt intéressant et un quart plutôt génial ». Mais si l'expérience est intéressante, la musicienne en revient toujours à ce leitmotiv qu'elle exprimait déjà à propos de « *O Superman* » et ce conseil donné par l'un de ses professeurs de méditation : « *Si vous pensez que la technologie va résoudre vos problèmes, vous ne comprenez pas la technologie – et vous ne comprenez pas vos problèmes.* »

Mais qui, au fond, est Laurie Anderson ?

Créatrice d'avant-garde, figure majeure de la scène new-yorkaise, artiste pop, inventeur, designer, plasticienne, réalisatrice, musicienne... lorsqu'on lui demande quelle artiste elle est, elle répond qu'elle avait jusque-là « *l'habitude de dire artiste multimédia et c'était ridicule* ». Elle préfère se dire conteuse. « *Je raconte des histoires qui parfois ressemblent à des peintures, parfois à des chansons, parfois à des films. Ce sont juste des histoires.* »

Guitariste, compositeur, arrangeur et enseignant-chercheur à l'Université de Bourgogne Franche-Comté, 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.

19.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

«Closing» Party with DJ /rupture»

rainy days disco

21:30

Foyer



coda

25.11.

Samedi
Samstag
Saturday

«Luxembourg Composition Academy Final Concert»

United Instruments of Lucilin

Sophie Deshayes flûte
Max Mausen clarinette
André Pons-Valdès, Winnie Cheng violon
Ingrid Schoenlaub violoncelle
Pascal Meyer piano
Guy Frisch percussion
Julien Leroy direction

Participants de l'Académie

Tzu-Hsuan Chen
Henri Colombat
Ed Cooper
Eluned Davies
Liam Dougherty
Marta Haladzhun
Chi-Yen Huang
Jasmine Morris

Nouvelles œuvres des compositrices et compositeurs de l'Academy dirigée
par Annea Lockwood et Ed Bennett

Coproduction neimënster et United Instruments of Lucilin



NEUE ZEITSCHRIFT
FÜR MUSIK



LUCILIN



positionen.
Tage für aktuelle Musik

15:00 ~80'

➤ **neimënster / Salle Robert Krieps**



Biographies

Paul Albrecht Komposition (1874–1975)

Der in Luxemburg geborene Komponist und Dirigent Paul Albrecht machte sich einerseits als Protagonist der Militärmusik seiner Heimat einen Namen, war aber auch Schöpfer sakraler Werke und von Liedern, Tänzen sowie einer Vielzahl anderer Kompositionen, die Eingang ins Repertoire luxemburgischer Chöre und insbesondere Harmonien gefunden haben. Als Leiter zahlreicher Chöre und Ensembles, aber auch als Jury-Mitglied namhafter Wettbewerbe prägte er die Luxemburger Musiklandschaft über viele Jahrzehnte.

Jennifer Lucy Allan text

Jennifer Lucy Allan, known informally as Jen, is a British writer, researcher and radio presenter. She has written for *The Guardian*, *The Quietus* and *The Wire*, being online editor for the latter. She was a presenter on Resonance FM, and in autumn 2019 became a co-host of BBC Radio 3 programme *Late Junction*, alternating with Verity Sharp. This followed previous guest slots presenting special editions of the show, starting from 24 July 2018. The writer has a particular interest in foghorns, and following a PhD on the subject at University of the Arts London, her history book *The Foghorn's Lament* was published in 2021. She co-led University of the Arts' «Large Objects Moving Air 2018» conference, which featured James Dooley and Chris Watson among its keynote speakers. In 2018, she spent a month as writer in residence at Sumburgh Head Lighthouse on the Shetland mainland. She teaches an eight-week evening course in music journalism.

Sam Amidon music (1981)

Sam Amidon is an American folk artist, originally from Vermont. He has released a string of acclaimed albums on the Bedroom Community and Nonesuch labels, ranging in theme from interpretations of traditional Irish fiddle pieces to old-time melodies and tales from traditional American folk history. His albums draw on old work songs, ballads, hymns and other sonic artefacts from the past, reimagining them in bold, creative new ways to breathe new life into them and recontextualising them alongside original compositions. Over the years he has collaborated with classical composer Nico Muhly, experimental composer / producer Ben Frost, composer / violinist Eyvind Kang, composer Aaron Siegel, Thomas Bartlett (aka Doveman), guitar legend Bill Frisell, producers Leo Abrahams (Regina Spektor, Frightened Rabbit), veteran jazz drummer Milford Graves and multi-instrumentalist Shahzad Ismaily.

Laurie Anderson voice (1947)

Laurie Anderson is one of America's most renowned – and daring – creative pioneers. Known primarily for her multimedia presentations, she has cast herself in roles as varied as visual artist, composer, poet, photographer, filmmaker, electronics whiz, vocalist, and instrumentalist. Anderson has toured the United States and internationally numerous times with shows ranging from simple spoken word performances to elaborate multimedia events. Laurie Anderson's visual work has been presented in major museums throughout the United States and Europe. As a composer, Anderson has contributed music to films by Wim Wenders and Jonathan Demme; dance pieces by Bill T. Jones, Trisha Brown, Molissa Fenley, and a score for Robert Lepage theater production *Far Side of the Moon*.

Architek Percussion

The Montreal-based quartet Architek Percussion creates musical experiences that entertain, captivate, and challenge audiences, often simultaneously. Founded by graduates of McGill University, they quickly established themselves as equally comfortable in performing classic repertoire and exploring new terrain through commissions and premieres. The group is composed of Noam Birestone, Ben Duinker, Alexander Haupt and Alessandro Valiante. They regularly perform in Montreal, having partnered with Codes d'accès, the Orchestre Symphonique de Montréal, the Montreal Museum of Fine Art and the Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology (CIRMMT). Architek's diverse repertoire is presented in a manner inspired by the quartet's belief that given proper context, every audience member should feel welcomed and included through the performance of contemporary art music. They use Vic Firth sticks and mallets on Sabian cymbals and Yamaha instruments.

ARS Nova Lux

Das 2014 gegründete und in Luxemburg beheimatete Ensemble ARS Nova Lux profitiert von den Möglichkeiten wechselnder ungewöhnlicher Besetzungen und ist in unterschiedlichsten Genres zuhause. Eines der Markenzeichen des Ensembles ist die Aufführung von Werken zeitgenössischer luxemburgischer Komponisten wie Albena Petrovic, Alexander Müllenbach, Pierre Weber, Claude Lenners, Ivan Boumans sowie von Victor Kraus, der selbst Mitglied von ARS Nova Lux ist.

Das Ensemble wird für Tourneen und bei der Vergabe von Kompositionsaufträgen unterstützt durch Kultur | lx, FOCUNA, das luxemburgische Kulturministerium und die Sacem. Das Ensemble ist Gast internationaler Festivals wie Sofia Music Weeks, Festival Prazske Muzy, Luoghi Immaginari, Les Abbataies in Villers-Bettnach.

Knut Aufermann installation, performance (1972)
Born in Hagen (Germany), Knut Aufermann studied chemistry at the Universities of Hamburg and Potsdam. In 1998 he moved to London to study audio engineering and in 2002 gained a master's degree in sonic arts from Middlesex University. From 2002 to 2005 he was the station manager of Resonance FM 104.4, London's unique radio art station. Knut Aufermann plays improvised electronic music in groups such as Tonic Train, The Bosch Experience, London Improvisers Orchestra, as well as solo and in other ad hoc combinations. In 2004 he curated and played in the UK tour *Feedback: Order from Noise*. He is currently active across Europe as a lecturer, musician, organizer, writer, curator and consultant. Together with Sarah Washington, he runs the project Mobile Radio. He is a founding member of the international Radio network of independent cultural radio stations.

Joanna Bailie composition (1973)
Joanna Bailie studied composition with Richard Barrett, electronic music at the Koninklijk Conservatorium in The Hague and in 1999 won a fellowship to study at Columbia University. In 2018 she received her PhD from City, University of London. Her music has been performed by groups such as Ensemble MusikFabrik, EXAUDI, Ensemble Mosaik, London Sinfonietta, BBC Scottish Symphony Orchestra, SWR Vokalensemble and others. She has been programmed at renowned festivals. Her recent work includes chamber music and installation, and is characterized by the use of field recordings together with acoustic instruments. She is also interested in the interplay between the audio and visual as evidenced by her works for camera obscura which include the installation *The place you can see and hear* and the music-theatre piece *Analogue*. Together with composer Matthew Shlomowitz, Joanna Bailie is the founder and artistic director of Ensemble Plus-Minus. She has taught composition at City, University of London, Royal Academy of Music in Aarhus and at the 47th edition of the Darmstadt International Summer Course for New Music. In 2016 she was a guest of the DAAD Artists-in-Berlin-program.

Sophie Balbeur composition
Originnaire du Grand-Duché de Luxembourg, Sophie Balbeur fait ses études d'art à Bruxelles et crée deux groupes de musique indie, Legopaty et Joli cœur, qui lui permettent de rencontrer de nombreux artistes et jouer sur les scènes européennes au début des années 2000. De fil en aiguille, elle est amenée à concevoir de la musique pour des films, des documentaires et des séries, comme *Pandore* de Vania Leturcq et Savina Dellicour. Sans être passée par le conservatoire ou l'académie, elle se revendique comme une «audioididacte», ses compositions étant créées à l'instinct.

Ed Bennett composition (1975)
Ed Bennett's music is characterised by its strong rhythmic energy, extreme contrasts and the combination of acoustic, electronic and multimedia elements. His body of work includes large-scale orchestral works, ensemble pieces, solo works, electronic music, opera, installations and works for dance and film. In 2019 he was awarded the Arts Council of Northern Ireland's Major Individual Artist Award, the highest honour awarded to an artist from the region. He performs with and directs his own ensemble, Decibel. Collaborators and performers of his work include the BBC Symphony and Philharmonic Orchestras, the National Orchestra of Belgium, Ensemble Ars Nova or James MacMillan. He has also enjoyed collaborations with several visual artists and choreographers, including Ann Van den Broek.

