

Musiques d'aujourd'hui
Lundi / Montag / Monday

10.11.2014 20:00

Salle de Musique de Chambre

«Soldats»

A concert on the occasion of the World War One centenary

Ictus

Dirk Descheemaeker, Tomonori Takeda clarinette

Graziano Moretto basson

Philippe Ranallo trompette

Alain Pire trombone

George van Dam violon

Geert De Bièvre, François Deppe violoncelle

Géry Cambier contrebasse

Gerrit Nulens percussion

Jean-Luc Fafchamps piano

Lionel Peintre baryton

Georges-Elie Octors direction

Backstage

19:45 Salle de Musique de Chambre

Meet the composer: Rencontre avec Georges Aperghis (F)

Georges Aperghis: *Le Soldat inconnu* for baritone and instrumental ensemble after Kafka's fragment «Das Stadtwappen» (2013, commission ECHO – European Concert Hall Organisation with the support of the Culture programme of the European Union) 28'

Igor Stravinsky: *Histoire du soldat, lue, jouée et dansée* (1917)

1. *Marche du soldat*
2. *Petits airs au bord du ruisseau*
3. *Pastorale*
4. *Petits airs au bord du ruisseau (reprise)*
5. *Marche du soldat (reprise)*
6. *Marche royale*
7. *Petit concert*
8. *Trois danses: Tango – Valse – Ragtime*
9. *Danse du diable*
10. *Petit choral*
11. *Couplets du diable*
12. *Grand choral*
13. *Marche triomphale du diable*

55'

(en français mit deutschen Untertiteln)

ECHO EUROPEAN
CONCERT HALL
ORGANISATION



DG Éducation et culture

Un «soldat allégorique» ?

Le Soldat inconnu

Entretien avec Georges Aperghis

Propos recueillis par Francine Lajournade-Bosc

Sur les ruines fumantes du désastre, un homme se remémore le mythe de Babel et semble apercevoir, dans la vanité de cette construction, un parallèle avec celle du cataclysme dont il sort plus spectral que vivant. En un peu moins de 30 minutes, Georges Aperghis nous emmène, par une écriture dense, précise et tendue où le quart de ton règne en maître, dans une allégorie musicale de l'absurdité de la guerre comme négation ultime de l'humanité. *Le Soldat inconnu*, pièce pour baryton et ensemble instrumental de Georges Aperghis, est une commande du réseau ECHO avec le soutien du programme culture de l'Union européenne.

La tradition du Soldat inconnu naît en Europe après le traumatisme collectif majeur que constituera la Première Guerre mondiale. Pour Georges Aperghis, le choix de ce titre, outre le fait qu'il résonne avec le contenu de l'œuvre, fait écho aux commémorations autour du centenaire de la Grande Guerre dans lesquelles se place la commande de cette œuvre par le réseau ECHO. L'œuvre se concentre sur la figure d'un homme, celui qui survivant parmi les morts, sort des ruines encore brûlantes d'un désastre. «Quand l'horreur arrive à un tel degré, on ne peut que basculer dans le burlesque. Sans cela, on ne pourrait pas tenir», dit Georges Aperghis pour justifier les états d'émotion qui traverseront tout au long de l'œuvre son Soldat. Lesquels iront de l'excitation paroxysmique à la plus profonde torpeur. Du silence au cri. Et puis, comme une réminiscence, revient à la mémoire du soldat l'histoire de Babel. Cette tour qu'il fallait construire et qui suscita tellement de jalousie, tellement de

La crise de l'esprit

Paul Valéry (1919)

«Nous avons entendu parler de mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins; descendus au fond inexplorable des siècles avec leurs dieux et leurs lois, leurs académies et leurs sciences pures et appliquées, avec leurs grammaires, leurs dictionnaires, leurs classiques, leurs romantiques et leurs symbolistes, leurs critiques et les critiques de leurs critiques. Nous savions bien que toute la terre apparente est faite de cendres, que la cendre signifie quelque chose. Nous apercevions à travers l'épaisseur de l'histoire, les fantômes d'immenses navires qui furent chargés de richesse et d'esprit. Nous ne pouvions pas les compter. Mais ces naufrages, après tout, n'étaient pas notre affaire.

Élam, Ninive, Babylone étaient de beaux noms vagues, et la ruine totale de ces mondes avait aussi peu de signification pour nous que leur existence même. Mais France, Angleterre, Russie... ce seraient aussi de beaux noms. Lusitania aussi est un beau nom. Et nous voyons maintenant que l'abîme de l'histoire est assez grand pour tout le monde. Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie. Les circonstances qui enverraient les œuvres de Keats et celles de Baudelaire rejoindre les œuvres de Ménandre ne sont plus du tout inconcevables: elles sont dans les journaux.

Ce n'est pas tout. La brûlante leçon est plus complète encore. Il n'a pas suffi à notre génération d'apprendre par sa propre expérience comment les plus belles choses et les plus antiques, et les plus formidables et les mieux ordonnées sont périssables par accident; elle a vu, dans l'ordre de la pensée, du sens commun, et du sentiment, se produire des phénomènes extraordinaires, des réalisations brusques de paradoxes, des déceptions brutales de l'évidence. [...] Nous avons vu, de nos yeux vu, le travail consciencieux, l'instruction la plus solide, la discipline et l'application les plus sérieuses, adaptés à d'épouvantables desseins.

Tant d'horreurs n'auraient pas été possibles sans tant de vertus. Il a fallu, sans doute, beaucoup de science pour tuer tant d'hommes, dissiper tant de biens, anéantir tant de villes en si peu de temps; mais il a fallu non moins de qualités morales. Savoir et Devoir, vous êtes donc suspects?»

guerres et de combats qu'on finit par oublier ce qui avait motivé sa construction. Aperghis s'inspire ici librement d'un texte de Kafka sur le mythe de Babel et tire un parallèle avec le Premier Conflit mondial et l'absurdité de ce qui reste l'une des guerres les plus meurtrières qu'ait connu l'Europe.

Une petite formation instrumentale, un soliste vocal, on peut dire que pour ce Soldat inconnu tu travaillais un matériau qui t'est familier...

Oui mais c'est la première fois que j'écris pour un ensemble et une voix d'homme. Mes précédentes compositions pour des effectifs similaires (*La nuit en tête*, 2000; *Dark Side*, 2003; *Shot in the Dark*, 2010, œuvres écrites pour soprano ou mezzo-soprano et ensemble instrumental) étaient plutôt pour voix de femmes. Pour l'instrumentation, il y a une référence très claire à *l'Histoire du Soldat* de Stravinsky même si, pour trouver mon équilibre instrumental, j'ai ajouté un piano, deux violoncelles et une deuxième clarinette. Le fait d'avoir deux clarinettes et deux violoncelles me sécurise toujours. Avec cette instrumentation, je me sens plus chez moi... et moins chez Igor.

Qu'est-ce que raconte ce Soldat inconnu?

Au tout début de la pièce, il y a un homme seul tout juste sorti des décombres, des horreurs de la guerre et qui est presque surpris d'être vivant. D'ailleurs, peut-être n'est-il plus en vie puisque c'est le soldat inconnu. Cet homme est aux prises avec des émotions contradictoires. On le voit tour à tour pleurer, rire ou crier. Est-ce que c'est un survivant? S'agit-il d'un rêve? Est-ce que tout ceci est bien réel? On ne sait pas. Ce n'est peut-être et finalement qu'un grand cirque. Quand l'horreur arrive à un tel degré, on bascule forcément dans le cirque et le burlesque sinon on ne peut pas tenir le coup. Louis-Ferdinand Céline a très bien raconté cette absurdité et ce grand cirque qu'est la guerre. Et particulièrement cette guerre-là. Il faut donc considérer ce soldat, comme une allégorie, un personnage musical plutôt qu'un personnage de théâtre. Il n'existe que par la musique, finalement.



Georges Aperghis

C'est un homme en plein traumatisme que tu nous racontes?

Complètement. Il me fait penser à ces survivants que l'on voit à la télévision après un tremblement de terre ou sur des scènes de guerre. On voit un homme qui est là, sur les décombres et qui crie son désespoir essentialiste. Mais, dans le même temps, il y a tous ceux qui sont encore dessous sans que l'on sache s'ils sont morts, vivants, ou morts-vivants. Le soldat raconte et, peu à peu, il est rejoint par ce fourmillement, constitué par l'ensemble instrumental, de tous ceux que l'on n'entend pas. Les instruments ne parlent pas. On peut dès lors considérer que pour eux, c'est encore pire. Ce sont des gens qui ont vécu la même chose mais qui n'arrivent plus à l'exprimer. Cela me rappelle un film d'Alfred Hitchcock [*Breakdown*, in «Alfred Hitchcock presents», Season 1, Épisode 7, 1955] dans lequel le personnage principal a un accident de la route qui le laisse absolument paralysé. À tel point

qu'on le prend pour mort. Mais soudain, on voit sur sa joue une larme couler et c'est à ce moment-là seulement que l'on sait qu'il est bien vivant; C'est cet aspect des choses que j'ai voulu traduire dans l'écriture instrumentale: les instruments sont encore vivants mais, contrairement au soldat qui lui a les moyens de dire ses mots, il faut tendre l'oreille pour entendre ce qu'ils racontent.

