

04.05. 2018 20:00
Salle de Musique de Chambre

Vendredi / Freitag / Friday

Musiques d'aujourd'hui

«Miroirs»

United Instruments of Lucilin

André Pons-Valdès, Fabian Perdichizzi violon

Danielle Hennicot alto

Ingrid Schoenlaub violoncelle

Henning Sieverts contrebasse

Sophie Deshayes flûte

Marcel Lallemand clarinette

Olivier Sliepen saxophone

Pascal Meyer piano

Guy Frisch percussion

résonances ((r))

19:45 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Yu Oda and Pierre Alexandre Tremblay in conversation
with Lydia Rilling (E)

Gérard Pesson (1958)

Nebenstück pour clarinette et quatuor à cordes (d'après la *Ballade*
op. 10/4 de Johannes Brahms) (1998)

9'

Yu Oda (1983)

Down and Arise (création, commande United Instruments of Lucilin)

15'

Fernando Garneró (1976)

Bop pour violon, alto, contrebasse, flûte, clarinette, saxophone,
synthétiseur et percussion (2014)

9'

—

Patricia Alessandrini (1970)

Étude N° 1 bis d'après Scarlatti pour piano (2002)

5'

Claude Debussy (1862–1918)

Images. Deuxième livre L 120 N° 1: Cloches à travers les feuilles
(1907)

5'

Tristan Murail (1947)

Feuilles à travers les cloches pour flûte, violon, violoncelle et piano
(1998)

6'

Pierre Alexandre Tremblay (1975)

Un fil rouge pour quatuor à cordes, percussions et électronique
(création, commande Philharmonie, United Instruments of Lucilin
et Huddersfield Contemporary Music Festival)

20'

Un fil rouge

Pierre Alexandre Tremblay

Cette pièce est une méditation existentielle sur la fiction comme exercice de simplification du chaos de nos vies : la beauté et la laideur des rencontres, des plans et des accidents, de l'improbable et de l'inéluctable, et surtout du sens que l'on tente de donner à tout ceci, dans nos mémoires individuelles et collectives, à travers les écritures des grandes et petites histoires que l'art nous propose comme autant de clés.

Cette réflexion est, pour moi comme pour plusieurs, à la base d'une certaine spiritualité, et renforcée par l'observation de plus en plus sereine de la polyphonie des canons et des propositions, des différents biais décrits par les sciences cognitives, et sur lesquels artistes, philosophes et statisticiens ont médité depuis la nuit des temps. Contrairement à un requiem, qui souvent dramatise la disparition individuelle avec pompe, cette pièce se veut une ode à la vie telle quelle : la foule des joies et peines, des parcours multiples et partagés, enchevêtrés, des convergences temporaires, d'unicques combinaisons, entremêlées et parallèles, compliquées, négociées. Surtout, c'est un hommage à la simplicité volontaire, où le repos n'est pas celui des morts que l'on ne veut pas oublier, mais celui proposé par une vie modeste, légère, négligeable, une histoire parmi tant d'autres, et une lecture possible, émergente et temporaire, qu'on veut bien lui donner.

Invité à composer à partir d'une pièce du répertoire électro-acoustique, le défi principal fut de n'en choisir qu'une. En effet, je suis le fier descendant d'une quantité de pratiques souvent considérées antithétiques... Et avec le temps et les rencontres, l'horizon de mon champ d'inspiration s'est encore élargi : à l'ère

de l'accès immédiat à tant de musiques, tellement de propositions intéressantes abondent et m'alimentent !

J'ai donc cherché la pièce du canon électroacoustique qui fut pour moi importante et inspirante... D'une liste d'une quarantaine d'artistes influents dans mon passé, l'œuvre qui me marqua le plus, et qui me touche toujours et encore, est le *Requiem* de Michel Chion (1973). Cependant, un problème de taille émergea rapidement : ce chef-d'œuvre représente aussi tout ce dont j'essaie maintenant de m'affranchir !

Tout ? Nuançons. Harold Bloom, dans *The Anxiety of Influence* (aussi de 1973) est plutôt inspirant dans sa description de la relation complexe et ambiguë d'un créateur avec les géants du passé. Ma pièce fut donc un espace où j'ai dû négocier un dialogue entre ce requiem et l'incroyable richesse de sa descendance polymorphe : loin de l'échantillonnage, d'un hommage, ou encore d'une pièce-compagnon, j'ai tenté d'assimiler ce chef-d'œuvre pour en présenter une sorte d'anti-lecture... Un anti-requiem, une contemplation de la vie foisonnante, comme émergence improbable.