Ulric Berg saxophones (1964)
Ulric Berg est un saxophoniste luxembourgeois. Il a étudié à l'école de musique d'Arlon puis au Conservatoire de Luxembourg. Il est diplômé des conservatoires de Liège et Bruxelles en saxophone, sôffège et musique de chambre. Il joue en soliste dans de nombreuses formations de musique de chambre et orchestres d'harmonies ou symphoniques, dont le quatuor The Sax Players et l'ensemble LuxSax. Il est directeur de l'école de musique du Canton de Redange depuis 2012.

Luciano Berio Komposition (1925–2003)
Luciano Berio zählt neben Luigi Nono zu den zentralen Figuren der italienischen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. 1955 war er Mitbegründer des ersten Studios für elektronische Musik in Italien; etwa zeitgleich prägte er auch den Diskurs durch die durch ihn ins Leben gerufene Zeitschrift *Incontri musicali*. Berio beeinflusste die Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts nicht nur

in ihren Zentren von Darmstadt bis Tanglewood nachhaltig, sondern eroberte sich einen zentralen Platz im Repertoire als «Klassiker der Moderne».

Nik Bohnenberger composition (1994)

In Luxemburg geboren, studierte Nik Bohnenberger zunächst Musikpädagogik an der Universität der Künste in Berlin, bevor er dort 2018 ein Hauptfachstudium in Komposition bei Elena Mendoza aufnahm. Darüber hinaus arbeitet er intensiv mit Kirsten Reese und Marc Sabat zusammen und widmet sich somit verstärkt elektroakustischen und experimentellen Ansätzen sowie der mikrotonalen Schreibweise. Bohnenberger erhielt Kompositionsaufträge insbesondere von Luxemburger Ensembles und ist aktuell besonders in der Berliner experimentellen Musikszene aktiv.

Ivan Boumans composition (1983)

Born in Madrid, Ivan Boumans spent his childhood in Spain. In 1997 he enrolled at the Music Conservatory of Cuenca. In 1998, he moved to Luxembourg, his father's country. He entered the Music Conservatory of Luxembourg. The positive Luxembourgish music environment has allowed him to work as free-lance composer since 1999 and as a conductor since 2004. His catalogue of works contains more than 90 pieces of several musical styles, from chamber music works and film music to symphonic pieces. He also works as arranger/orchestrator. In 2006 he enrolled at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, where he obtained prizes in harmony, fugue, counterpoint, 20th-century composition, orchestration and conducting. He currently teaches at the Luxembourg Music Conservatory and conducts several ensembles.

Louise Bourgeois partitions graphiques (1911-2010)

Née de parents restaurateurs de tapisseries, Louise Bourgeois s'oriente, après une année de mathématiques à la Sorbonne, vers l'École des Beaux-Arts de Paris en 1933. Après avoir bénéficié des conseils de Roger Bissière et surtout de Fernand Léger, elle s'installe aux États-Unis en 1938. Elle continue à peindre, mais pratique aussi la gravure au burin, réalise de nombreux dessins à l'encre et commence à sculpter sur différents supports. Son travail, une exploration intime de formes métamorphiques souvent abstraites, parfois exacerbées, devient de plus en plus engagé au contact des mouvements féministes dans les années 1970. Après ses *Nature Studies* des années 1980 et 1990, de nombreuses œuvres se nourrissent explicitement d'un matériel

autobiographique. Le style tardif de l'artiste peut être caractérisé par une prolifération formelle brouillant la distinction entre installations et sculptures.

Irene Buckley composition (1978)

Irene Buckley is active across many music disciplines, including choral, opera, orchestral, dance, theatre, film and electronics. She has recently composed live scores for silent films, which include *The Passion of Joan of Arc*, *The Fall of the House of Usher*, *Nosferatu* and *Metropolis*. Her score for *Nothing Compares* (co-composed with Linda Buckley) has received a Cinema Eye Honor nomination for Outstanding Original Score and an IFTA nomination for Best Original Music. She has received commissions from the RTÉ National Symphony Orchestra and Irish National Opera. Irene Buckley is a member of Crevice, alongside musicians Elaine Howley and Roslyn Steer. She holds a PhD in Composition and a BMus from University College Cork and a MA in music technology from Queens University Belfast. She attended composition courses in the USA, Latvia and the Netherlands, alongside film scoring courses.

Linda Buckley composition (1979)

Linda Buckley has written extensively for orchestra (BBC Symphony Orchestra, Dresden Symphony Orchestra, RTÉ National Symphony Orchestra, Irish Chamber Orchestra) and has a particular interest in merging her classical training with the worlds of post punk, folk and electronica. She has worked in many collaborative contexts, including scoring for film, dance and installations. Awards include a Fulbright scholarship to New York University, a Civitella Ranieri Fellowship, the Frankfurt Visual Music Award and Gold at the New York Festivals Radio Awards. Linda Buckley holds a music degree from University College Cork, a Master in music and media technologies and a PhD in composition from Trinity College Dublin. She has lectured in composition at Trinity College Dublin, Pulse College at Windmill Lane and at the Royal Conservatoire of Scotland.

Louis Campbell guitar

At 23, Louis Campbell has already worked with some of the biggest names in folk music including Sam Sweeney, Sam Lee and Martin Simpson. His duo, with fiddle player Owen Spafford, released their debut album in 2022 to critical acclaim, receiving airplay on BBC Radio 2 and 3 as well as reviews in *RnR*, *Guitarist Magazine* and *Songlines*.

Brighde Chaimbeul Scottish pipes (1998)

Brighde Chaimbeul is a leading purveyor of experimental Celtic music and of the Scottish smallpipes; a bellows-powered set of bagpipes with a double-note drone. Brighde's mesmerizing musicianship has earned her global recognition, including a BBC Radio 2 Young Folk Award, BBC Radio 2 Horizon Award, and in 2021 performed to world leaders at the opening ceremony of COP 26. Her style is rooted in her native Gaelic language but continues to push the boundaries of her instrument and her sound. Her most recent album «Carry them With Us» featuring renowned artist Colin Stetson has been widely acclaimed and has been most recently profiled in *The Guardian*, *The Irish Times*, *Stereogum* and *Dazed & Confused*. She has also been featured on Caroline Polacheck's ground breaking album «Desire, I Want To Turn Into You.»

Tzu-Hsuan Chen composition (1997)

Born in Taiwan, Tzu-Hsuan Chen is studying composition towards a master's degree at the Danish Royal Academy of Music. She creates pieces for instruments, vocals, electronics, and interdisciplinary cooperation. She also actively participates in festivals and workshops to inspire her creations with core concepts ranging between new technology and aesthetic creativity. Her works have been performed at venues including Denmark, Taiwan, the Netherlands, Norway and Italy.

Jace Clayton composition, voice, electronics (1975)

An artist and writer who is also known as DJ /rupture, his work has been exhibited in Museums and Art Spaces throughout the US and internationally in Germany, the United Arab Emirates, and Italy. Recent performances and compositions include the soundtrack for *Riotsville, USA* (directed by Sierra Pettengill, 2022); composition, sound design, and performance for Ashwini Ramaswamy's *Let the Crows Come* (Baryshnikov Arts Center, 2022); composer for Adam Pendleton's *Who Is Queen* exhibition at the Museum of Modern Art (2021), and collaborative concerns with Amazigh musician Hassan Wargui in Tunisia and Morocco (2019). Clayton holds a BA from Harvard University and was appointed Assistant Professor of Studio Arts and Director of Graduate Studies at Bard College's Milton Avery Graduate School of the Arts in early 2023.

Henri Colombat composition (1997)

Henri Colombat est un compositeur de musique acoustique et électroacoustique explorant les différents liens possibles entre les images

poétiques et le son. Après avoir étudié la composition et l'analyse à l'Université McGill, il a complété sa formation par la sonologie au Conservatoire Royal de La Haye et un cursus de composition à l'Ircam. Sa musique a été interprétée, entre autres, par l'Orchestre symphonique d'Anvers, l'ensemble Dal Niente et le Quatuor Bozzini. Il est lauréat de plusieurs prix, tels que le prix Klang! en 2023, les BMI Student Composer Awards en 2019 et 2020, le concours de composition pour duo de piano Luba Zuk en 2018 et le Louis Cheslock Award en composition en 2015.

Ed Cooper composition (1995)

Ed Cooper is a composer, artist, and researcher based in Leeds, UK. Encompassing Deep Listening techniques, considerations of time, and the instabilities of musical bodies, his practice centres around aural liminalities. His music has been performed across North America and Europe. In 2019, his piece *places/place* was featured on BBC Radio 3 and he was awarded the Berkofsky Arts Award for his sound installation *Experiencing Time/Timing Experience*. In 2016, he attended the Irish Composition Summer School. He is currently studying a practice-led PhD course at the University of Leeds. He teaches a variety of undergraduate modules at the University of Leeds and also sings tenor in The Clothworkers Consort of Leeds.

Gerry Cornelius direction

Born of Irish and Sri Lankan parentage and raised in south London, Gerry Cornelius trained to be a musician at Durham University and the Royal Academy of Music in London, finishing in the class of Ilya Musin at the St Petersburg Conservatory. His positions have included principal guest conductor at English National Ballet, music director of the Thursford Christmas Spectacular and, most recently, music director of English Touring Opera (since 2021). His close association with composers and creators of theatre art forms has recently involved him in world premiere productions of lyric theatre by Judith Weir, Tansy Davies, George Benjamin, Catherine Kontz, and Olga Neuwirth, whilst also conducting Pina Bausch's *Le Sacre du printemps* and Akram Khan's *Giselle* and *Creature*. He was for eight years the head of music and associate conductor of National Youth Orchestra of Great Britain.

Chris Cutler drums (1947)

Chris Cutler is an English percussionist, composer, lyricist and music theorist. Best known for his work with English avant-rock group Henry Cow, he was also a member and drummer of other bands,

including Art Bears, News from Babel and Pere Ubu. He has collaborated with many musicians and groups, including Fred Frith, Lindsay Cooper and Zeena Parkins and has appeared on over 100 recordings. His career spans over four decades and he still performs actively throughout the world. He created and runs the British independent record label Recommended Records and is the editor of its sound-magazine, *R&R Quarterly*. Chris Cutler has given a number of public lectures on music, published numerous articles and papers, and written a book on the political theory of contemporary music, *File Under Popular* (1984).