Justement, ce «soldat allégorique» dont tu parles est uniquement incarné par le soliste ou bien peut-on le retrouver également dans les parties instrumentales de l'œuvre?

Le soldat, c'est uniquement le soliste. Tout au long de la pièce, l'ensemble l'accompagne ou va au contraire représenter le camp adverse. Pas au sens militaire du terme mais plutôt comme un corps étranger qui est là pour lui rappeler ce qui justement le rend fou. À certains moments, l'ensemble se tait laissant le soldat face à lui-même. Parfois, un instrument ou deux s'échappent de l'ensemble, comme des coryphées, pour suivre le soldat... ou le contrarier.

Pour illustrer le traumatisme du soldat, tu as choisi de travailler à partir d'un texte de Franz Kafka. Pourquoi ce choix?

Ce texte de Kafka, *Das Stadtwappen* (Les armes de la ville, voir p. 23) m'évoque l'Europe. Je n'en ai gardé que quelques phrases, cela suffisait pour mettre la puce à l'oreille de ceux qui vont l'entendre. C'est un texte très court, très efficace et comme toujours chez Kafka, lapidaire et sans enjolivures. J'adore cette densité de l'écriture. Ce texte, va servir de «prétexte» au deuxième aspect de ce *Soldat inconnu*. Au milieu de sa torpeur, il se souvient d'un conte qui avait précédé ce désastre. C'est un récit qui disait qu'il fallait absolument construire la Tour de Babel. Mais plus sa construction avançait, plus elle suscitait des jalousies; parce que certaines parties étaient meilleures ou plus belles que d'autres. Il y avait des guerres et des combats pour s'approprier les meilleures parties de la tour. De générations en générations, les combats alternaient avec les moments de paix durant lesquels

on embellissait la tour. Et de nouveau il y avait des guerres. Et puis finalement arrive une génération qui a oublié le pourquoi de cette Tour. Au final, des milliers de gens sont morts sans vraiment savoir pourquoi et c'est exactement ce qu'il s'est passé au cours de la Première Guerre mondiale. Ce sentiment m'a accompagné tout au long de l'écriture du *Soldat inconnu*: Combien de gens, que ce soit au nom de l'Internationale, de l'anarchisme ou, comme ce soldat, au nom de la patrie, sont partis «se faire foutre en l'air» en chantant? À chaque fois c'est pour une raison ou une cause différente mais le résultat est immanquablement le même. Ce sont des générations entières de jeunes gens partis à la guerre en chantant, qui peuplent aujourd'hui les cimetières de la planète.

Quand tu parles de cette tour qui fait des jaloux, on a l'impression que tu nous racontes l'histoire de la construction européenne. C'est une œuvre politique que tu as voulu écrire?

Je ne sais pas mais on sait tellement peu de cette construction européenne... J'espère bien sûr qu'il n'y aura pas une autre guerre un jour, même si on peut dire qu'il y a déjà une guerre entre le nord et le sud qui, pour le moment, est seulement mentale et financière. Quand on voit la prédominance de certains pays sur d'autres, on se demande où cette histoire, entre les riches et les pauvres, va nous mener. Il y a un peu tout ça en résonance dans ma pièce mais sans prétention de donner des leçons à quiconque. Ici, c'est juste un soldat qui est devenu fou et qui se souvient de la construction de Babel. On lui a dit: «si tu vas à la guerre c'est pour défendre ça». Il y est allé, il a vu ce qu'il a vu et il est resté inconnu. L'histoire est aussi simple ou absurde que ça.

Ce soldat n'est pas totalement inconnu puisque, dès le départ il semblerait qu'il ait eu un nom, celui du baryton Lionel Peintre. Tu as immédiatement pensé à lui pour l'interpréter?

Bien sûr. J'ai écrit pour lui les *Jactations* [Quatorze Jactations pour baryton, 2001] pour voix a cappella il y a quelques années. Le

fait qu'il ait pu les chanter était déjà une prouesse. Au moment où j'ai commencé à écrire *Le Soldat inconnu*, savoir que c'était Lionel qui l'interpréterait était d'un grand confort pour moi. C'est compliqué de parler de Lionel parce que c'est un tout. Et ce tout est assez brillant et intelligent pour que je lui fasse confiance. Il faut dire qu'il a chanté des choses qui paraissaient impossibles à atteindre mais il les a faites. À partir de là, je sais que si Lionel me dit «j'ai travaillé mais ça, vraiment je ne peux pas», ce n'est pas la peine d'insister sur cette voie. Je lui fais également confiance, d'un point de vue purement interprétatif cette fois-ci, pour ne pas aller vers quelque chose qui ne m'intéresse pas, une interprétation que je qualifierais de psychologique ou sentimentaliste. Il restera au contraire toujours très classique dans sa façon de chanter. Il a, en plus de toutes les couleurs de sa voix, l'intelligence du texte. Dès le départ.

Tu en parles d'une telle façon que l'on a l'impression que personne d'autre que Lionel Peintre ne pourrait chanter cette pièce...

Non, bien sûr que non. Il y a d'ailleurs des chanteurs qui ont interprété les *Jactations* dans différents pays et qui l'ont très bien fait. Peut-être que la partition finalement induit cette façon de chanter. On ne peut pas vraiment s'écarter de cela parce qu'on n'a pas le temps. Je bloque la forme d'une façon tellement forte qu'on n'a pas le temps de faire justement ce que je n'aime pas: ajouter du théâtre, ajouter des sentiments ou je ne sais quoi encore. Dans le *Soldat inconnu*, j'ai fait en sorte que les lois physiques du chant induisent une interprétation supplémentaire. Je m'explique: quand le soliste doit être, pour les besoins de l'interprétation, fatigué ou essoufflé, il l'est réellement. La pièce est écrite de façon à ce que le chanteur soit réellement à bout de souffle à ce moment-là. Donc il est inutile, et d'ailleurs impossible, d'ajouter de la fatigue et de l'essoufflement. C'était déjà le cas dans les *Récitations* [*Récitations*, pour une voix de femme, 1978]: quand on ne respire plus, pendant un moment, la voix n'est pas la même que quand on respire normalement. Il n'y a vraiment rien à ajouter là-dessus, il faut juste faire.

Saurais-tu nous dire comment cela se passe le premier matin où tu t'assieds à ta table de travail pour écrire Le Soldat inconnu?

Il n'y a pas vraiment de premier matin. On commence par constituer un matériau uniquement musical qui est assez anodin en soi. Ce sont des polyphonies, des formes, des petits bouts de musique... comme des fragments constitués pour les instruments et pour la voix. Et puis vient un moment où tous ces fragments finissent pas avoir quelque chose à dire ensemble. Parfois on se trompe et ils n'ont pas grand-chose à se dire. Dans ce cas-là, on recommence. Et puis parfois il va y avoir un énième fragment qui va tout catalyser et permettre à la pièce de se mettre en place. Celui-ci serait une sorte de «fragment angulaire» comme on parlerait de «pierre angulaire» en architecture. Ce qui est certain, c'est que l'écriture n'est en rien linéaire.

Quand tu as commencé l'écriture du Soldat, tu venais de terminer pour le Klangforum Wien, Situations [pour ensemble instrumental, 2012], qui est aussi une pièce pour ensemble mais sans soliste cette-fois. Est-ce que le fait d'être passé immédiatement après à l'écriture du Soldat a pu influencer cette dernière?

Très certainement mais je ne saurais pas dire en quoi ni comment. Ce que je sais, c'est que j'ai eu beaucoup de mal à revenir au texte. C'était très difficile de revenir à un personnage qu'il fallait fabriquer de toute pièce, un personnage qui n'est pas donné d'avance. Le principe de *Situations* était de réaliser un portrait, qu'il soit imaginaire, mental ou musical, des musiciens du Klangforum. On ne peut à ce titre pas vraiment parler de personnages puisqu'ils existent, que je les connais, que je peux leur parler, les observer. Ils sont là. Tandis que pour le *Soldat* il fallait fabriquer quelqu'un. La démarche est totalement inverse.

Récemment, tu as recommencé à écrire pour le grand orchestre [Quatre Études pour orchestre, 2011], chose que tu n'avais pas faite depuis longtemps. Est-ce très différent de l'écriture pour un petit ensemble?

Totalement. Les préoccupations du grand orchestre sont complètement différentes de celle de l'ensemble. C'est comme si, d'une part on avait une grande usine très sophistiquée avec énormément de gens qui ont la possibilité de travailler sur des détails et d'autre part, une petite formation artisanale où finalement tout est fait... de façon artisanale, je ne peux pas dire mieux. Avec le petit ensemble, on est plus proche du format humain qu'avec la grande machine orchestrale.

Quand il s'agit d'écrire pour le grand orchestre tu n'as absolument pas recours à la microtonalité, qui est pourtant une de tes marques de fabrique. Pourquoi ce choix?

Tout mon système est basé là-dessus mais je n'ai pas osé l'employer pour le grand orchestre. Je ne voulais pas ajouter de la difficulté. Contrôler les quarts de ton avec un grand orchestre me paraît un peu illusoire. Je dis ça mais si on imaginait que mes pièces puissent être jouées dans 50 ans et que les orchestres aient alors la possibilité de travailler autant mes *Quatre Études* qu'une symphonie de Brahms par exemple, on pourrait peut-être réussir à gérer cette microtonalité. Mais moi, je veux un résultat tout de suite. Ce qui m'intéresse c'est de pouvoir écouter la pièce de mon vivant.