Pierre Alexandre Tremblay
photo: Claudine Levasseur

Images en mémoire, images en miroir

Philippe Lalitte

Roland Barthes affirmait que « *tout texte est un tissu nouveau de citations révolues* ». En chaque texte, d'autres textes sont présents sous des formes plus ou moins reconnaissables et à des niveaux plus ou moins profonds. En musique, comme dans les autres domaines artistiques, l'intertextualité est une composante essentielle de la création. Elle est souvent intentionnelle de la part du musicien. Du trope au sampling, en passant par la citation, le collage, le commentaire, l'arrangement, la transcription, l'adaptation, l'emprunt, le pastiche, le quolibet ou la paraphrase, l'intertextualité jalonne l'histoire de la musique, et ceci dans tous les genres et toutes les cultures. Mais, la mémoire implicite qui joue un rôle fondamental dans les processus d'apprentissage peut être à l'origine d'une intertextualité involontaire, agissant à l'insu du créateur pendant l'acte de composition. C'est autour de cette idée d'intertextualité, et plus généralement de musique comme miroir du passé que sont convoquées les œuvres proposées dans ce concert de l'ensemble United Instruments of Lucilin. Une galerie de sept miroirs musicaux dont deux créations – nouvelles images réfléchies – forment le programme.

La musique de Gérard Pesson se nourrit d'œuvres du passé ou du présent à travers des transcriptions, des citations voilées, des fragments prélevés dans divers répertoires de la musique savante aux musiques populaires en passant par les musiques traditionnelles. Elle s'inscrit dans un travail de « désécriture » interrogeant le lien entre l'acte de création et celui du ressouvenir. Si bien que cette archéologie propédeutique comme il la nomme, faite de déformations, de trouées et de fragmentations, aboutie à une recréation.

L'œuvre préexistante, jamais totalement actualisée, parvient aux oreilles de l'auditeur comme un écho lointain, présent et fuyant à la fois, toujours « à côté de », comme le suggère le titre du projet des *Nebenstücke* (littéralement « Morceaux à côté »). Dans *Nebenstück* (1998) pour clarinette et quatuor à cordes, Pesson s'est emparé de la *Quatrième Ballade op. 10* de Johannes Brahms, œuvre qui l'a profondément hanté pendant des années.

Pour expliquer son travail de désécriture, Pesson emploie la métaphore d'un objet tombé à la mer, recouvert au fil du temps de calcaire corallien constitué de concrétions accumulées de coraux, d'éponges de mer et autres organismes marins, qui à la fois l'efface et le souligne. **À l'écoute de *Nebenstück*, l'atmosphère mélancolique et rêveuse de la ballade sourdre des souvenirs filtrés de la mémoire.** Si l'objet trouvé procure au quintette de Pesson une ossature suivie quasiment mesure par mesure, les éléments mélodiques, rythmiques ou harmoniques attribués par bribes à la clarinette et aux instruments du quatuor à cordes ainsi que leur filtrage par de nombreuses techniques instrumentales brouille les repères que notre mémoire s'est constituée. Le procédé de désécriture souligne la musique de Brahms tout en la soustrayant à notre écoute.

Ces fragments d'arpèges descendants, ces parcelles du thème initial, ce chant majestueux à peine discernable du *Più lento* enchâssé dans l'accompagnement qui mêle une basse de rythme binaire et des arpèges ternaires, les accords du thème-choral constituent des images trompeuses, des référents décalés, par un travail de sape délibéré sur le matériau. Ces images agissent sur la mémoire de l'auditeur comme un prisme qui ferait ressurgir en lui le souvenir de sa propre mémoire de la Ballade de Brahms tout en l'entraînant vers de nouvelles contrées.

Down and Arise de Yu Oda appartient à un cycle intitulé *Art of Deconstruction, Arrangement, and Recreation* constitué à l'heure actuelle de trois pièces prenant pour modèle la musique de Dowland : *Behind the Scene* (2012) pour piano et piano-jouet, sur « *Flow my tears* », *Shapeshifters Apart* (2015) pour violon, violoncelle,



Gérard Pesson

photo: C. Daguët, Éditions Henry Lemoine

harpe, contraforte et piano sur « *I saw my lady weep* » et *Down and Arise* sur « *Sorrow Stay* ». Pour le compositeur, la question primordiale est celle de l'équilibre entre le sentiment de familiarité et celui de nouveauté. Que reste-t-il de « *Flow my tears* » (*Lachrimae pavane*, 1596), l'un des plus célèbres songs de Dowland (déjà de son vivant), à l'écoute de *Behind the Scene* ? Bien que la structure de la pièce de Yu Oda repose sur la succession des hauteurs de la mélodie et sur certaines harmonies, le sentiment de familiarité semble moins s'établir sur la chanson en elle-même que sur des tournures mélodiques ou cadentielles qui appartiennent à la musique du 16^e siècle en général. Le processus de déconstruction qui intervient par des procédés d'étirement, de répétition, de