D'Gëlle Fraen

Nadine Kauffmann (saxophone), Lynn Orazi (piano), Nancy Schlamme (percussion) et Martine Conzemius (pantomime et slapstick) forment le quartet luxembourgeois D'Gëlle Fraen. Elles divertissent le public avec la musique des *Années folles*, le vaudeville, la pantomime et le slapstick. Un voyage dans le temps, où la joie de vivre est un élément constitutif de la musique et des danses (valse, ragtime,...) des années 1920. La pantomime évoque les films muets.

Angharad Davies violin

Angharad Davies is a Welsh violinist based in London working with free improvisation, compositions and performance. Her approach to sound involves attentive listening and exploring beyond the sonic confines of her instrument, her classical training and performance expectation. She has long standing duos with Tisha Mukarji, Dominic Lash and Lina Lapelyte and plays with Common Objects, Cranc and Skogen. She has been involved in projects with Tarek Atoui, Rie Nakajima, Eliane Radigue, Georgia Ruth and J. G. Thirlwell. Most of her records are released on the Another Timbre label. Her first orchestral piece was commissioned by the London Contemporary Music Festival in 2019.

Eluned Davies composition (2000)

Eluned Davies is a Welsh composer currently based in Swansea and London. She recently graduated from The Royal College of Music London, having studied composition under Jonathan Cole and Catherine Kontz. Prior to a career in composition, she trained in singing, giving her a particular affinity with vocal music. A notable work is her chamber opera *Growing Wings*, which was staged by the Royal College of Music's opera department in collaboration with Tete-a-tete in 2022. Davies' music draws upon personal and universal themes

alike. For example, her particular interest in feminism was explored in her quasi-interactive installation piece *Never Look Always Notice II*, which was performed in 2023 as part of the Royal College of Music's annual «Great Exhibitionists» festival.

Dicks (Edmond de la Fontaine) Komposition (1823–1891)

Der studierte Jurist, der von 1867 bis 1870 als Bürgermeister von Stadtbredimus und von 1881 bis 1889 als Friedensrichter in Vianden amtierte, schrieb in seiner Freizeit zahlreiche Gedichte sowie heitere Theaterstücke, von denen *D'Mumm Se's* und *Op der Juocht* die bekanntesten sind. Obwohl Autodidakt, komponierte er die Musik zu den Gesangseinlagen in seinen Komödien selbst, ebenso wie zahlreiche Instrumentalstücke, vor allem Quadrillen, Polkas und Walzer. Er sammelte zudem Volkslieder, Sagen, Legenden und Kinderreime und veröffentlichte sie in Buchform. Damit leistete er ebenso einen Beitrag zur Festigung des schriftsprachlichen Status der in Luxemburg gesprochenen moselfränkischen Varietäten wie durch seinen 1855 erschienenen *Versuch über die Orthographie der luxemburger-deutschen Mundart*.

Emily Doolittle composition (1972)

Emily Doolittle was educated at Dalhousie University, the Koninklijk Conservatorium in The Hague, Indiana University and Princeton University. From 2008 to 2015 she was Assistant / Associate Professor of Composition and Theory at Cornish College of the Arts. She has been at the Royal Conservatoire of Scotland, where she is an Athenaeum Research Fellow and Lecturer in Composition. Her work is regularly performed across the UK, Canada, the US, and Europe, and she has been commissioned by such ensembles as the Vancouver Symphony, Orchestre Métropolitain and Tafelmusik Baroque Orchestra. Emily Doolittle has an ongoing research and musical interest in zoosemantics, the study of music-like aspects of animal songs. She has explored this in compositions such as *Woodwings*, *Bowheads*, and *Reedbird*, as well as in her doctoral dissertation at Princeton University and in collaborative research with biologists and ornithologists. She is also interested in art and environmental activism.

Liam Dougherty composition (1996)

A composer and media artist, Liam 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 Schönberg family, a series of installations for a deconstructed upright piano and feedback, and an audiovisual works and short film utilizing 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 which will support the development of a new large-scale performance and installation featuring his deconstructed pianos and feedback. He previously obtained a Bachelor's degree in Art History at the University of Michigan, and he was born and raised in Denver, Colorado.

Henri Dutilleux composition (1916–2013)

Henri Dutilleux étudie au Conservatoire de Paris où il suit notamment des cours d'harmonie, de direction d'orchestre et de composition. En 1938, il obtient le Premier Grand Prix de Rome avec la cantate *L'Anneau du Roi*. Son esthétique s'inscrit principalement à contre-courant du sérialisme et durant sa carrière, il collabore avec de nombreux interprètes comme Alfred Cortot, Charles Münch ou encore Geneviève Joy. En 1967, il reçoit le Grand prix National de la Musique pour l'ensemble de son œuvre qui ne comporte que peu de pièces, essentiellement pour orchestre.

Bushra El-Turk composition (1982)

Born in London, Bushra El-Turk has written over 60 works for the concert hall, the stage, film, TV and live art performance. Her work is often defined by the integration of musical genres and styles and musicians from different cultural traditions, and the compulsion to highlight and challenge socio-cultural issues. Her works blur written and improvisational elements, exploring the influence of her Lebanese roots while leaning towards the theatrical, creating works that are «ironic», «arresting» and of «limitless imagination».

Aviva Endean flutes, clarinets, objects, percussion
Aviva Endean is a clarinetist, composer, sound artist and performance-maker dedicated to connecting people with each other and their

environment through attentive listening. She regularly works across a range of contexts, including experimental and improvised music, new chamber music, and cross-disciplinary collaborations with some Australian arts organisations. Her current ensembles include Hand to Earth and The Cloud Maker. She is the recipient of numerous awards and the inaugural recipient of the Australian Art Orchestra's Pathfinder Music Leadership programme, which offered a one-year Associate Artist position with the company. Her other positions have included teaching as Monash University, working as Emerging Artist in Residence with both Chamber Made and the Astra Chamber Music Society, and Associate Artist at the Banff Centre for Arts and Creativity (Canada).

Josette Fabeck composition (1930–1977)

Fille de parents luxembourgeois, Josette Fabeck passe son enfance au Congo belge. Après son baccalauréat au Lycée classique de Diekirch, elle suit une formation de maîtresse de jardin d'enfants et travaille ensuite dans l'enseignement préscolaire. Elle est l'auteurice de *Kannerlidderbillerbuch*, un livre de chants pour enfants comprenant, en parallèle des textes, des notes ainsi que des modèles de dessin. L'enregistrement de ses chansons a paru dans la série de disques *Letzeburger Kannerlidders*.

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.

David Friend piano

David Friend has performed new and experimental music around the world, including at major venues such as Carnegie Hall, Royal Festival Hall and the Chan Centre. He is a founding member of the New York City-based piano sextet Grand Band as well as transit New Music, a collective dedicated to performing the works of emerging composers from around the world. He has released two albums for New Amsterdam Records and has been heard on radio programs including National Public Radio's *Performance Today*. David Friend studied at the Manhattan School of Music, where he attained both Bachelor's and Master's degrees working with pianist Phillip Kawin.

Halory Goerger conception, mise en scène, livret (1978)

Auteur, metteur en scène, interprète et scénographe, Halory Goerger travaille sur l'histoire des idées. Il a cofondé l'Amicale de production, dont il a assuré la codirection artistique de 2008 à 2016. Il développe ensuite ses projets au sein de Bravo Zoulou. Auteur de deux pièces de théâtre avec Antoine Defoort, il conçoit *Corps Diplomatique* (2015), farce sur des cosmonautes dépressifs, puis un spectacle sur les origines du cirque, *Il est trop tôt pour un titre* (2016). En 2019, il signe *Four For*, une pièce autour de Morton Feldman, puis le livret et la mise en scène d'un opéra, *Au cœur de l'océan*, créé en 2021. Il est en cours de développement d'un projet de théâtre musical intitulé *Jack*.

Marta Haladzhun composition

Marta Haladzhun was born in Lviv, Ukraine. She studied composition in Kyiv and is currently studying at Hochschule für Musik und Theater in Munich with Isabel Mundry and at the Multimedia Department of the Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Additionally, she participated in several workshops with Chaya Czernowin, Clara Iannotta, Stefano Gervasoni, Francesco Filidei, Sarah Nemtsov, Mauro Lanza and others. Her music was played by different ensembles like Nostri Temporis, Barcelona Modern Ensemble, Kwartludium Ensemble, Riot Ensemble, Ensemble Proton Bern. She has participated in festivals like SoundsAroundMe, Mixtur, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Klangspuren Schwaz, Darmstadt Summer Courses. In 2021 she was rewarded at the 12th pre-art Competition for young composers (Ireland) for her piece *Dust in crevices*. In 2021 she won Protonwerk No. 12 from Ensemble Proton Bern and was a winner of the EHTC Composition

Contest 2021. In 2022 she assisted to Klangspuren Composer Lab with Riot Ensemble.

Huang Chi-Yen composition (1994)

Born in Chiayi (Taiwan), Huang Chi-Yen's music involves abstract spirits and embodies smooth transitions of timbres and tense musical expressions. Huang's work was selected for the 2021 Taipei International New Music Festival and the TimeArt Academy Young Composers Project. He has been invited to perform at venues such as the National Recite Hall, the National Theater's Experimental Theater, and the National Concert Hall in Taiwan. Huang has also been awarded the DAAD (German Academic Exchange Service) Summer Course Grant to study at the University of Bamberg. Huang's enthusiasm for cross-disciplinary collaboration is exemplified by the work he produced while studying at the Taipei National University of the Arts, which integrated elements of instrumental and electronic music, the Ambisonics system, and theatrical performance.

Maija Hynninen composition (1977)

Maija Hynninen works in concert music, electronic instrument design and multidisciplinary performances. Her music has been presented and commissioned by, among others, YLE (Finnish National Broadcasting Company), Divertimento Ensemble and Heather Roche. She holds a PhD in Music Composition from UC Berkeley where she studied with Franck Bedrossian, Carmine Cella, Edmund Campion, Cindy Cox, Myra Melford and Ken Ueno. Previously, she studied at the Sibelius Academy in Helsinki under the guidance of Paavo Heininen while also working on a violin diploma at the Norwegian Academy of Music in Oslo. The composer has complemented her studies in electronics at Ircam. In 2021, she won the George Ladd Prix de Paris prize by UC Berkeley for a one-year residency in Paris.