Tu es en train de nous dire que tu écris pour toi?

J'écris très exactement pour entendre des choses que je n'ai jamais entendues avant. Mais cela ne marche pas à tous les coups. Quand j'entends une de mes pièces en ayant l'impression de l'avoir déjà entendue quelque part, je me dis, «là mon petit vieux tu t'es un peu trompé!». Dans une certaine mesure, on peut effectivement dire que j'écris pour moi mais en partageant avec ceux qui vont recevoir cette musique. C'est une façon de leur envoyer des missives en espérant toujours qu'ils répondent. Même si la première missive, oui, elle est toujours pour soi-même.

Das Stadtwappen

Franz Kafka (1920?)

Anfangs war beim babylonischen Turmbau alles in leidlicher Ordnung; ja, die Ordnung war vielleicht zu groß, man dachte zu sehr an Wegweiser, Dolmetscher, Arbeiterunterkünfte und Verbindungswege, so als habe man Jahrhunderte freier Arbeitsmöglichkeit vor sich. Die damals herrschende Meinung ging sogar dahin, man könne gar nicht langsam genug bauen; man mußte diese Meinung gar nicht sehr übertreiben und konnte überhaupt davor zurückschrecken, die Fundamente zu legen. Man argumentierte nämlich so: Das Wesentliche des ganzen Unternehmens ist der Gedanke, einen bis in den Himmel reichenden Turm zu bauen. Neben diesem Gedanken ist alles andere nebensächlich. Der Gedanke, einmal in seiner Größe gefaßt, kann nicht mehr verschwinden; solange es Menschen gibt, wird auch der starke Wunsch da sein, den Turm zu Ende zu bauen. In dieser Hinsicht aber muß man wegen der Zukunft keine Sorgen haben, im Gegenteil, das Wissen der Menschheit steigert sich, die Baukunst hat Fortschritte gemacht und wird weitere Fortschritte machen, eine Arbeit, zu der wir ein Jahr brauchen, wird in hundert Jahren vielleicht in einem halben Jahr geleistet werden und überdies besser, haltbarer. Warum also schon heute sich an die Grenze der Kräfte abmühen? Das hätte nur dann Sinn, wenn man hoffen könnte, den Turm in der Zeit einer Generation aufzubauen. Das aber war auf keine Weise zu erwarten. Eher ließ sich denken, daß die nächste Generation mit ihrem vervollkommenen Wissen die Arbeit der vorigen Generation schlecht finden und das Gebaute niederreißen werde, um von neuem anzufangen. Solche Gedanken lähmten die Kräfte, und mehr als um den Turmbau kümmerte man sich um den Bau

der Arbeiterstadt. Jede Landsmannschaft wollte das schönste Quartier haben, dadurch ergaben sich Streitigkeiten, die sich bis zu blutigen Kämpfen steigerten. Diese Kämpfe hörten nicht mehr auf; den Führern waren sie ein neues Argument dafür, daß der Turm auch mangels der nötigen Konzentration sehr langsam oder lieber erst nach allgemeinem Friedensschluß gebaut werden sollte. Doch verbrachte man die Zeit nicht nur mit Kämpfen, in den Pausen verschönerte man die Stadt, wodurch man allerdings neuen Neid und neue Kämpfe hervorrief. So verging die Zeit der ersten Generation, aber keine der folgenden war anders, nur die Kunstfertigkeit steigerte sich immerfort und damit die Kampfsucht. Dazu kam, daß schon die zweite oder dritte Generation die Sinnlosigkeit des Himmelsturmbaus erkannte, doch war man schon viel zu sehr miteinander verbunden, um die Stadt zu verlassen.

Alles, was in dieser Stadt an Sagen und Liedern entstanden ist, ist erfüllt von der Sehnsucht nach einem prophezeiten Tag, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kurz aufeinanderfolgenden Schlägen zerschmettert werden wird. Deshalb hat auch die Stadt die Faust im Wappen.

The Unknown Soldier

About Georges Aperghis' composition for baritone and instrumental ensemble based on a fragment by Franz Kafka

Standing on smoking rubble, a man recalls the myth of the Tower of Babel and seems to become aware of a parallel between the vanity of that venture and the pointlessness of the cataclysm from which he has emerged more as a spectre than as a living being. In a little less than 30 minutes Georges Aperghis, with his dense, precise and taut composition where quarter tones rule, leads us through a musical allegory of the absurdity of war as the ultimate negation of humanity.

The Unknown Soldier, a work for baritone and instrumental ensemble composed by Georges Aperghis, is commissioned by the ECHO network with the support of the Culture Programme of the European Union.

The notion of the Unknown Soldier is a tradition in Europe dating back to the massive collective trauma of the First World War. For Georges Aperghis this choice of title corresponds to the content of the work, but obviously it also chimes with the commemorative projects associated with the 100th anniversary of the outbreak of the Great War, this commission from the ECHO network being one of them.

The work focusses on a male character who is the sole survivor of a disaster and who emerges from among the smoldering ruins and the corpses. «When horror reaches levels such as this, we have to fall back on the humour of the circus. Otherwise, it would become unbearable», says Georges Aperghis to explain the range of emotions which the Soldier experiences throughout

the work. They range from paroxysms of frenzy to the deepest lassitude. From silence to screams. And then, almost as a recollection, there comes to his mind the story of Babel. The Tower which must be built, but whose building generates so much animosity, so many wars and so much fighting that in the end the reason why it is being built is forgotten. Aperghis draws freely on a fragment by Kafka based on the Babel myth and makes comparisons with World War I and the absurdity of a war which among Europe's wars still stands out for its carnage and slaughter.

The Soldier is confronted by, and sometimes has to contend with, an instrumentation with which Aperghis is familiar. Aperghis based his choice of instruments upon those used in Stravinsky's «The Soldier's Tale» but with an extra cello and clarinet, plus a piano. So as to find his balance, he says, and «to stand a little more on my own ground than on Igor's». This ensemble, which accompanies but occasionally contradicts the Soldier in his post-traumatic ravings, serves at times to reflect and at others to catalyze his emotions.

From *Luna Park* (2011) which addressed our modern-day obsession with surveillance, to *The Unknown Soldier*, Georges Aperghis makes no value judgments; he merely casts, through his music, a quizzical and detached look at our society today.

As always with this composer, the writing is dense, precise and breathless, and leaves little room for any over-interpretation. However, here and there the listener with an attentive ear may find a few chinks into which he can slip his own imagination, his own personal *Unknown Soldier*.

«Avec cette dernière œuvre, sorte de ballet mimodrame sur un texte de Ramuz, nous assistons à ce qu'on pourrait appeler le «trionphe de la fausse note»: des harmonies assez traditionnelles se trouvent épicées par des notes étrangères, la simplicité feinte dissimule de croustillantes trouvailles rythmiques, et des mélodies à l'aspect populaire déroutent par leurs détours inattendus. C'est une prodigieuse réussite instrumentale où les sonorités les plus originales sont obtenues avec le concours de sept musiciens seulement.»

Michel Philippot

«Aucune discussion artistique ou esthétique, si je me rappelle bien; mais je revois votre sourire devant le verre plein, le pain qu'on apportait, la chopine fédérale [...] J'ai lié connaissance avec vous dans et par l'espèce de plaisir que je vous voyais prendre aux choses, et les plus «humbles» comme on dit, et en tout cas les plus élémentaires. Je vous regardais dans votre corps sur cette terrasse de la Crochettaz, et vous représentiez déjà pour moi cette chose si rare qu'est un homme au sens plein du mot: un raffiné et en même temps un primitif, capable des combinaisons de l'esprit les plus compliquées et en même temps des réactions les plus spontanées et les plus directes.»

Charles-Ferdinand Ramuz: Lettre à Igor Stravinsky

«La charge d'Adorno contre la musique de Stravinsky est à la surface de la polémique assez violente. Il évoque une «indifférence hébéphrénique, qui ne s'abandonne à aucune expression», absence à laquelle répond (à propos du rythme) une «activité catatonique, comme chez certains schizophrènes dont l'appareil moteur est devenu autonome». L'Histoire du soldat est une «hébétude bestiale», sans parler de la «vulgarité», des «trivialités», des «raclements idiots des violons» etc. Sur le fond, Adorno pense que la rébellion de Stravinsky est une manifestation de surface dont les éléments et les principes sont puisés dans l'académisme duquel il donne l'illusion de se détourner.»

Jean-Marc Warszawski

« Un côté essentiellement humain »

Histoire du soldat

Igor Stravinsky

Cette époque, la fin de l'année 1917, fut une des plus dures de ma vie. Profondément abattu par les deuils successifs dont j'avais été frappé, je me trouvais, en outre, dans une situation matérielle des plus difficiles. La révolution communiste qui venait de triompher en Russie me priva des dernières ressources qui me parvenaient encore de temps en temps de mon pays. Je me trouvais, pour ainsi dire, en pays étranger et au beau milieu de la guerre. Il fallait coûte que coûte assurer une existence supportable à ma famille. Mon unique consolation était de voir que je n'étais pas seul à souffrir des circonstances.