granulation ou de soulignement conduit à une véritable récréation. Au contraire, le début de *Shapeshifters Apart* laisse transparaître beaucoup plus clairement son modèle à travers les fragments mélodiques et les harmonies conservées. Mais, le travail de déconstruction associé à un jeu sur les timbres, les accents et les rythmes nous entraîne progressivement dans un autre univers que celui de Dowland. Pour parodier Barthes parlant des *Kreiserliana* de Schumann dans *Rash* (1975), « cela s'étire ; et puis cela se réveille : ça pique, ça cogne, ça rutile sombrement... ».

Bop (2014) de Fernando Garnero est la deuxième pièce du cycle *Avoidances*, une série d'œuvres qui confronte des objets esthétiques référencés et des gestes esthétiques propres au compositeur. La réflexion de Garnero se porte sur l'aura de l'objet référencé (dans le sens donné à ce terme par Walter Benjamin), la charge des codes culturels et des réseaux signifiants qu'il porte en lui-même. L'idée consiste donc à déconstruire le modèle pour en faire ressortir certains éléments qui sont échantillonnés et retravaillés et à les associer, les articuler, les confronter, à des gestes sans modèle apparent. Ainsi dans *Ballad*, la première pièce du cycle, un standard des frères Gershwin sert d'objet esthétique référencé et de base au matériau sonore et aux structures temporelles. Dans *Bop*, le modèle est *Four in one*, l'un des morceaux les plus célèbres du pianiste et compositeur Thelonious Monk enregistré en 1951. *Four in one*, et plus généralement le style Bop, devient un objet manipulé, dont la pulse caractéristique, implacable, soutient une structure qui ne cesse de déjouer les attentes de l'auditeur.

La musique de Patricia Alessandrini aborde les questions de représentation, d'interprétation, de perception et de mémoire dans des œuvres impliquant des éléments tels que l'électronique en direct, les objets résonnants et animés et la vidéo interactive. Elle recourt souvent à des modèles issus de l'histoire de la musique tels que la *Suite Lyrique* d'Alban Berg (*De profundis clamavi* pour quatuor à cordes et électronique, 2007), les intermèdes instrumentaux composés par Claude Debussy pour la lecture de poésies de Pierre Louÿs (*Menus morceaux par un autre moi réunis* pour guitare et électronique, 2009), la *Sonate op. 28* de Ludwig



Patricia Alessandrini

van Beethoven et le *Quintette avec piano* de Alfred Schnittke (*Pastorale* pour quintette avec piano avec électronique live, 2014). **L'Étude N° 1 bis d'après Scarlatti** pour piano amplifié (2002) emprunte des matériaux à la *Sonate N° 10 en ré mineur* de Domenico Scarlatti. Mais, ces matériaux sont transfigurés et décontextualisés. Joués au piano (et non au clavecin), ils apparaissent de façon furtive à travers des notes isolées, ou encore sous forme de gammes descendantes et de traits rapides, joués soit directement sur les cordes (en pizzicati ou en glissandi), soit avec les touches en sons quasi imperceptibles. Il s'en dégage un sentiment ambivalent de familiarité et d'étrangeté. Cependant, l'intérêt de la pièce réside moins dans ces gestes techniques que dans les halos sonores,



Attentionnés envers nos clients, attentifs au monde

Nous accompagnons nos clients avec attention afin qu'ils puissent mener à bien leurs projets en toute sérénité. Nous sommes attentifs au monde qui nous entoure et apportons notre soutien et notre expertise à des acteurs de la société civile.

Partenaires de la Philharmonie dans le cadre de sa programmation musicale, nous sommes également mécènes fondateurs de la Fondation EME - Ecouter pour Mieux s'Entendre.

www.banquedeluxembourg.com

Tél.: 49 924 -1

B BANQUE DE
LUXEMBOURG

obtenus par l'emploi des touches muettes et de la troisième pédale, qui irisent de couleurs multiples ces événements épars. Les résonances et les résurgences de bribes d'objets trouvés créent une poésie musicale toute en rêverie et en délicatesse.

Feuilles à travers les cloches pour flûte, violon, violoncelle et piano (1998) de Tristan Murail fait partie de *Portulan*, un cycle de musique de chambre, non achevé à ce jour, qui devrait comprendre une dizaine de pièces. Selon le compositeur il s'agit d'une sorte d'autobiographie musicale, chaque pièce se référant à un lieu, un voyage, une lecture ou une expérience esthétique l'ayant profondément marqué. Le titre est bien sûr une référence explicite à ***Cloches à travers les feuilles*** de Claude Debussy, première pièce du deuxième Livre des *Images* pour piano (1907). Debussy, pour qui « *l'art d'orchestrer s'apprend mieux en écoutant le bruit des feuilles remuées par les brises qu'en consultant des traités* », a institué la nature comme son plus grand modèle de composition. Ce que la nature lui enseigne, il le restitue sous une nouvelle forme dans sa musique.