Hyoid Voices

Hyoid Voices is a Brussels-based group of classically trained vocal soloists specialized in new music and transdisciplinary performance. They try to challenge and expand traditional concert formats while cultivating close partnerships with composers, performers, and choreographers. The singers perform a cappella as well as with instruments, tape or electronics, and apt their line-up to each production. They have premiered works by Jennifer Walshe, Bernhard Lang, Maija Hynninen, Mauro Lanza, Eva Reiter and Christopher Trapani, among

others. The ensemble has received grants and support from IMPULS Neue Musik, the Ernst von Siemens Music Foundation and the Flemish government.

Ictus

Ensemble de musique contemporaine bruxellois, Ictus cohabite depuis 1994 avec l'école de danse P.A.R.T.S et la compagnie Rosas dirigée par Anne Teresa De Keersmaecker avec laquelle il a monté quatorze productions. Collectif fixe d'une vingtaine de musiciens cooptés, Ictus construit chaque année une saison à Bruxelles, en partenariat avec le Kaaitheater et Bozar, et expérimente de nouveaux programmes face à un public cultivé mais non spécialiste, amateur de théâtre, de danse et de musique. Depuis 2004, l'ensemble est en résidence à l'Opéra de Lille et présente chaque année une production scénique. Ictus travaille la question des formats et des dispositifs d'écoute, et anime un cycle d'études dédié à l'interprétation de la musique moderne, en collaboration avec la School of Arts de Gand.

Sohui Jeong composition (2003)

Sohui Jeong, born in 2003 in Icheon, South Korea, was drawn to the enchanting sounds of the world, which sparked her interest in composition. She began her studies at Juilliard Pre-college in 2019 and is currently pursuing a bachelor's degree in composition at Universität der Künste Berlin with Manolis Vlitakis. Sohui is passionate about finding the delicate balance between musical tension and natural phenomena and finding the nucleus in music.

Jean-Pierre Kemmer Komposition (1923–1991)

Jean-Pierre Kemmer war ein luxemburgischer Musiker und Komponist, der sich durch populäre Melodien, aber auch durch größere Orchesterwerke und insbesondere Operetten einen Namen machte. Er war Schlagzeuger und später Pianist im RTL-Orchester sowie Gründer eines nach ihm benannten Chors.

Camille Kerger composition (1957)

Camille Kerger is a Luxembourgish composer, opera singer and music teacher. Since 1982, he has composed a wide variety of chamber and orchestral works. He studied trombone, singing and composition in Luxembourg, Metz, Mannheim and Düsseldorf. He first played as a trombonist in various orchestras including the RTL Symphony Orchestra and the Trier Theatre Orchestra. As a tenor opera singer, he has performed at a variety of

venues across Europe, sharing the stage with artists such as Barbara Hendricks and James Bowman and working under the leadership of Leopold Hager, Pierre Cao and Robert King. In 1996, he was a founding member of Théâtre National du Luxembourg which he led until June 2006. He is currently the director of Luxembourg's Institut Européen de Chant Choral. Since 2007, he has been a member of the Art and Literature section of the Grand Ducal Institute. Camille Kerger has composed about a hundred works for chamber ensembles, symphony orchestras and opera which have been played widely by ensembles and orchestras across Europe including the Luxembourg Philharmonic and the London Symphony Orchestra.

Sunny Kim voice, electronic, percussion (1979)

Sunny Kim is a Korean-born vocalist, improviser, composer, and educator based in Australia. Her artistic practice seeks to find meaningful connections to people, culture, and place through a dedication to self-discovery, deep listening, and collaboration. Sunny Kim has released five albums as a leader. After completing her studies in jazz under the mentorship of Bob Moses, Jerry Bergonzi, Dominique Eade, Charlie Banacos, and Frank Carlberg at the New England Conservatory in Boston, she went on to work closely with hundreds of improvising musicians from all over the world including luminaries such as Roswell Rudd and Ben Monder. She has toured internationally and has performed at various venues around the world including the Carnegie Hall and Newport Jazz Festival. As an educator, Sunny Kim has facilitated hundreds of developing musicians from diverse backgrounds to find their creative voice through the cultivation of intuition, body awareness, and collaborative skills. She has been a frequent collaborator of the Australian Art Orchestra. Since 2017, she has been working for the Hand to Earth project, together with two Yolngu manikay songmen, Daniel and David Wilfred.

Peter Knight trumpet, electronic, percussion (1947)

Peter Knight is a folk musician, a former member of British folk rock group Steeleye Span. Born in London, he learnt to play the violin and mandolin as a child before going to the Royal Academy of Music from 1960 to 1964. The recordings of the Irish fiddler Michael Coleman inspired him to take part in Irish pub sessions. He teamed up with guitarist and singer Bob Johnson until 1970 when he joined Steeleye Span. The parting was short-lived, as Johnson himself also joined Steeleye

Span in 1972. Since 2016, he has performed as a duo with Bellowhead founder and melodeon player, John Spiers.

Catherine Kontz composition, piano, objects (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.

Lou Koster composition (1889–1973)

Née à Luxembourg, Lou Koster est une compositrice et pianiste, par ailleurs sportive et nageuse aussi passionnée qu'accomplie. Pendant des pauses de compétitions de natation, elle dirige ainsi, probablement depuis le piano, un petit orchestre installé au-dessus des cabines de douche. Elle commence très jeune à composer et son premier succès est une opérette en un acte, *An der Schwemm (À la piscine)*, de 1922. À partir de 1933, nombre de ses pièces pour orchestre, notamment ses valse et marches, sont jouées à la radio par le Grand Orchestre Symphonique de RTL mais son plus grand succès reste cependant la mise en musique de la ballade de Nikolaus Welter *Der Geiger von Echternach*, créé dans l'abbaye de cette même ville. Compositrice prolifique, elle laisse plus de deux cents mélodies, des cantates et des singspiels.

Sophie Lacaze composition (1963)

Sophie Lacaze a étudié à l'École Normale de Paris où elle a obtenu un diplôme de composition. Elle collabore avec de nombreux ensembles et solistes en France et à l'étranger et son catalogue comporte plus de quatre-vingts œuvres. En 2010, elle est

Lauréate du prix Claude Arrieu de la Sacem pour l'ensemble de son œuvre. La compositrice s'est forgé une esthétique personnelle et originale dans laquelle le timbre tient une place centrale. Ses œuvres sont jouées notamment par l'Orchestre Philharmonique de Radio France ou encore le BBC Symphony Orchestra.

Langham Research Center

2003 entstanden, handelt es sich beim Langham Research Centre um eine Gruppe von Musikern, die das Ziel verfolgt, sich ein Studio zum Instrument zu machen – unter Rückgriff auf «klassische» Geräte der elektronischen Musik. Dabei sind Klangmanipulation mittels Tonband und die Fokussierung auf wenige Klangquellen ein entscheidendes technisches wie ästhetisches Mittel. Ein Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der authentischen Aufführung elektroakustischer Kompositionen aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Michel Lentz Komposition (1820–1892)

Nach einem kurzen Studium der Philologie an der Universität Libre in Brüssel wurde Lentz 1842 in den luxemburgischen Staatsdienst eingestellt. 1869 wurde er zum Bürochef des Rechnungshofes befördert – eine Position die er bis zu seiner Pensionierung 1892 innehatte. In seiner Freizeit betätigte sich Lentz als Lyriker. Ein erster Gedichtband mit dem Titel *Späss an Ierscht* erschien 1873, im Jahre 1887 folgte der Band *Hierschtblummen*. Ein dritter Band, *Wantergrëng*, blieb ungedruckt. Lentz' Gedichte wurden vielfach vertont, u. a. von seinem Sohn Edmond und von Dicks. Dass Lentz als einer der luxemburgischen Nationaldichter angesehen wird, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass er den Text für die heutige Nationalhymne «*Ons Heemecht*» schrieb, der von Jean-Antoine Zinnen in Musik gesetzt wurde. Zu dreien seiner Gedichte («*De Feierwon*», «*Drei Farwen*», «*Mir si glécklëch mir si fréi*») komponierte Lentz selbst eine Melodie.

Annea Lockwood composition (1939)

Born in New Zealand, Annea Lockwood moved to England in 1961, studying composition at the Royal College of Music, London, attending summer courses at Darmstadt, and completing her studies in Cologne and the Netherlands. In 1973 composer Ruth Anderson invited her to teach at Hunter College (CUNY) in New York and Lockwood moved to the US. She is an Emerita Professor at Vassar College. Her work has been presented internationally at institutions and festivals such as Lucerne Festival,

Tectonics Athens Festival, Signale Graz, Counterflows International Festival of Music and Art, Huddersfield Contemporary Music Festival, and many others. Lockwood has received commissions from numerous ensembles and solo performers, including Bang On A Can, baritone Thomas Buckner, pianists Sarah Cahill, Lois Svard, and Jennifer Hymer, the Holon Scratch Orchestra, Essential Music, Yarn/Wire, and Issue Project Room. Her music is recorded on the Lovely, XI, Mutable, Pogus, EM Records (Japan), Rattle Records, Recital, Harmonia Mundi, CRI, Superior Viaduct, Black Truffle, New World, Gruenrekorder, and Moving Furniture Records.

Carla Lucarelli texte, lecture (1968)

Carla Lucarelli œuvre simultanément en tant qu'actrice, metteuse en scène et autrice. Elle suit des cours d'art dramatique et de diction française au Conservatoire de Luxembourg et effectue des stages de théâtre et de mise en scène, notamment au Theater an der Ruhr à Mülheim. Parallèlement, elle se tourne vers la poésie, en publiant cinq poèmes dans l'anthologie *La Poésie érotique féminine française contemporaine*. L'autrice se distingue par sa collaboration à des événements culturels, tels que des soirées de lecture avec notamment Luc Spada et Lambert Schlechter. Dans le cadre d'Esch2022, elle écrit en collaboration avec Gilles Ortlieb, des textes du livret qui accompagne la pièce pour chœur et orchestre *Les Voix des Terres rouges* composée par Catherine Kontz. En 2011, une mention spéciale lui est décernée au Concours littéraire national. Elle obtient en outre le troisième prix du Concours littéraire national en 2012, ex aequo avec Gast Groeber.