Mes amis comme Ramuz, Ansermet et bien d'autres étaient tout aussi éprouvés que moi. Nous nous réunissions souvent et nous cherchions fébrilement une issue à cette inquiétante situation. C'est ainsi que nous vint l'idée, à Ramuz et à moi, de créer avec le moins de frais possible une espèce de petit théâtre ambulante qu'on pourrait facilement transporter d'un endroit à un autre et présenter même dans de toutes petites localités. Mais, pour cela, il fallait avoir des fonds, et ils nous manquaient totalement. Nous conférâmes sur ce sujet avec Ansermet qui devait devenir le chef d'orchestre de cette folle entreprise, et Auberjonois qui devait faire les décors et les costumes. Nous élaborions minutieusement tous les détails de notre projet, jusqu'à l'itinéraire de la tournée, et tout cela les poches vides. Alors, on se mit en quête d'un mécène ou d'un groupe de gens susceptibles de s'intéresser à notre affaire. Hélas, ce n'était pas chose facile. Chaque fois nous nous heurtions à des refus pas toujours polis, mais toujours catégoriques. Finalement, nous eûmes la grande chance de



Gea Augsburg (1902–1974): Deux dessins pour l'Histoire du soldat

«Par son genre et par les circonstances de sa création, l'Histoire du Soldat est l'œuvre la plus singulière de Ramuz et cependant le livret illustre bien des aspects de sa poétique générale. Ainsi, bien qu'il soit emprunté au fonds populaire russe, le scénario est centré sur un personnage typiquement ramuzien, celui du soldat. Ce métier rappelle la primauté du struggle for life et de la dureté des temps.

Mais quand l'histoire commence, le soldat est en permission et il devient donc un errant, un voyageur. Comme le cheminot et comme le journalier qu'on rencontre souvent dans les récits de Ramuz, le soldat est un être marginal, partagé entre la recherche de son premier milieu et un nomadisme ontologique, sans attaches, sans entraves.

Pour le soldat, le dénouement de la pièce est bien sûr tragique, mais si l'on lit son destin en référence avec les autres vagabonds de l'œuvre de Ramuz, il finit par retrouver la pauvreté essentielle qu'il n'aurait jamais dû quitter. Mesuré à l'œuvre romanesque de Ramuz, son sort ultime n'est donc pas tout à fait négatif. Au baisser de rideau, il perdra sans doute amour et richesses, mais il regagnera la terre première ou son destin d'homme se joue.»

Noël Cordonier

tomber sur quelqu'un qui, non seulement nous promit de nous réunir les sommes dont nous avons besoin, mais qui prit à cœur notre projet et nous témoigna une chaleureuse et encourageante sympathie. Ce fut M. Werner Reinhart de Winterthur, connu pour sa grande culture intellectuelle et le précieux appui qu'il prêtait, aussi bien que ses frères, aux arts et aux artistes.

Forts de ce patronage, nous nous mîmes au travail. Le sujet de notre pièce m'était fourni par les contes russes du célèbre recueil d'Afanassiev pour lesquels j'étais très emballé à cette époque. Je les fis connaître à Ramuz qui, très sensible à la muse populaire russe, partagea tout de suite mon engouement. Pour le but théâtral que nous avons en vue, notre attention fut surtout attirée par le cycle de légendes ayant trait aux aventures du soldat déserteur et du diable qui, par ses artifices, arrive infailliblement à lui ravir son âme. Ce cycle avait été écrit d'après des histoires populaires à la cruelle époque du recrutement forcé sous le régime de Nicolas I^{er}, époque qui produisit également de nombreux chants surnommés *rebroutskia* dans lesquels se trouvent déversés les pleurs et les lamentations des femmes qu'on sépare de leurs fils ou de leurs fiancés.

Bien que ces contes aient un caractère spécifiquement russe en ce qui concerne leur ambiance, les situations qu'ils dépeignent, les sentiments qui y sont exprimés et la morale qui s'en dégage sont d'une nature à tel point humaine et générale qu'ils peuvent se rapporter à toutes les nations. C'est précisément ce côté essentiellement humain qui nous tenta, Ramuz et moi, dans cette tragique histoire du soldat devenant fatalement la proie du diable.

Nous nous attelâmes donc à notre tâche avec beaucoup d'appétit, mais il fallait tout le temps tenir compte des **modestes moyens d'exécution** dont nous pouvions disposer. Aussi ne me faisais-je pas d'illusions sur le fait que, pour la réalisation musicale, je serais obligé de me contenter d'un nombre très réduit de musiciens. [...] Je ne voyais donc pas d'autres solutions que de m'arrêter à un groupe d'instruments, à un ensemble où pussent figurer les types les plus représentatifs, l'aigu et le grave, des dif-

férentes familles instrumentales. Pour les archets: le violon et la contrebasse (son registre étant le plus étendu) et le basson; pour les cuivres: la trompette et le trombone, enfin la percussion manipulée par un seul musicien, le tout, bien entendu, sous la direction d'un chef. Autre chose encore me rendait cette idée particulièrement attrayante, c'est l'intérêt que présente pour le spectateur la **visibilité de ces instrumentistes ayant chacun à jouer son rôle concertant.**



Car j'ai toujours eu en horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil. La vue du geste et du mouvement des différentes parties du corps qui la produisent est une nécessité essentielle pour la saisir dans toute son ampleur. C'est que toute musique créée ou composée exige encore un moyen d'extériorisation pour être perçue par l'auditeur. Autrement dit, elle a besoin d'un intermédiaire, d'un exécutant. [...] Ce sont ces idées qui m'incitèrent à placer mon petit orchestre pour *l'Histoire du soldat* bien en évidence d'un côté de la scène, tandis que de l'autre côté se trouvait une petite estrade pour le lecteur. Cet agencement précisait la jonction des trois éléments essentiels de la pièce qui, en étroite liaison, devaient former un tout: au milieu, la scène et les acteurs flanqués de la musique, d'un côté, et du récitant, de l'autre. Dans notre pensée, ces trois éléments tantôt se passaient la parole alternativement, tantôt se combinaient en un ensemble.

Pendant toute cette première partie de l'année 1918, nous avons travaillé avec acharnement à *l'Histoire du soldat*, dont nous propositions de donner la première représentation l'été suivant. Ma collaboration continue avec Ramuz m'était particulièrement précieuse, car notre amitié, de plus en plus étroite et solide, me faisait supporter avec plus de courage la dure période par laquelle je passais, écœuré de la monstrueuse paix de Brest-Litovsk et profondément humilié dans mes sentiments patriotiques. Lorsque nous eûmes terminé la pièce, commença pour nous une période très animée et amusante. Il s'agissait de mettre le spectacle sur pied. Pour cela, il fallait tout d'abord trouver des interprètes. Par bonheur, le couple Georges et Ludmilla Pitoëff, qui

La dissonance

Igor Stravinsky

«De même que l'œil complète dans un dessin les traits que le peintre a sciemment négligé de figurer, l'oreille peut également être appelée à compléter un accord et suppléer à sa résolution qui n'est pas réalisée. La dissonance, dans ce cas, joue le rôle d'une allusion. Tout ceci suppose un style où l'usage de la dissonance stipule la nécessité d'une résolution. Mais rien ne nous oblige à chercher constamment la satisfaction dans le repos. Et, depuis plus d'un siècle, la musique a multiplié les exemples d'un style où la dissonance s'est émancipée. Elle n'est plus rivée à son ancienne fonction. Devenue chose en soi, il arrive qu'elle ne prépare ni n'annonce rien. La dissonance n'est donc pas plus un facteur de désordre que la consonance n'est une garantie de sécurité».

se trouvait alors à Genève, nous prêta son précieux concours, lui pour les scènes dansées du diable, et elle, pour le rôle de la princesse. Il restait encore à trouver les deux autres acteurs pour le rôle du soldat et pour les scènes jouées du diable, ainsi que le lecteur. Nous la trouvâmes parmi la jeunesse universitaire de Lausanne: Gabriel Rousset pour le soldat; Jean Villard pour le diable, et le jeune géologue Elie Gagnebin pour le lecteur.

Après de nombreuses répétitions de tous genres (acteurs, musiciens, danses de la princesse, que je réglais avec M^{me} Pitoëff), nous arrivâmes enfin au moment si ardemment désiré par nous de la première représentation qui eut lieu au Théâtre de Lausanne, le 29 septembre 1918. J'avais toujours été un sincère admirateur de la peinture et du dessin de René Auberjonois, mais je ne m'attendais pas que dans le domaine décoratif il manifesterait une finesse d'imagination et une maîtrise aussi accomplies que celles dont il fit preuve à cette occasion. [...]

En ce qui concerne la technique dans le sens propre du terme, l'exécution de la partition du *Soldat* et sa mise au point furent pour Ansermet une brillante occasion de manifester sa maîtrise. Car ici, avec un ensemble de sept musiciens jouant tous en solistes, il ne pouvait s'agir de donner le change au public par des effets dynamiques trop connus et trop faciles; il fallait non seulement arriver à une mise en place minutieuse, mais encore la



Pablo Picasso: Portrait d'Igor Stravinsky, 1920

maintenir pendant toute l'exécution sans la moindre défaillance qu'avec ce petit nombre d'instruments il aurait été impossible de cacher, comme pour peu que l'on soit habile, on réussit à le faire avec un grand orchestre. [...] Comme je l'ai dit plus haut, les représentations du *Soldat* ne devaient pas, dans notre idée, se borner à un seul spectacle. Nos projets étaient plus vastes. Avec notre théâtre ambulant, nous voulions rouler plus loin en Suisse. Hélas, nous n'avions pas compté avec la grippe espagnole qui sévissait dans toute l'Europe. Elle ne nous épargna pas. L'un après l'autre nous fûmes tous atteints, nous, nos familles et jusqu'aux agents qui devaient s'occuper de notre tournée. Ainsi nos belles perspectives s'évanouirent.