Alvin Lucier Komposition (1931–2021)

Alvin Lucier wurde an der Yale University und der Brandeis University ausgebildet und verbrachte zwei Jahre mit einem Fulbright-Stipendium in Rom. 1966 gründete er zusammen mit Robert Ashley, David Behrman und Gordon Mumma die Sonic Arts Union. Er unterrichtete an der Wesleyan University. Seit Mitte der 1960er Jahre hat Lucier eine Reihe wichtiger Kompositionen hervorgebracht, die die Kultur der experimentellen Musik und der Klangkunst beeinflusst haben und darauf abzielen, das Unhörbare hörbar und das Hörbare sichtbar oder räumlich erfahrbar zu machen. Alvin Lucier wurde von der Society for Electro-Acoustic Music in den Vereinigten Staaten mit dem Lifetime Achievement Award ausgezeichnet, erhielt die

Ehrendoktorwürde für Kunst der University of Plymouth und war 2018 Gala-Preisträger im ISSUE Project Room für außergewöhnliche Führungsqualitäten und Engagement zugunsten der Gemeinschaft der experimentellen Künste.

Luxembourg Philharmonic

Gustavo Gimeno Music Director

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 most recent of which features the *Messa di Gloria* and orchestral works by Giacomo Puccini. The orchestra's musical partners during the 2023/24 season include Hélène Grimaud, William Christie and the Quatuor Ébène as artists in residence. After invitations to tour numerous countries, the orchestra will be touring this season in Spain, Scandinavia and Poland. 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 is at the orchestra's disposal, thanks to generous support from BGL BNP Paribas. Since the 2022/23 season, one violin by Giuseppe Guarneri filius Andreae and one by Gennaro Gagliano are being played in the orchestra, generously on loan from the Rosemarie and Hartmut Schwiering Stiftung.

Emily Manzo piano

Emily Manzo is a pianist, vocalist and composer. She has performed throughout the US and Europe in concerts and festivals of chamber music, experimental music and rock music. As a vocalist and pianist she has premiered the works of many American composers. Her degrees were earned at the New England Conservatory, the Oberlin Conservatory of Music and Columbia University

where her teachers included Stephen Drury and Lydia Frumkin. The composer currently resides in New York where she performs regularly as a classical solo and chamber musician, as well as with her pop group, Christy & Emily. She is a member of the Julius Eastman Memory Depot and Till by Turning. She can be heard on Tzadik, New Amsterdam Records, and Jagiaguar.

Fernand Mertens *Komposition (1872–1957)*
1918 zum Hofkapellmeister ernannt, sicherte sich Fernand Mertens vor allem mit Militärmusik und seinen innovativen religiösen Prozessionsmärschen seinen Platz in der Luxemburger Musikgeschichte. Zuvor stand der Fagottist an der Spitze der Diddelenger Stadtmusek und der Harmonie Municipale Hollerich, Luxembourg-Gare, Cessange. Seine musikalische Ausbildung hatte er in unterschiedlichen Konservatorien seines Geburtslandes Belgien absolviert. U. a. war er auch Autor erfolgreicher Bühnenmusiken.

Claudia Molitor *composition (1974)*
Claudia Molitor is a composer, artist and performer whose work draws on traditions of music and sound art but also extends to video, performance and fine art practices. Exploring the relationships between listening and seeing as well as embracing collaboration as compositional practice is central to this work. Her work is regularly commissioned, performed and broadcast throughout Europe, working for example with festivals such as Wien Modern, hcmf//, Spor, BBC Proms and Sonica as well as organisations such as Tate Britain, NMC Recordings and the Science Museum. Recent work includes *Sonorama* with Electra Productions, Turner Contemporary and the British Library, *Vast White Stillness* for Spitalfields Festival and Brighton Festival and *The Singing Bridge*, installed at Somerset House during Totally Thames 2016.

Børre Mølsted *tuba*
Børre is a maverick alumnus of the Royal Academy of Music, where he developed arrangements, and an array of extended tuba techniques. He has been a member of renowned groups such as the London Improvisers Orchestra (LIO), Circulazione Totale Orchestra and Paal Nilssen-Love Large Unit. Around the turn of the century he played electronics with Sarah Washington and Knut Aufermann in ReSponge, a quartet who toured Europe, where their plunderphonic style horrified improv purists,

yet was beloved on the London scene. Since then he has established his own architecture studio in Oslo.

Jasmine Morris *composition (2001)*
Jasmine Morris is a British/Japanese musician and composer currently studying with Ken Hesketh and Simon Holt at the Royal College of Music in London as a Noël Coward Composition Scholar, supported by the Victor Dahdaleh Foundation Scholarship. She previously studied at the Purcell School of Music on the George Drexler Scholarship. She has been awarded multiple residencies (Dartington Summer School, Luxembourg Composition Fellow and Britten-Pears Young Artist) and prizes (BBC Young Composer of the Year 2020, Royal College of Music Contemporary Music Competition 2021). Her work has been premiered at the Barbican, Tate Modern, Blackheath Halls, Aldeburgh Music Festival and King's Place. Further commissions have come from the Viktoria Mullova Ensemble, Solem Quartet, CoMA and Riot Ensemble. During the lockdown in 2020, Jasmine collaborated with the Swedish musician Per Runberg on the album «Astrophilia», released by the label Nonclassical. She has performed for the State 51 conspiracy (collaboration with Nonclassical) and at Village Underground (London Handel Festival).

Alexander Müllenbach *composition (1949)*
Né au Luxembourg, Alexander Müllenbach a fait des études de piano, de musique de chambre, d'écriture et de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et au Mozarteum de Salzbourg. Depuis 1978, il a composé plus de soixante œuvres, dont six pour grand orchestre. Ses compositions sont programmées par le Festival de Salzbourg, le Steirischer Herbst, le Festival d'Echternach, l'Académie Internationale d'Été du Mozarteum de Salzbourg, Musica à Strasbourg entre autres. Il a aussi composé les morceaux imposés pour le Concours International Mozart de Salzbourg et le Concours Européen de Piano. Ses œuvres ont été créées par Heinrich Schiff, Roberto Szidon, Roberto Fabbricani, Gottfried Schneider, Irena Grafenauer, Eliot Fisk ainsi que par les ensembles Musica Viva de Dresde et Alter Ego de Rome. Des chefs de renom ont dirigé ses œuvres symphoniques tels Ernest Bour, Leopold Hager, Hans Graf et Udo Zimmermann. Parallèlement à son travail de compositeur, Alexander Müllenbach s'est consacré

à l'enseignement au Mozarteum de Salzbourg et au Conservatoire de Luxembourg. Il a donné de nombreux concerts en Europe et au Canada en tant que pianiste, musicien de chambre et accompagnateur.

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 (HfMDK). 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.

Lautaro Mura direction

Lautaro Mura is a curious musician who shapes his musical path by conducting. He is co-founder and conductor of Kommas Ensemble and Broken Frames Syndicate. He studied composition and orchestral conducting at the Universidad de Chile and subsequently continued his studies in conducting first at the Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf with Rüdiger Bohn and later in Frankfurt at the International Ensemble Modern Academy. He conducted several orchestras as well as contemporary music ensembles in Europe as well in South America.

Musici Ireland

Formed in 2012, the female led chamber collective Musici Ireland has performed hundreds of concerts across Ireland and have been broadcast across the world. Musici Ireland consists of a core of players that welcomes collaborations with nationally and internationally celebrated musicians. The Musici are enjoying a successful partnership with RTE

Lyric FM through regular broadcast of their performances. Live concert broadcasts have been aired on BBC Radio 3 and 12 countries worldwide. The group's 10th anniversary was celebrated with a concert series featuring music by women composers entitled «Still I Rise». It showcased the versatility of Musici Ireland, with concerts for wind quintet, piano quintet, guitar and voice. In January 2023, the Musici premiered *A Mother's Voice*, a fully immersive audience experience dedicated to the many women affected by the Mother and Baby homes in Ireland in the 1900s.

Larissa Nagel Violoncello

Larissa Nagel schloss 2018 ihr Studium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main mit einem Bachelor of Music ab und absolvierte an derselben Hochschule ebenso ergänzende Studien wie an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln. Sie war m SWR Symphonieorchester sowie in den im Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchester Frankfurt tätig und spielt seit 2021 regelmäßig im Mahler Chamber Orchestra sowie beim hr-Sinfonieorchester. Mit ihrem Celloquartett cellharmonics, dem ensemble in transition, der Kammerphilharmonie Frankfurt und weiteren Formationen arbeitet sie stetig an neuen Konzertformaten und Konzepten. Im Februar 2021 gewann sie mit dem Klaviertrio Hannari den Lenzewski-Stiftungspreis und im September desselben Jahres den Ersten Preis beim Mendelssohn Bartholdy Hochschulwettbewerb in Berlin, auf den Konzerte in der Elbphilharmonie und dem Konzerthaus Berlin sowie mehrere weitere erste Preise bei Wettbewerben folgten.

Jalalu-Kalvert Nelson composition (1951)

Born in Oklahoma City, he studied composition at Indiana University with John Eaton and Iannis Xenakis and at the Berkshire Music Center-Tanglewood with Gunther Schuller and Jacob Druckman. A composer as well as an improviser on the trumpet, he has received commissions from the Kronos Quartet, ASKO/Schoenberg Ensemble, the Brooklyn Philharmonia, the Oklahoma Symphony, the Ensemble Paul Klee, the José Limon Dance Company, the Dale Warland Singers, Ensemble Contrechamps and S, among others. He has received composition grants from the National Endowment for the Arts (USA), Fonds Voor De Kunst (NL) and Fonds Voor Skeppende Tonkunst (NL), among others. He has lived in Biel, Switzerland since 1994.

Noise Watchers Unlimited a.s.b.l.

Von Claude Lenners, Arthur Stammet 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.

Tim Parkinson piano, objets (1973)

Tim Parkinson has consistently pursued an independent path, seeking to engage with whatever it means today to be a functioning composer in the world. His music has been labelled as experimental, «reconstructing music from the ground up», and «sounding like nothing else» the work invariably returning to fundamental enquiries around the meaning of sound. His music is mostly performed by a dedicated community of friends and musicians, but he has also written for various groups and ensembles including Plus Minus and London Sinfonietta; and for various instrumentalists including Stephen Altoft, Angharad Davies and Deborah Walker.

Bernard Parmegiani Komposition (1927–2013)

Nicht nur eines der langjährigsten Mitglieder der Groupe de Recherches Musicales (GRM), sondern fraglos eines der vielseitigsten, prägte Bernard Parmegiani ab 1960 Arbeit und Image dieser Einrichtung nachhaltig. Vor allem aber war der sowohl als Pianist als auch als Tontechniker ausgebildete Musiker insofern eines der Aushängeschilder der Forschungsgruppe, als er neben Schlüsselwerken der akusmatischen Musik wie *De Natura Sonorum* auch Schöpfer zahlreicher Film- und Fernsehmusiken, gar Jingles war. Er kann wohl als einer der ersten GRM-Komponisten angesehen werden, die in technischer und musikalischer Hinsicht weitgehend autark im Studio agierten.

Henri Pensis Komposition (1900–1958)

Nach seinem Studium an den Konservatorien in seiner Heimatstadt Luxemburg und Brüssel sowie an der Musikhochschule in Köln wurde Pensis zunächst Konzertmeister im Orchester der Westdeutschen Rundfunk A.G. Im Jahre 1932 erhielt er von Radio Luxemburg den Auftrag, ein Orchester aufzubauen, dessen Leitung er dann auch

übernahm. Nachdem das Orchester 1939 aufgelöst worden war, leistete Pensis einer Einladung in die USA Folge und leitete das New Jersey Philharmonic Orchestra, das Sioux-City Symphony Orchestra und das Lincoln Symphony Orchestra. 1946 kehrte Pensis nach Luxemburg zurück und war Hauptverantwortlicher für den Neuaufbau des Service musical bei Radio Luxemburg. Sein kompositorisches Œuvre umfasst Radio- und Theatermusiken, Orchesterwerke sowie eine beträchtliche Zahl von Liedern mit Orchesterbegleitung.

Albena Petrovic composition (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 le Grand-Duc Henri 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 Lenners. 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 nommé 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.

Marco Pütz composition (1958)

Marco Pütz studied music in Luxembourg-City, Brussels and Liège. Since 1987 he composed more than 100 works, especially for wind instruments and for symphonic wind band. International reputation came in 1995 when he was awarded the first prize at the International Clarinet Association Composition Contest with his *Quatuor pour clarinettes*. In June 2017 the Plaqueette d'Honneur of the UGDA (Union Grand-Duc Adolphe, Luxembourg) was awarded to him for his international achievements

in wind band music. In October 2017, he received the prestigious BUMA International Brass Award as an acknowledgment for his compositions. The music of Marco Pütz is performed in most European countries, but also in Russia, USA, Canada, Australia and Asia. From 1980 to 2018 Marco Pütz has also taught saxophone, chamber music and instrumentation at the Conservatory of Luxembourg. He is a founder member of the Luxembourg Saxophone Quartet. From 1981 to 2006 he played the saxophone parts at the Luxembourg Philharmonic.

Béatrice Rauchs piano (1962)

The Luxembourgish pianist studied at the Conservatories in Luxembourg and Metz and at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (first prizes for piano and chamber music in 1982 and 1983). Among her teachers are Jean Hubeau, Rudolf Buchbinder and Jean Micault. She has given concerts in most European countries, and she has performed as a soloist with, among others, the Luxembourg Philharmonic, Sinfonieorchester Basel and Lithuanian Chamber Orchestra, as well as making recordings for France Musique, Swedish Television and Saarländischer Rundfunk. Since 1987 Béatrice Rauchs has also been a piano teacher at the Conservatory of Luxembourg-City.

Adam Rixer Trompete (1975)

Adam Rixer stammt aus einer Musikerfamilie. Mit zehn Jahren begann er, Trompete 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 (Ungarn) sowie den Zweiten Preis beim internationalen Trompetenwettbewerb in Pilsisvörösvár (Ungarn). Neben seinem Studium sammelte er Erfahrungen als Orchestermusiker 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 1. Solotrompeter der Lëtzebuurger Philharmoniker. Neben seiner Tätigkeit als Orchestermusiker unterrichtet er Trompete 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.

Sabrina Schroeder composition (1979)

Composer-performer Sabrina Schroeder integrates tactile transducers, live processing, and self-built mechanics into performances that dig into heavy sound spaces that are as much about body-feel as they are about audible sound. Her work has been performed in 18 countries. Current projects include new commissions for International Contemporary Ensemble (New York/Chicago), the Americas Society (New York), JACK Quartet (New York), Architek Percussion (Toronto), No Hay Banda (Montreal), and a collaborative project with theatre creator Jenna Harris and Thin Edge Collective (Toronto). Schroeder has been on the faculty of iEAR (Integrated Electronic Arts) department at Rensselaer Polytechnic Institute (Troy, New York), the Royal Northern College of Music (Manchester, UK), and the Banff Summer Music Programs (Banff, Canada). She is currently Assistant Professor of Composition at Simon Fraser University's interdisciplinary School for the Contemporary Arts (Vancouver, Canada).

Sexmob

Sexmob is an American jazz band based in New York City that formed as a Knitting Factory vehicle for Steven Bernstein to exercise his slide trumpet. Sexmob's sets feature a high proportion of covers, usually familiar pop songs, which are given a humorous but avant-garde treatment. Bernstein points out that this is a return to a fundamental jazz tradition to take a familiar song and then disassemble and reassemble it.

Owen Spafford fiddle, composition

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.

Arthur Stamm Oktophone Klangregie,

Multimedienprojektion (1959)

Nach seinem Magisterabschluss in Musikwissenschaft in Straßburg setzte Arthur Stamm seine

Ausbildung am Conservatoire National de Région Metz im Bereich der elektronischen Musik fort. Heute lehrt er am Conservatoire seiner Heimatstadt Esch-sur-Alzette. Vorstands- und Gründungsmitglied der Noise Watchers Unlimited, widmet er sich mit großem Engagement der zeitgenössischen Musik und deren Erforschung.

Roby Steinmetzer composition (1960)

Basé au Luxembourg, Roby Steinmetzer compose principalement de la musique électroacoustique mais aussi des pièces pour instruments acoustiques, souvent transformées électroniquement en temps réel. Il a également créé des installations sonores interactives ainsi que des partitions pour accompagner de la danse, de la vidéo et des jeux vidéo. Diplômé du Conservatoire Royal de Bruxelles en écriture et piano, il enseigne actuellement cet instrument et l'informatique musicale au Conservatoire de Luxembourg. Il a collaboré étroitement avec United Instruments of Lucilin en tant que compositeur et interprète et a été président de la FLAC (Fédération Luxembourgeoise des Auteurs et Compositeurs) pendant plusieurs années.

Aki Takahashi piano (1944)

Born in Kamakura, the pianist studied at Tokyo University of Fine Arts and Music. Since her debut in 1970, she has been very active in performing new music and has regularly worked world-wide since. Among others, John Cage, Morton Feldman and Isang Yun have created works for her. In 1980, she was invited by Morton Feldman to become a Creative Associate of The Center of the Creative and Performing Arts at SUNY Buffalo. Her collaboration with Feldman has resulted in recordings such as «Triadic Memories», «For John Cage» and «Piano and String Quartet» (with Kronos Quartet). Takahashi commissioned a number of composers to create works inspired by various Beatles tunes (documented on four CDs on the Toshiba EMI label). Among the composers were John Cage, Pauline Oliveros, Terry Riley, Rzewski, Kaija Saariaho and Christian Wolff. In Spring 2006, she was invited to Maerz Musik Festival in Berlin as a Pianist-in-Residence.

Tonic Train

Tonic Train is the circuit bending and feedback duo of Sarah Washington and Knut Aufermann. Founded in 2000 in London, Tonic Train have played over a hundred concerts in music venues, radio stations, galleries, private homes and public spaces across Europe, and North and South America. They enjoy collaborating with exceptional

musicians from the field of experimental electronics, improvised music, jazz, classical music and avant rock as well as performance artists, film makers, painters, ham radio operators and wine makers. Sarah Washington's home-made circuit bent instruments were the starting point of the duo and placed her at the forefront of the new wave of circuit benders that rose at the beginning of the new millennium. Knut Aufermann's concentration on feedback processes to create sound coincided with the development of the no input mixing board as a sonic tool. The built-in indeterminacy of both of their chosen range of instruments combined with an abundance of musical intuition allows for Tonic Train's finely tuned improvised live electronics.

Christopher Trapani composition (1980)

Christopher Trapani graduated from Harvard University in 2002, having studied composition with Bernard Rands and poetry with Helen Vendler. He undertook further study with Julian Anderson at the Royal College of Music in London, graduating with a Master's degree. After a year in Istanbul studying the use of microtonality in classical Ottoman music as a Fulbright scholar, he returned to Paris to attend the two years of the Ircam Cursus. In September 2010, he moved to New York, where he earned a DMA degree at Columbia University under the supervision of Tristan Murail, Georg Friedrich Haas, George Lewis and Fred Lerdahl. His works have been performed by ensembles such as Nouvel Ensemble Moderne, Nieuw Ensemble, Asko and Argento. In 2012, as part of the Grame Forum Jeune Création, he was awarded a commission for a new work, premiered at the Ultraschall Festival in Berlin. A CD dedicated to his works, «Waterlines», was produced in 2018 by New Focus Recordings. Trapani has received numerous accolades, including the Gaudeamus Prize in 2007 for *Sparrow Episodes*, the ASCAP Leo Kaplan Prize in 2009 for *Üsküdar*, and the Julius F. Ježek Composition Prize in 2013.

Milla Trausch Regie

Nach ersten Studien am Conservatoire de la Ville de Luxembourg übersiedelte Milla Trausch nach London, wo sie im Fach Physical Theatre an der St. Mary's University London einen Mastergrad erwarb. An der Akademie Off-Theater nrw in Neuss ließ sie sich zudem von 2004 bis 2006 zur Theaterpädagogin ausbilden. Neben Engagements als Performerin übernahm sie theaterpädagogische Aufgaben im Programm «Traffo» am Carré Rotondes sowie am AGORA Theater in Sankt Vith. 2015

gründete sie mit Betsy Dentzer die Compagnie Theater Traverse, seit demselben Jahr ist sie als Theaterpädagogin am Lycée technique de Bonnevoie tätig.