Gea Augsburg (1902–1974): *Les Quatre heures à Lavaux*
De gauche à droite: les écrivains suisses Paul Budry et Edmond Gilliard, «La Belle du Désaley», Igor Stravinsky, le chef d'orchestre suisse Ernest Ansermet et C. F. Ramuz «sur cette terrasse de la Crochettaz» au bord du Lac Léman

La Première Guerre mondiale d'Igor Stravinsky

Stravinsky, réfugié à Clarens (Suisse), fit la connaissance d'Ernest Ansermet, René Auberjonois, les frères Alexandre et Charles-Albert Cingria et le célèbre romancier vaudois C. F. Ramuz. Pendant la Première Guerre, il dut assurer le retour de sa mère en Russie et installer sa femme malade et ses quatre enfants dans la montagne à Château-d'Oex. Après quelques jours en Italie, il remonta dans ses neiges, n'ayant pour travailler qu'un piano désaccordé, qu'on lui loua dans une chambre privée de chauffage. Mais il finit par s'établir dans une confortable maison bourgeoise. Au printemps 1915, Stravinsky s'installa, jusqu'en 1920, à Morges, petite ville au bord du lac Léman, dans le pays de Vaud. À l'occasion des galas organisés à Genève et à Paris au profit de la Croix-Rouge, Stravinsky fait ses débuts de chef d'orchestre en dirigeant ses propres œuvres. Un peu avant Noël 1916, il dut interrompre ses occupations. Une névralgie intercostale, le fit cruellement souffrir et lui laissa les jambes presque paralysées. Après une longue convalescence, il partit pour Rome avec Diaghilev. En février 1917, la révolution éclate en Russie et Stravinsky est privé des dernières ressources qui lui parvenaient encore de son pays. Il accompagne les Ballets russes à Rome et à Naples et perd en 1917 sa nourrice qui l'a élevé et son frère, victime du typhus exanthématique au front roumain.

Die Geschichte vom Soldaten

Die Handlung

Nach dem Libretto von Charles-Ferdinand Ramuz, inspiriert von dem Märchen «Der fahnenflüchtige Soldat und der Teufel» aus der Sammlung russischer Volksmärchen von Alexander Nikolajewitsch Afanassjew

Erster Teil

Ein Soldat hat 14 Tage Urlaub vom Krieg und ist auf dem Weg nach Hause. Er wandert durch das Schweizer Waadtland zwischen Denges und Denezzy, müde und frustriert vom Soldatenleben. An einem Bach legt er eine Pause ein und spielt ein wenig auf seiner Geige. Der Teufel nähert sich ihm in Gestalt eines alten Mannes. Er drängt den Soldaten zu einem Tauschhandel: Für seine billige Geige (oder ist es doch eher seine Seele?) bekommt er ein Buch, in dem die Börsenkurse der Zukunft stehen. Mit Aussicht auf Reichtum erklärt sich der Soldat einverstanden, dem alten Mann das Geigenspiel beizubringen und drei Tage später als geplant nach Hause zu gehen.

Als er nach den drei Tagen endlich in sein Dorf kommt, stellt er fest, dass in Wirklichkeit drei Jahre lang unterwegs war. Er ist «tot unter Lebenden», seine Mutter und seine Freunde kennen ihn nicht wieder, seine Verlobte ist inzwischen mit einem anderen Mann verheiratet und hat zwei Kinder. Er erkennt, dass der alte Mann der Teufel selbst war. An die Front kann er nicht mehr zurückkehren, um nicht als Deserteur erschossen zu werden, also hält er sich an das Buch des Teufels und versucht, als Kaufmann reich zu werden. Mit Erfolg.

Der Teufel besucht ihn, diesmal als Händler verkleidet, und bietet ihm eine Geige zum Kauf an. Der Soldat kann dem Instrument keinen einzigen Ton entlocken, schleudert sie wutentbrannt in die Kulissen und zerreißt das Zauberbuch in tausend Stücke.

Zweiter Teil

Seine Reichtümer sind bis auf eine letzte Tasche voll Geld zerrennen, und der Soldat ist ziellos auf der Wanderung zwischen Denges und Denezzy. In einem Gasthaus hört er von einer kranken Prinzessin, die der König demjenigen, der sie heilen kann, zur Frau verspricht. Er geht ins Schloss, und zu den Klängen des Königsmarsches erscheint der Teufel, im Frack und mit der Geige in der Hand, die er nach fünf Jahren fleißigen Übens inzwischen virtuos beherrscht. Er selbst steckt hinter der Krankheit der Prinzessin, die er als Köder benutzt, um den Soldaten «auf elegante Weise zu vernichten» – mit Hilfe seiner eigenen Geige.

Es ist der Vorleser der Geschichte, der dem Soldaten den Tipp gibt, den Teufel den letzten Rest seines Geldes im Spiel zurückgewinnen zu lassen, dann sei er den ganzen Spuk los. Um seine Geige wiederzubekommen – das einzige Mittel, mit dem die Prinzessin geheilt werden kann – fordert der Soldat also den Teufel zum Kartenspiel auf. Dieser kann der Versuchung nicht widerstehen, gewinnt alle Spiele und lässt sich zugleich vom Soldaten unter den Tisch trinken, bis er sich nicht mehr rühren kann. Der Soldat fühlt sich befreit und nimmt die Geige an sich.

Er spielt der Prinzessin drei Tänze vor, dank derer sie wieder fröhlich und gesund wird. Während sie einander glücklich in die Arme fallen, kommt der Teufel fürchterlich schreiend auf allen vieren herangekrochen und versucht, ihm die Geige abzunehmen. Der Soldat hat einen rettenden Einfall: Er spielt dem Teufel eine Melodie vor, die diesen zum Tanzen zwingt – bis er schließlich zu Boden taumelt und sich von Soldat und Prinzessin wehrlos in die Kulissen schleifen lässt. Zu den Klängen eines Choralen finden die beiden endlich ungestört zueinander.

Das gegenwärtige Glück reicht dem Soldaten irgendwann nicht mehr, er will auch noch sein früheres Glück zurückhaben. Gegen das Verbot des Teufels macht er sich mit seiner Frau heimlich in seine alte Heimat zu seiner Familie auf. Am Grenzbaum erwartet ihn schon der Teufel mit der Geige in der Hand, spielt einen finalen Triumphmarsch und nimmt den Soldaten mit in die Hölle.



Französische Postkarte
aus den Schützengräben
des Ersten Weltkriegs
bei Carency

Der Erste Weltkrieg in Kunst und Literatur

Roger Seimetz

Der Einmarsch deutscher Truppen am 2. August 1914 ins neutrale Luxemburg, dessen rechtliche Lage von fünf Schutzmächten, unter ihnen das Deutsche Kaiserreich, garantiert war, leitet den Ersten Weltkrieg noch vor der offiziellen Kriegserklärung ein, und für die Luxemburger beginnt die Koexistenz mit den Besatzern. Diese sehen in Luxemburg lediglich ein Etappengebiet, eine Aufmarschzone und sichern einerseits die Aufrechterhaltung der luxemburgischen staatlichen Souveränität, schüren andererseits jedoch das tiefe Misstrauen der Ententemächte, zumal das Reich eine von Premier Eyschen und Großherzogin Maria-Adelheid akzeptierte Entschädigung in Aussicht stellt. Mit Vorbedacht schreibt Staatsminister Eyschen Protestbriefe, doch Luxemburg bleibt, schreibt der Literat Batty Weber, das «Wartezimmer des Todes».

Literarische Deutungsmuster zum Ersten Weltkrieg gibt es reichlich in deutschem und französischem Schriftgut, exemplarische literarische Texte allerdings, die einen prospektiven Einsatz im Feld andeuten oder einen retrospektiven deuten, sind in luxemburgischer Literatur kaum vorhanden. Handschriftliche Briefe oder Eintragungen des Kriegsgeschehens in Tagebüchern, wie wir sie als Quellenmaterial in Frankreich und Deutschland kennen, fehlen.

Luxemburg steht, obwohl von politischen und sozialen Spannungen sowie von Kampfhandlungen weitgehend verschont, vor einer Zerreißprobe. Die aktuelle Literaturforschung untersucht Luxemburger Autoren wie Jean-Pierre Erpelding, Joseph Tockert,



Postkarte vom Fliegerangriff auf Luxemburg am 24.03.1918

Bibliothèque nationale de Luxembourg

Jean-Pierre Flohr, Batty Weber oder Arthur Hary und analysiert die Lage der luxemburgischen Studenten, die der Erste Weltkrieg insofern modifiziert, als ihnen der Zugang zu französischen Universitäten verwehrt ist und in Deutschland die allgemeine Mobilisation einen geordneten Ablauf der Kurse an den Universitäten unmöglich macht. Die jungen Luxemburger artikulieren ihren Abscheu und ihre Empörung in der Literatur. Welche Zukunft haben sie in dieser «gegenmenschlichen Zeit», wo «es sich sterben lässt in Europa?» – «Ersticken sie immer noch nicht an ihrer schweinlichen Borniertheit?», schreibt Paul Michels in lyrischen Texten an seinen frankophonen deutschen Freund Yvan Goll.

Luxemburgische Literatur schildert Eindrücke und Gefühle, Erinnerungen und Angstzustände. Kriegs- und Feldereignisse aber findet man eher selten in Essays und Belles-lettres. Tockert z.B. greift in *Armenlos* die «Kartoffelnot» auf, ein unschöner Abschnitt ins Luxemburgs Erster-Weltkrieg-Geschichte, da viele Bauern es vorziehen, ihre Weizen- oder Kartoffelernte entgeltlich den Deutschen, den «Preisen», abzutreten.

Dem deutschen Soziologen Wolfgang Sofsky nach verwischt, wenn man im Krieg tötet, die Grenze zwischen Leben und Tod; hat man getötet, wird es das zweite Mal leichter, hat man erst fünfmal getötet, ist man gefühlsmäßig ein völliges Wrack; dann

ist man so eiskalt, dass man nur noch weitermachen kann. Ist er der «wahre Mensch», der aus der «Katastrophe hervorgeht», wie Bernd Traven (Pseudonym für Otto Feige) schreibt, der in Verbindung stand mit Paul Michels und den Kunstrichtungen Expressionismus, Dadaismus und Kubismus?

Und Luxemburg? Steht zwischen zwei Kulturen, ergo zwischen zwei Fronten. *Anna* von Jean-Pierre Erpelding beschreibt die apokalyptische Symbolik als Katastrophe, während Nikolaus Welter sie wie ein apokalyptisches Bestiarium analysiert («Jeder trägt eine Leiche im Herzen»). Kanonendonner, Bomben und Schäden sieht Paul Palgen als Strafaktionen der «Flugzeuge, die wieder am Horizont verschwinden». Am Himmel, so der italienische Flugzeugbauer Douhet, wird der von d'Annunzio dithyrambisch gelobte Krieg sich entscheiden. Futurismus in der Kriegskunst.

«Was war denn eigentlich der Krieg? Etwas Unreelles, Imaginäres, Phantastisches, das die furchtbare Wirklichkeit nicht kannte» (cf. Batty Weber und «der Einmarsch als Vision», die «waffenstarrten Automobile» und «unter jedem Helm ein Augenpaar, in dem die Bereitschaft zu Töten steht»). Was in etwa die quietistische, attentistische Haltung der «eingefleischten Luxemburger» (so der Philologe Adolph Foos 1933) verdeutlicht. Nikolaus Hein erkennt darin, bereits paradigmatisch vor 1914, Luxemburgs «Abseits vom Krieg», danach den «Frieden» und im Gefolge Willy Goergens (*Kröschtdag*) ein «Luxemburg als neues Jerusalem». Solche Schriften sind Sprachfiguren des Volkes, das stumm geworden ist wie der Luxemburger Schütze an der Front: «Da wir schwach geworden sind, schweigen wir» (cf. Wittgenstein: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen»). Und der Mensch erleidet passiv, weiß sich nicht gegen die Übermacht zu wehren, erstaunt allenfalls in Anbetracht dessen, wofür die Beschreibung fehlt.

Junge Luxemburger ziehen als französische Legionäre (z.T. in Paris und Frankreich lebende Landsleute) in die Gräben an der Marne, der Aisne und der Somme, ins Artois und in die Champagne, wo sie ihr Leben verlieren und Unsterblichkeit in Form

1914 1915

GEBIET

<p>MUSEK VON POLBRECHT.</p>	<p>GEDICHT VON W. GOERGEN</p>
---------------------------------	-----------------------------------

O Min - nen - die - ses - ses! Ich - re
 O Min - nen - die - ses - ses! Ich - re
 O Min - nen - die - ses - ses! Ich - re

Woh - her gibt es A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem
 A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem
 A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem

A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem
 A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem
 A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem

A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem
 A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem
 A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem A - ber kein - den Aus - gang aus die - sem

Land!
Land!
Land!

W. Goergen

«...dass net zu Grond gêt onst kléngt Land!» – Lied von Pol Albrecht und W. Goergen
 Bibliothèque nationale de Luxembourg

von Eichenlaubmedaillen und posthume Laudatien der Kommando-Marschälle (des strategischen Imperativs) gewinnen: «Ruhm unseren Brüdern», «ihre vererbliche Qualität» (oder meinten sie: Brauchbarkeit?), «Ruhe, Mut und zähe Tat- und Willenskraft», «Ehrerbietung den Gefallenen». Soldaten, die sich

einbringen und verpflichten wollten, für «Freiheit» und «Frieden» zu kämpfen. 3.000 Luxemburger kämpften als Freiwillige an der Seite der (Triple) Entente, dem Militärbündnis zwischen dem Vereinigten Königreich, Frankreich und Russland, meist in der französischen Fremdenlegion und sind als «ons Legionären» fester Bestandteil des nationalen Narrativs, der luxemburgischen Geschichtsschreibung, geworden. Ein Korpus fiktionaler und dokumentarischer, faktualer Literatur. Aussagen wie die eines Fritz Rümmelin, «Weihnachten sind wir wieder daheim» und «die Kanonen sind feste bei der Arbeit», fehlen im Luxemburger Briefwechsel.

Im Korpus des Dokumentations- und Regierungsbibliothekars Tony Ginsbach befinden sich so gut wie keine Briefe, höchstens Grüße (auf in der Mehrzahl farbigen Illustrationen auf Ansichtskarten) aus den tranchées sowie die ihrer Angehörigen oder der Freundin an die Front, und Porträtfotos, Fotos aus dem Graben oder der Kaserne.

Das noch bis in die Belle Époque hinein wichtigste Prinzip des «Gesamtkunstwerks», der harmonischen Einheit, ist mit dem Ersten Weltkrieg vorbei. Während der Urkatastrophe macht eine ganze Generation Luxemburger Künstler ihre Studien in Deutschland. Jean Schaak und Jean Noerdinger, aber auch Claus Cito, Nico Klopp, Joseph Kutter, Jemp Michels, Harry Rabinger, Jean Schaak, Jos Sünnen, Jean-Joseph Thiry und Auguste Trémont erneuern nach dem Krieg die luxemburgische Kunstwelt durch die martialisch-furiösen und letalen Erfahrungen. Sie unterstützen den Impressionismus und versuchen, das Interesse für Fauvismus und Expressionismus anzufachen, für Bilder, die strukturell und textuell total anders, zerfahrenere, auseinandergerissener und zerstörter sind als die «gesamtkunstwerkischen».

Künstler sind europaweit nicht die großen Kriegsgegner: Dix, Grosz, Barlach... Nur einige ahnen, wie schlimm es kommen wird (Georg Trakl erliegt einem Selbstmordversuch in einem Krakauer Garnionsspital). Freidenker kaufen im Herbst 1900 im Asconagebirge in der Schweiz einen Berg, der als Monte Verità

in die Kulturgeschichte eingehen wird, als Topos, wo vieles vorgelebt und vorgedacht wird, was eine neue alternative Kultur im 20. Jahrhundert kennzeichnet. Der Monte Verità ist der Gegenpol zum Ersten Weltkrieg.

Aber bereits vor dem Ersten Weltkrieg beginnen die Avantgarden, mit Macht in die Kunstinstitutionen hineinzudrängen und das Kunstverständnis zu verändern (Picasso, Braque), indes sich in die Aufbruchstimmung der Avantgarden Ahnungen, Schrecken und das Gefühl, an einer Zeitenwende zu stehen, mischt. Den Krieg empfinden sie patriotisch, volkstümlich (Majakowski, Malewitsch, Carrà) oder sie camouflieren ihn (Dufy, Kirchner).

Salons zeigen europaweit neue Kunstströmungen, die eine modebesessene und lebensfreudige Haute-volée besucht und geschliffenes Glas von Gallé kauft, in einer Jugendstilvilla von Van de Velde, Horta oder Loos wohnt oder in einem modernen Haus von Hoffmann, Behrens, Berlage; in der «guten Stube» steht Rodin und hängen Renoir, Cézanne, Liebermann, Matisse, Klinger, Gauguin, Munch, Kolbe, Lenbach, Hodler, Beardsley, Klimt, Schiele oder die Expressionisten Kirchner, Kokoschka, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rotluff, Nolde, Macke, Artisten aus der Künstlergruppe Brücke, ein früher Kandinski, Klee. Futuristen bewundert man im Salon, auch Kubisten, Surrealisten: Léger, Schlemmer, Picasso genauso wie Rousseau, Valadon, Modersohn-Becker, Münter oder dramatische, gesellschaftsanklagende Fotos von Zille. (Der Erste Weltkrieg ist der erste Krieg, wo die Fotografie und die Fotoreportage dokumentarisch eingesetzt wird und eine enorm wichtige Rolle spielt.) Im Sessel liest man Busch, Mommsen, Mistral, Kipling, Sienkiewicz, Lagerlöf, Maeterlinck, Hauptmann, Tagore, Eliot, Supervielle, Kafka, Mallarmé, Rilke, Spengler, Mitchell, Thomas Mann, Schnitzler, Kraus, Hofmannsthal, Claudel, Ibsen, Gorkij, Rolland, Strindberg... oder Karl May; oder aber man sie hört Musik: Reger, Mahler, Pfitzner, Richard Strauss, Wagner, Debussy, Busoni, Sibelius, Prokofjew, Ravel, Roussel, Webern, Berg, Schönberg unter der Leitung von Beecham, Furtwängler, Krauss, Klemperer, Stokowski, Nikisch; oder Schlagermelodien, die Millionen mitsummen: Léhar, Lincke.