Trio WAS+

The Trio WAS was founded by Anna-Sofia Anttonen, Aida Salakka, and Frin Wolter in 2021. While discovering an extraordinary connection between each other's personalities and instruments (saxophone, double bass and accordion), they have accepted the challenge to advance their trio further and establish a continuing collaboration with sound engineer Tuukka Tervo, thus Trio WAS+. Their focus lies in sharing new music through alternative performance settings, collaborating with composers, exploring the possibilities of the trio's constellation with electronic enhancement and extending their repertoire.

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 aufgeführt), ist mittlerweile für seine Wanderungen jenseits der ausgetretenen Pfade bekannt. Jede Saison präsentieren die Musiker 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 der Abtei von neimënster und 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.

Vivi Vassileva percussion (1994)

Vivi Vassileva began her musical studies on the violin, but on hearing a group of folk artists on Karadere beach on the Black Sea coast she was immediately inspired to take up percussion. It was

these colourful and exotic Balkan rhythms which moulded her into the multifaceted musician she has become and which continue to influence her classically-trained style. The 2022/23 season sees Vivi Vassileva appear with orchestras such as National Polish Radio Symphony Orchestra Katowice in concerts at Elbphilharmonie Hamburg and Philharmonie Berlin. Chamber music projects take her to Philharmonie Cologne, Tonhalle Düsseldorf and Wiener Konzerthaus among others. The percussionist will also appear at important festivals, such as Heidelberger Frühling and Schleswig-Holstein Musik Festival. Selected for the Wiener Konzerthaus' Great Talent scheme in 2019 and as «Junge Wilde» at Dortmund Konzerthaus from 2021/22 for three seasons, she has laid the foundations for a major performing career as an artist who will take audiences with her as she explores and pushes the boundaries of the percussion world.

Henri Växby guitar (1978)

Henri Växby is a London-based experimental guitarist and composer. On the fringes of the new music scene since the early 2000s, he often performs under the moniker Henri Utan K. His music veers between part-improvised and fully composed, combining stark dissonance with gently hypnotic soundscapes and drones. He studied composition at Goldsmiths, and is also co-leader of the avant-pop duo French For Cartridge and post-Beatles outfit Icons of Elegance.

J-T Vesikkala Wittmacher composition (1990)

J-T Vesikkala Wittmacher, or Juhani Topias Vesikkala, is a composer, choral baritone singer and part-time teacher at the Sibelius Academy, multi-instrumentalist and academic writer on music. He obtained a PhD in composition at the Academy of Performing Arts in Prague, supervised by Hanuš Bartoň and Michal Rataj. His compositions have been performed in Europe, Asia, and North America. A recording of an ensemble piece has been released on the label Stradivarius in early 2021. An early piece by the composer, *Me-Di-Tres* for string orchestra and wind soloists, was awarded first prize in the Youth category in the Uno Klami competition for Children and Youth in 2007. Apart from composing, J-T Vesikkala Wittmacher pursues an active professional career as a freelance singer for various choirs and their projects. This growing discography of choral music by living composers has garnered international awards.

Yoshi Wada composition (1943–2021)

Yoshi Wada studied music with La Monte Young and the North Indian vocalist Pandit Pran Nath after he joined the Fluxus movement in 1968. His works often incorporated the use of drone and were usually performed at a very high volume that allowed for the overtones within the sound to be heard clearly. He frequently performed his own compositions, which featured a certain freedom of improvisation, on Scottish highland bagpipe and with his voice. He also employed a number of homemade instruments, including «pipe horns» that he performed, for example, in the Free Speech series in 1979, as well as large reed instruments involving multiple bagpipe-like pipes connected to a large air compressor. Yoshi Wada was also known for his mechanical and robotic installations. In Pittsburgh, Pennsylvania in the mid-1990s, he performed a whimsically entitled piece, *Lament for the Rise and Fall of Handy-Horn*, in which several compressed-air «auditory flare» signals used for nautical emergencies were sounded for the duration of their usefulness, giving rise to an alarmingly high-decibel air-pressure environment and charged psycho-acoustic environment.

Errollyn Wallen composition (1958)

Errollyn Wallen is a multi award-winning Belize-born British composer and performer. Her prolific output includes twenty-two operas and a large catalogue of orchestral, chamber and vocal works which are performed and broadcast throughout the world. She was the first black woman to have a work featured in the BBC Proms and the first woman to receive an Ivor Novello award for Classical Music for her body of work. She composed for the Queen's Golden and Diamond Jubilees and a re-imagining of Parry's *Jerusalem* for BBC's Last Night of the Proms 2020. She founded her own group, Ensemble X whose motto is «we don't break down barriers in music... we don't see any». Her critically acclaimed opera *Dido's Ghost*, commissioned especially by the Barbican Centre, premiered in June 2021 and will receive its US premiere in November 2023 in San Francisco by the Philharmonia Baroque Orchestra and Chorale. Errollyn Wallen was awarded an MBE (Member of the Most Excellent Order in the British Empire) in 2007 in the Queen's Birthday Honours and a CBE (Commander of the Most Excellent Order in the British Empire) in 2020 in the New Year Honours, for services to music.

Sarah Washington circuit bending

Sarah Washington is an artist and activist working in the fields of experimental music, radio art and social justice. Formerly a director of the London Musicians' Collective, she helped to create the radio station Resonance and the global radio art network Radia. For live performance she uses self-built electronic instruments, ultrasound devices and radio transmitters. In 2005 she began the project Mobile Radio with Knut Aufermann to work internationally in the production of temporary radio stations, unique broadcasts, radio installations and workshops for cultural institutions and media festivals. The pair also have a performance duo called Tonic Train and collaborate extensively with musicians and other artists. In 2007 the Tate Modern in London commissioned her to produce a radio art series which was titled *Hearing in Tongues*, and in 2012 Mobile Radio exhibited the radio station Mobile Radio BSP at the 30th Bienal de São Paulo.

Daniel Wilfred voice, bilma

Daniel Wilfred is a Yolngu song man from Ngukurr, South East Arnhem Land, and a ceremonial leader for the Wägilak people, singing manikay and playing bilma at ceremonies. His collaboration with the Australian Art Orchestra (AAO) goes back a decade, performing and touring internationally with the project Crossing Roper Bar, as a contributor to projects *The Harkening* and *Seoul Meets Arnhem Land*, and as a faculty member of the AAO's annual Creative Music Intensive. In 2019, Daniel was the recipient of the Northern Territory Arts Fellowship.

David Wilfred voice, didjeridoo

David Yipiniy Wilfred is a Ritharrŋu man, and the traditional Djunggayi (manager) of the manikay of the country of Nyilipidgi. He lives in Ngukurr and teaches song and dance at the Ngukurr School. Together with his family members Benjamin Wilfred and Daniel Wilfred, he has been playing with the Australian Art Orchestra for almost 15 years, sharing their songs and culture with people around the world. Together with Daniel, he was awarded the Northern Territory Luminary Award for cultural leadership and sustained creative contributions in Australia and beyond during the 2020 Art Music Awards by APRA AMCOS and the Australian Music Centre.

Laurent Willkomm Klangprojektion (1961)

Geboren in Luxemburg, studierte Laurent Willkomm in Saarbrücken vor allem Chemie, daneben auch Mathematik, Musikwissenschaft und Vor- und

Frühgeschichte, beschäftigte sich aber vor allem mit Rechnerprogrammierung und Entwurf, Bau, Test und Reparatur elektronischer Schaltungen am Institut für instrumentelle Analytik. Seine Arbeit bei Noise Watchers erweist sich als erstaunlich ähnlich. Als Student am Luxemburger Konservatorium waren Analyse, Harmonielehre und Musikinformatik seine Schwerpunkte. Seit über 35 Jahren ist er auch als Chorleiter tätig und heute im Vorstand des Luxemburger Kirchenmusikverbandes für die Herausgabe der Zeitschrift *Canticum*.

Julia Wolfe composition (1958)

Julia Wolfe is an American composer and professor of music at New York University. She went to Yale University in 1984 and studied with Martin Bresnick. She has written a major body of work for strings, from quartets to full orchestra, her music is played especially by The Munich Chamber Orchestra, Kronos Quartet and Orchestre National de Paris. The influence of pop culture can be heard in many of the composer's works, including *Lick* and *Believing for the Bang on a Can All-Stars*. *Lick*, based on fragments of funk, has become a manifesto for the new generation of pop-influenced composers. Her work *Anthracite Fields*, an oratorio for chorus and instruments, was awarded the 2015 Pulitzer Prize for Music. She has also received the Herb Alpert Award and was named a MacArthur Fellow.

Christian Wolff Komposition (1941)

In Nizza geboren, doch in den USA aufgewachsen, zählt Christian Wolff nicht nur zu den Pionieren der experimentellen Musik des vorigen Jahrhunderts, sondern erscheint bis heute in seiner Unabhängigkeit von den ästhetischen Schulen der jeweiligen Zeit als in seiner Tonsprache unverwechselbar und gleichzeitig überraschend. Er studierte Klavier bei Grete Sultan und für einige Zeit Komposition bei John Cage, wodurch er auch Morton Feldman, David Tudor, Earle Brown, Frederic Rzewski und Cornelius Cardew kennenlernte. Wolff erhielt Auszeichnungen und Stipendien u. a. von der American Academy and National Institute of Arts and Letters, DAAD Berlin, Asian Cultural Council, Fromm Foundation, Foundation for Contemporary Performance Arts und Mellon Foundation. Wolff unterrichtete von 1962 bis 1970 Altphilologie an der Harvard University und von 1971 bis zu seiner Pensionierung 1999 war er Professor für Altphilologie und Musik am Dartmouth College in New Hampshire.

Frin Wolter accordéon (1994)

Accordéoniste basé au Luxembourg, Frin Wolter s'est formé à Luxembourg, Lille et Helsinki, et a remporté de nombreux concours. Il se produit à l'international, notamment avec son Duo Kiasma, le Trio Accord, le Trio WAS+ ou encore United Instruments of Lucilin. Son expérience dans des domaines variés le mène à sortir de la musique classique, pour participer à des projets de théâtre ou des performances artistiques. Arrangeur averti, il adapte à l'accordéon des œuvres de tous genres, et, en tant qu'ardent défenseur de la musique contemporaine, collabore avec des compositeurs tels que Camille Kerger, François Sarhan, James Dillon ou Francesco Filidei.