Krieg ist nicht immer Tabuthema. Der britische Schriftsteller, Maler, Kunsthistoriker und Sozialphilosoph John Ruskin schreibt: «Wenn ich dir sage, dass Krieg die Basis der Kunst ist, so meine ich, dass er eine Basis für die hohen Tugenden und Fähigkeiten aller Menschen repräsentiert.» Hegel: «Krieg ist schrecklich, aber notwendig.» Thomas Mann: «Der Krieg war Reinigen und Befreiung.» Und Igor Strawinsky: «Krieg war notwendig für den Fortschritt der Menschen.» Treitschke bringt Krieg auf den Punkt, wenn er sagt, Männer, die nie einem anderen je etwas zu Leide getan hätten, würden sich erschlagen und ihr Leben der Pflicht und, was schwerer wiege, dem Instinkt der Menschenliebe opfern. Anklagen steigen während des Krieges. Beckmann, Dix, Klee, Marc, Richter, Valotton, Zadkine zeichnen Verwirrte, Gestürzte, Verwete, Tote. Eine wirklichkeitserschütternde Strichwelt. Die Perspektiven für das 20. Jahrhundert sollten der Neubeginn im Atelier sein (Kirchner und die malerische Perzeption), der Gegen-alles-Dadaismus (Arp, Tzara) und die radikalisierte Moderne (Malewitsch, Duchamp, de Chirico).

Luxemburgische wie deutsche und französische Kunst- und Literaturdebatten weisen bemerkenswerte Parallelen auf. Der Erste Weltkrieg wird erstmal als Kulturphänomen gedeutet. Hinter der Ähnlichkeit offenbaren sich bei näherer Betrachtung interessante Unterschiede zwischen Kultur und Zivilisation, Tradition und Kunstauffassung als exklusiver Ausdruck nationaler Kultur.

Luxemburg liegt am Schnittpunkt beider Kulturen. Exemplarisch zeigt sich das an der in Misskredit geratenen Monarchie, da die deutsch erzogene Landesfürstin sich stärker als ihre Vorgänger in die politischen Staatsfragen eingemischt hat, sowie an ihrer nachgeborenen Schwester Charlotte, die in bragançisch-bourbonischer Tradierung (durch den Gatten Félix de Bourbon-Parme) Luxemburg frankophil mit Regierung und der Nation mitorientieren wird.

Bis heute.

Interprètes

Biographies



Ictus

Ictus est un ensemble bruxellois de musique contemporaine, subventionné par la Communauté flamande de Belgique. Né «sur la route» avec le chorégraphe Wim Vandekeybus, il habite depuis 1994 dans les locaux de la compagnie de danse Rosas (dirigée par Anne Teresa De Keersmaecker), avec laquelle il a déjà monté dix productions. Ictus est un collectif fixe d'une vingtaine de musiciens cooptés. Un ingénieur du son est membre régulier de l'ensemble, au même titre que les instrumentistes – signe d'une mutation irréversible des ensembles vers le statut mixte d'«orchestre électrique». Ictus construit chaque année une saison à Bruxelles, en partenariat avec Bozar et le Kaaithheater. Cette saison permet d'expérimenter de nouveaux programmes face à un public cultivé mais non-spécialisé, amateur de théâtre, de danse et de musique. Depuis 2004, l'ensemble est également en résidence à l'Opéra de Lille. En plus d'un travail de fond avec l'Opéra (concerts thématiques et activités pédagogiques), l'ensemble présente chaque année ou presque une production scénique. Les amateurs se rappellent sans doute *Avis de Tempête* de Georges Aperghis en 2004, ou *La Métamorphose* de Michaël Levinas en 2011. La question des formats et des dispositifs d'écoute est également mise au travail: concerts très courts ou très longs, programmes cachés (les Blind Dates à Gand), concerts commentés, concerts-festivals où le public circule entre les podiums (les fameuses Liquid Room présentées à Bruxelles, Vienne, Gand, Darmstadt, Hambourg, Luxembourg...). Ictus a ouvert un cycle d'études: un Ad-



Ictus

vanced Master dédié à l'interprétation de la musique moderne en collaboration avec la School of Arts de Gand. L'ensemble a par ailleurs développé une collection de disques, riche d'une vingtaine de titres (essentiellement sur le label Cyprés). Dernières parutions: Michaël Levinas, Luciano Berio avec Mike Patton, Fafchamps, Harvey, Sarhan, Oscar Bianchi (avec les Neue Vocalsolisten de Stuttgart). La plupart des grandes salles et les meilleurs festivals l'ont déjà accueilli (Musica Strasbourg, Witten, Brooklyn Academy of Music, le Festival d'Automne à Paris, Ars Musica, Royaumont, Milano Musica, Wien Modern, ...).



Ictus

Ictus is a Brussels-based contemporary music ensemble. Founded by Belgium's Flemish Community, and formed while «on the road» with the Flemish choreographer Wim Vandekeybus, the ensemble's home since 1994 has been the Rosas dance company's premises. Headed by Anne Teresa De Keersmaeker, the dance troupe has often been accompanied by Ictus. Their actual collaborative venture is set to involve one of Gérard Grisey's masterpieces, *Vortex Temporum*. Ictus is a permanent group of

20 or so co-opted musicians. A sound engineer is a regular presence in their midst, as are the various instrumentalists – a sign of the massive movement ensembles are seen to be making towards the status of a mixed «electric orchestra». The issue of formats and listening systems has now been put in the mix: mini or maxi concerts, mystery programmes (the «Blind Dates in Ghent»), concerts with comments, concerts-cum-festivals where the audience is at liberty to roam around the stages (the landmark «Liquid Room» events showcased – or due to be unveiled shortly – In Brussels, Vienna, Ghent, Darmstadt, Hamburg, Luxembourg...). Ictus joins forces with Bozar and the Kaaithheater every year to develop a season with which to regale audiences in Brussels. The line-up of performances is an opportunity to experiment with new programmes to be offered to a non-specialist audience with broad cultural interests, people with an enthusiasm for theatre dance and music. The ensemble has also been in residence at the Opéra de Lille since 2004. In addition to substantive work with the Opera (theme-specific concerts and educational activities), the ensemble also presents a stage production every year, or almost every year. Fans will surely remember the landmark *Avis de Tempête* by Georges Aperghis back in 2004, or *La Métamorphose* by Michaël Levinas in 2011. Ictus has also formed a partnership with the Ghent School of Arts to launch a study programme, an Advanced Master's degree course, focused on interpreting contemporary music. Another string to the ensemble's bow is the collection of recordings it has built up. The 20 or so titles are mainly published by the Cyprès label. Two CDs dedicated to the work of Fausto Romitelli have posthumously helped to consolidate the international reputation of this composer. Recent releases are: Levinas, Berio with Mike Patton, Fafchamps, Harvey. Together with Oscar Bianchi and the Neue Vocalsolisten from Stuttgart, Ictus has launched a virtual collection of music. Ictus has performed in most of the major concert halls and leading festivals (Musica Strasbourg, Witten, Brooklyn Academy of Music, the Autumn Festival in Paris, Ars Musica, Royaumont, Milano Musica, Wien Modern...).



George van Dam violon

D'origine namibienne, George Alexander van Dam est un violoniste engagé dans la musique contemporaine depuis le début de sa carrière. Il a suivi les masterclasses de Dorothy DeLay, Z. Gilels, A. Markov, A. Rosand et Rainer Kussmaul, après avoir étudié au Conservatoire royal de Bruxelles dans les classes de Georges Octors et Arie van Lysebeth. Il a travaillé avec de grands compositeurs de notre temps – Adès, Aperghis, Benjamin, Chin, Eötvös, Francesconi, Goeyvaerts, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Ligeti, Mamiya, Reich, Saariaho, Stockhausen, Joji Yuasa, entre autres – en tant que soliste ou dans le cadre d'ensembles de musique contemporaine tels que l'Ensemble Modern Frankfurt, Musikfabrik ou Ictus, dont il est un des membres fondateurs. Suite à d'étroites collaborations avec les compositeurs de sa génération – Cassol, De Mey, Harada, Hus, Vermeersch, entre autres – George van Dam a créé de nombreuses œuvres écrites à son attention; on peut citer entre autres *Homeobox* de Misato Mochizuki, créée avec la Junge Deutsche Philharmonie. En 2012, il reprend l'étude du clavecin avec Robert Kohnen, ravivant ainsi la fascination de son enfance pour la musique ancienne pour clavier. Son propre travail en tant que compositeur comprend de la musique de chambre, le cycle de chansons *Engel-Lieder* pour James Bowman, *Lorca Songs*, le cycle *Melanchotopia Songs* (écrit en collaboration avec Claron McFadden) pour Witte De With (Rotterdam 2011), un concerto pour violon et orchestre de timbales pour le Drumming Grupo Percussão Porto, de la musique pour films, films muets, pièces de théâtres ou ballets – Ballet de Marseille, Needcompany, Ultima Vez e.a – et de nombreuses collaborations avec des artistes plasticiens tels que Manon de Boer, Angela Bulloch, Trudo Engels et Jorge León. Parmi ses projets les plus récents, on peut épingler la partition créée par le Collegium Vocale Gent / Transparant pour *Escorial*, la nouvelle production de Josse De Pauw sur un texte de Michel de Ghelderode, en mai 2013.

|||||

George van Dam violon

The Namibian-born violinist George Alexander van Dam has been a committed performer of contemporary music since the early stages of his career. He has worked with today's leading composers – Adès, Aperghis, Benjamin, Chin, Eötvös, Francesconi, Goeyvaerts, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Ligeti, Mamiya, Reich, Saariaho, Stockhausen, Joji Yuasa, amongst others – as a soloist or within the context of contemporary music ensembles such as Ensemble Modern, musikFabrik, or Ictus, of which he is a founding member. Through close collaboration with the younger generation of composers – Cassol, De Mey, Harada, Hus, Vermeersch, and others – several new works have been written especially for him, e.g. *Homeobox* by Mochizuki, premièred with the Junge Deutsche Philharmonie. He took master classes with Dorothy DeLay, Zinaida Gilels, Aleksei Markov, Aaron Rosand, Rainer Kussmaul and studied at the Brussels Conservatory with Georges Octors and Arie van Lysebeth. In 2012 he resumed studying the harpsichord – with Robert Kohnen – rekindling his childhood fascination for early keyboard music. His own work as a composer includes chamber music, the song cycles *Engel-Lieder* for James Bowman, *Lorca Songs*, *Melanchotopia Songs* (written together with Claron McFadden) for Witte de With, Rotterdam 2011, a violin concerto with timbila orchestra for Drumming Grupo Percussão Porto, music for (silent) film, for theatre and dance performances – Ballet de Marseille, Needcompany, Última Vez i.a. – and works with visual artists such as Manon de Boer, Angela Bulloch, Trudo Engels, and Jorge Léon. Recent projects include new music for a May 2013 production of *Escorial* by Michel de Ghelderode/Josse De Pauw for Collegium Vocale Gent/Transparent.

|||||

Lionel Peintre baryton

Lauréat du CNSM de Paris dans les classes de Régine Crespin et Jean-Christophe Benoit, Lionel Peintre partage ses activités entre l'opéra, l'opérette, la création contemporaine et le récital. Il chante dans de nombreux théâtres français et étrangers:

Théâtre du Capitole à Toulouse (*La vie parisienne*, Offenbach), Opéra national du Rhin, Avignon, Montpellier, Grand Théâtre de Genève (*Der Rosenkavalier*, Richard Strauss), Opéra National de Lyon (*Le Premier Cercle*, Gilbert Amy et *Les Fiançailles au couvent* de Sergueï Prokofiev mis en scène par Patrice Caulier et Moshe Leiser), etc. Il participe jusqu'en 2007 aux productions de La Péniche Opéra avec *Le Toréador* d'Adolphe Adam, *Von Heute auf Morgen* de Schoenberg, *Le Roi Pausole* d'Honegger, ou *Vlan dans l'Œil* d'Hervé. Il enregistre pour Timpani les mélodies de Jean Cras, André Caplet, Gabriel Dupont, Maurice Emmanuel, et pour d'autres labels, la *Symphonie N° 14* de Chostakovitch, *Llanto* de Maurice Ohana, les mélodies d'André Jolivet et les *14 Jactations* de Georges Aperghis qu'il a créées en 2002. Il collabore à de nombreuses créations: *Avis de Tempête* (Aperghis) à l'Opéra de Lille en 2004, *Philomela* (James Dillon) à Porto, *L'Autre Côté* (Bruno Mantovani) à l'Opéra national du Rhin en 2006, *Massacre* de Wolfgang Mitterer pour T&M (Théâtre et Musique) et plus récemment, *Les Boulingrin* (Aperghis) d'après Courteline à l'Opéra Comique en 2010 et au Theater an der Wien en 2012. En 2009, il chante Don Alfonso dans *Così fan tutte*, mis en scène par Yves Beaunesne. Il a pris part à la création d'*Aliados* de Sebastian Rivas pour T&M (rôle de Pinochet) au Théâtre de Genevilliers. Cette saison, il chantera Calchas dans *La belle Hélène*, Franck dans *Fledermaus* et une reprise de *La Bohème* à l'Opéra Grand Avignon, *Massacre* de Wolfgang Mitterer au Théâtre du Capitole à Toulouse, et Picking dans une reprise de *My fair lady* à l'Opéra de Massy, ainsi qu'une création de Francesco Filidei.



Lionel Peintre baritone

Lionel Peintre was born in France. His opera repertoire includes Don Alfonso in *Così fan tutte* (Mozart), Doctor Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), Calchas in *La Belle Hélène* (Offenbach), Pooh Bah in *The Mikado* (Sullivan) and Schaunard in *La bohème* (Puccini) as well as roles in many operettas and musicals. He also has a wide range of early music as well as contemporary operas and concert music. He performs regularly in the opera

houses of Toulouse, Rennes, Strasbourg, Metz, Avignon, Montpellier, Geneva, Antwerp, Berlin, Paris, Lyon, Orange and many others.

|||||
Georges-Elie Octors direction

Né en 1947, Georges-Elie Octors a fait ses études au Conservatoire royal de Bruxelles. Il a été soliste à l'Orchestre national de Belgique de 1969 à 1981 et membre de l'Ensemble Musique Nouvelle (Liège) dès 1970, dont il a été le directeur musical de 1976 à 1991. Il a également dirigé de nombreuses formations symphoniques, orchestres de chambre et ensembles de musique contemporaine en Belgique et à l'étranger. Après avoir dirigé plusieurs opéras contemporains, notamment au Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, Georges-Elie Octors a été l'invité de l'Academia La Scala de Milano. Il a créé un cours de musique adapté aux jeunes danseurs du Performing Arts and Training Studios (PARTS/ROSAS). Il a enseigné au Conservatoire royal de Bruxelles et donne des cours de «Formation aux Langues Contemporaines» au Conservatoire royal de Liège. Il enseigne également la musique de chambre à l'Escola Superior de Música de Catalunya (Barcelone). Georges-Elie Octors a dirigé de nombreuses créations mondiales, parmi lesquelles des œuvres de Kaija Saariaho, Georges Aperghis, Jonathan Harvey, Michael Jarrell, Fausto Romitelli, Luca Francesconi, Michaël Levinas, James Wood, Henri Pousseur, Philippe Boesmans, Toshio Hosokawa, Thierry de Mey, etc. Il est l'invité régulier des grands festivals contemporains et a signé de nombreux enregistrements discographiques. Il est le directeur musical de l'ensemble Ictus (Bruxelles) depuis sa création en 1996. Il collabore très régulièrement avec Anne Teresa De Keersmaecker (Rosas), pour l'analyse et la direction musicale de ses créations chorégraphiques.

|||||
Georges-Elie Octors conductor

Georges-Elie Octors studied at the Royal Academy of Brussels. He performed as a soloist in the National Orchestra of Belgium,

was a member of ensemble Musique Nouvelle (Liège) from 1970 on, and was the conductor of this ensemble from 1976 until 1991. He conducted a lot of symphonic orchestras, Chamber orchestra and contemporary music ensembles in Belgium and abroad. Thanks to his experience in conducting modern operas, he was invited at the Academia Scala de Milano. He created a music course adapted to the young dancers of the Performing arts and Training Studios (Parts/Rosas) and taught at the Brussels Royal Conservatory. Until 2012, he was in charge for the Formation aux Langages Contemporains at the Liège Royal Conservatory, and for Chamber Music at the Escuela Superior de Música de Catalunya (Barcelona). Georges-Elie Octors has conducted a lot of world premières such as, Aperghis, Boesmans, De Mey, Francesconi, Harvey, Hosokawa, Jarrell, Levinas, Pousseur, Romitelli, Saariaho, Wood, etc. He has been invited by the most important international festivals of contemporary music and had the musical responsibility for many recordings. Since 1996 he is the music director of Ictus.

||||| MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

Prochain concert du cycle «Musiques d'aujourd'hui»

Nächstes Konzert in der Reihe «Musiques d'aujourd'hui»

Next concert in the series «Musiques d'aujourd'hui»

Vendredi / Freitag / Friday 28.11.2014 20:00

Grand Auditorium

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Emilio Pomàrico direction

Lorenzo Cossi piano

Fabiana Piccioli lumières

Arnold Schönberg: *Fünf Orchesterstücke op. 16*

Friedrich Cerha: *Spiegel III*

Friedrich Cerha: *Spiegel VI*

Manos Tsangaris: *LUX* für Symphonieorchester und Licht

(création / Uraufführung, commande / Kompositionsauftrag

Philharmonie Luxembourg et Orchestre Philharmonique du Luxembourg)

Aleksandr Scriabine: *Prométhée. Le Poème du feu* pour grand orchestre et piano avec orgue et clavier à lumières

Dans le cadre de switch the light on – rainy days 2014

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire officiel:



Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Etablissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2014
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: Imprimerie Centrale
Tous droits réservés.



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