Jean-Antoine Zinnen composition (1827-1898)

Né en Prusse et naturalisé citoyen luxembourgeois en 1849, Jean-Antoine Zinnen est connu comme étant l'auteur de l'hymne national du Grand-Duché «*Ons Heemecht*». Après avoir servi en tant que musicien dans l'armée, il est nommé Directeur de la musique ainsi que du Conservatoire de la Ville de Luxembourg, avant d'occuper les mêmes fonctions à la tête de ce que l'on connaît aujourd'hui comme l'Union Grand-Duc Adolphe, organisation, alors nouvellement créée, rassemblant les sociétés, fanfares, chœurs et orchestres du pays. Bien que décédé en France à Neuilly-sur-Seine, il est inhumé à Luxembourg au cimetière du Limpertsberg où un monument, financé par de nombreux dons privés, a été érigé à sa mémoire deux ans après sa disparition.

EN «Et wor emol» – the answers

All recordings from the archives of CNA – Fonds CLT-UFA which holds the archive of recordings of the Luxembourg Philharmonic

1

Pol Albrecht: *Pour le défilé*

Carlo Kaufhold direction

Recording date: 1952

Excerpt length: 2'55

In 1921, Pol Albrecht published the first *Luxembourger Zaldôte-Lidderbuch* in Luxembourg, a songbook for soldiers.

2

Josette Fabeck: *Letzebuerger Kannerlidder* (arr. Tony Schuster)

«*Bam, wou sinn deng Blieder?*»

«*Wann d'Fuesent kënnt*»

«*Schnéikläckelchen*»

«*Ouschterdag*»

«*Op enger Bänk*»

«*Vilche vum Himmel*»

«*De Schleek am Gras*»

«*Gréng Fräsch*»

«*Nathalie*»

«*No engem Wieder*»

Chorale Infantine Princesse Marie-Astrid, Mondercange

Leon Krein direction

Recording date: 1984

Excerpt length: 6'31

The titles of these songs for children translate as: «*Tree, where are your leaves?*», «*When Carnival is here*», «*Little snow flower*», «*Easter*», «*On a bench*», «*Bird from the sky*», «*The snail in the grass*», «*Green frog*», «*Nathalie*», «*After a thunderstorm*».

3

Jean-Pierre Kemmer: *Un dimanche matin à Luxembourg* (1954)

3. *Notre-Dame*

Jean-Pierre Kemmer direction

Recording date: 1961

Excerpt length: 5'09

The title refers to the only Roman catholic cathedral of Luxembourg, situated in the heart of the city. It was originally a Jesuit church, and its cornerstone was laid in 1613. When Luxembourg was elevated to a bishopric by Pope Pius IX on 27 June 1870, the Notre-Dame Church became Notre-Dame Cathedral. In this piece, you can hear the reworked melodies of «*Léif Mamm ech weess et net ze soen*» and «*O Mamm, Léif Mamm*», both amongst the best-known and loved songs sung in church services, especially at the «Oktav», a season of pilgrimages in honor of the Virgin Mary, which is one of the main events of the year.

4

Dicks (Edmond de la Fontaine): *D'Mumm Séis* (1855)

«*Ech sin en groussen Hexemeechter*»

Fernand Koenig barytone

Henri Pensis orchestration (1951)

Recording date: 1957

Excerpt length: 2'46

D'Mumm Séis is a comedy piece in one act in Luxembourgish by Dicks (Edmond de la Fontaine, 1823–1891), which was performed in August 1855 at the Hotel Grand-Chef in Mondorf-les-Bains. He wrote the text and composed the music. The play is one of Dicks' most famous operettas of which the tunes are still household songs today.

Henri Pensis who orchestrated this version was also the founder and first conductor of the Luxembourg Philharmonic from 1933. In the 1940's he moved to the United States where he continued directing world class orchestras internationally.

5

Lou Koster: *Der Geiger von Echternach* (texte: Nikolaus Welter)

Chorale Uelzecht

Pierre Cao direction

Recording date: 1972

Excerpt length: 4'36

This is an excerpt of a large-scale oratorio which depicts the legend of the «Geiger von Echternach», the violinist of Echternach. Guy le Long, who was wrongly condemned to death, requested the right to play one final tune at the gallows, which was granted to him. The sound of his violin sent the crowd into a frenzied dance which eventually made them get stuck in the mud. Only the intervention of Saint Willibrord (the patron saint of Luxembourg) saved the dancers. Meanwhile, Guy le Long had disappeared, unharmed.

The event is still remembered by the yearly dancing procession. Two steps to the left, then two steps to the right: the dancers line up, connected by handkerchiefs, proceeding with the steps according to the rhythm of the orchestra's melodies.

6

anonyme: *Danse d'Echternach* (arr. Henri Pensis, 1948)

Henri Pensis direction

Recording date: 1958

Excerpt length: 3'30

This is the tune of the dancing Sprangprocessioun of Echternach which is an annual Roman Catholic dancing procession and the last traditional dancing procession in Europe. The procession is held every Whit Tuesday. It honours Saint Willibrord, the patron saint of Luxembourg, who established the Abbey of Echternach. (also check out track 5)

7

anonyme: *Zaldotemarsch*

Recording date: 1982

Excerpt length: 1'30

This is a Luxembourg soldier march from Dutch times (about 150 years old). Taken from the radio show *Emiss. Alain Atten: «Gefiddelt, Gepaff + Gesongen» «Lëtzebuenger Folklore»*

8

Fernand Mertens: *Au bord de la cascade*. Poème pour orchestre

Fernand Mertens direction

Recording date: 1948

Excerpt length: 4'05

Fernand Mertens also composed the *Sonnerie Nationale* which is performed on the national holiday, Groossherzog's Gebuertsdag, 23rd June every year.

9

Camille Kerger: *Sanum*

Jean-Pierre Faber direction

Recording date: 1986

Excerpt length: 4'45

Camille Kerger also has a new piece performed at the festival in the «To Hold a Memory» concert with ARS Nova Luxembourg.

10

Jean-Pierre Kemmer: *Lëtzeburger Stiedchen, Lëtzeburger Meedchen*

Carlo Kaufhold direction

Recording date: 1959

Excerpt length: 5'40

Lëtzeburger Stiedchen translates as small town in Luxembourg, and *Lëtzeburger Meedchen* as a Luxembourgish girl.

11

Jean-Antoine Zinnen: «*Ons Heemecht*» (texte: Michel Lentz) (1864)

Henri Pensis direction

Recording date: 1957

Excerpt length: 1'30

This is the national anthem. Luxembourgish poet Michel Lentz wrote the poem «*Ons Heemecht*» in 1859, and it was set to music by Luxembourgish composer Jean-Antoine Zinnen in 1864. The song was first performed in public in Ettelbruck, a town at the confluence of the Alzette and Sauer rivers (both of which are mentioned in the song), on 5th June 1864.

12

Victor Fenigstein: *Légende pour violoncelle et orchestre de chambre*
(premier mouvement) (1962)

Louis de Froment direction
Georges Mallach violoncelle

Recording date: 1962
Excerpt length: 5'14

This recording of *Légende pour violoncelle et orchestre de chambre* (for cello and chamber orchestra) is the world premiere (studio) recording performed on 5th June 1962.

13

anonyme: «*Wir bauen eine Brück*»

Spillschoul, Noertzange

Recording date: 1982 (from the radio show *Emiss*.
Alain Atten:« *Gefiddelt, Gepaff + Gesongen*» «*Lëtzebuenger Folklore*»)

Excerpt length: 1'

This nursery rhyme has survived for generations in school playgrounds. It's part of a game for which two children join hands and create a «bridge» or tunnel that the other children pass through. At the end of the song the «bridge» comes down and the last person to go through is caught. The aim is not to get caught.

14

Alexander Müllenbach: *Nuages* pour orchestre (1983)

Pierre Cao direction

Recording date: 1983

Excerpt length: 5'11

Conductor Pierre Cao was also the musical director for both the 1973 and 1984 Eurovision Song Contests, staged in the Grand Duchy at the Nouveau Théâtre.

15

Michel Lentz: «*De Feierwon*» (arr. Rene Eiffes) (1859)

Chœur des Soldats

Carlo Kaufhold direction

Recording date: 1959

Excerpt length: 55"

«*De Feierwon*» was written to mark the inauguration of the railway in 1859 and set to music composed by Lentz himself. «*Ons Heemecht*» competed for a while with «*De Feierwon*», a song based on another poem by Lentz, for the status of the national anthem. The last line of the chorus of «*De Feierwon*» became the origin of Luxembourg's national motto: «*Mir wëlle bleiwen wat mir sinn*» (We want to stay what / who we are) and also the song of the resistance in World War II, with a slight change of lyrics.

Impressum

© Philharmonie Luxembourg 2023
Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte
1, Place de l'Europe
L-1499 Luxembourg

www.philharmonie.lu
www.rainydays.lu

ISBN 978-99987-871-6-2

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 Bullo, Dr. Christoph Gaiser, Catherine Kontz, Julie Laffin, Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

Tiffany Saska, Matthew Studdert-Kennedy
Sarah Bergdoll, Clara Berrod

Photos (sauf pages 246 et 247) Véronique Kolber

Couverture et mise en page Guy Martin

Mise en page Christelle Vanden Broeck

Imprimé par Print Solutions – Luxembourg

Nous remercions / Wir danken:

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 16.10.2023 /

Die Publikation gibt den Informations- und Planungsstand vom 16.10.2023 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

neimënster
28, Rue Münster
L-2160 Luxembourg
(+352) 26 20 52 2
www.neimenster.lu
contact@neimenster.lu

www.philharmonie.lu

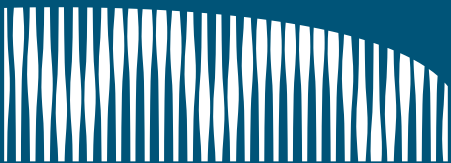
-  facebook.com/philharmonie
-  instagram.com/philharmonie_lux
-  youtube.com/philharmonielux
-  twitter.com/philharmonielux
-  lu.linkedin.com/company/philharmonie-luxembourg
-  tiktok.com/@philharmonie_lux

 www.facebook.com/LuxembourgPhilharmonic

 facebook.com/lpoalux

 instagram.com/lpoa_lux/

Partenaires médias:



**Philharmonie
Luxembourg**