Si *Cloches à travers les feuilles* évoque, comme le titre le laisse entendre, des sonorités de cloches plus ou moins lointaines, il se peut que le souvenir du gamelan javanais entendu lors de l'Exposition universelle de 1889 resurgisse dans cette pièce construite sur des superpositions de différentes couches rythmiques et des gammes par tons. **Dans *Feuilles à travers les cloches*, Murail reprend à son compte le dialogue entre modèles naturels et culturels, mais qui sont ici totalement imbriqués.**

La pièce est construite à partir de deux matériaux qui se superposent et interagissent l'un sur l'autre. D'une part, les sonorités de cloches produites par les harmonies spectrales et résonantes du piano (la pédale est enfoncée pendant toute la pièce), dont les attaques sont parfois renforcées par des pizzicati de violon en hauteurs microtonales, forment une trame d'éléments verticaux. D'autre part, une trame horizontale de sons entretenus joués par la flûte et le violoncelle dont les timbres peuvent être modulés par des modes de jeux (*flatterzunge*, *tongue-ram*, son mêlé de souffle, harmoniques,

sur le chevalet) évoque le bruissement des feuilles agitées par le vent. Une longue progression où la dynamique, le tempo, l'entropie et la densité d'événements croissent de façon non linéaire, conduit à un climax et une suspension dans le silence. Dans la deuxième partie, la trame de sons entretenus semble prendre le dessus, mais l'équilibre de la première partie se rétablit peu à peu alors que la densité d'événements décroît. Si l'univers sonore de *Feuilles à travers les cloches* renvoie à la musique de Debussy et son amour pour la nature, il exemplifie magistralement le tournant esthétique des années 1990 chez Tristan Murail vers des modèles sonores issus de la nature.

La créativité de Pierre Alexandre Tremblay se déploie dans une multitude d'univers, de la musique électroacoustique à l'improvisation libre en passant par le jazz contemporain, la musique instrumentale avec traitement en temps réel ou la réalisation de clips vidéo. Ses propres musiques ou celles des collectifs dont il fait partie ne prennent habituellement pas pour base des musiques préexistantes. Invité par la Philharmonie Luxembourg, United Instruments of Lucilin et Huddersfield Contemporary Music Festival à composer à partir d'une pièce du répertoire électroacoustique, celui-ci choisit le *Requiem* de Michel Chion (1973), œuvre qui l'a marqué et le touche encore aujourd'hui.

Ce *Requiem*, « composé en pensant moins à cette majorité silencieuse que sont les morts qu'à cette minorité agitée que sont les vivants », se présente comme la bande-son d'un film imaginaire, suscitant une mise en scène, des personnages, des dialogues. Pour Tremblay, il ne s'agit cependant pas d'en reprendre les images, d'en suivre la structure narrative ou de sampler quelques extraits pour les réinjecter dans la création. **Bien au contraire, l'œuvre de Chion joue ici le rôle de contre-modèle.**

Un fil rouge pour quatuor à cordes, percussions et électronique en temps réel est un anti-requiem, une ode à la vie quotidienne, loin de tout pathos. On est donc moins ici dans une relation d'intertextualité que d'hypertextualité, au sens de Gérard Genette, qui met en scène un rapport au « modèle » plus abstrait et implicite.

Le résultat sonore d'*Un fil rouge* est donc considérablement éloigné du *Requiem* de Chion. Il est représentatif de la diversité stylistique de l'univers musical du compositeur. On y trouve pêle-mêle des boucles rythmiques ou mélodiques, des harmonies spectrales, des sons glissés ou bruités des cordes, des mélodies de timbres, des impacts, des résonances, des patterns de batterie, etc. Tous ces éléments sont présentés, repris, combinés, transformés, dans une forme assez lisible divisée en trois grandes parties constituées de plusieurs courtes séquences qui se succèdent sans transition, parfois entrecoupées de silences. Tremblay convie l'auditeur à traverser divers paysages, diverses atmosphères, que chacun ressentira en fonction de sa propre sensibilité.

Philippe Lalitte est Maître de conférences HDR à l'Université de Bourgogne Franche-Comté, chercheur au Laboratoire d'Étude de l'Apprentissage et du Développement (UMR CNRS 5022). Ses recherches portent sur l'analyse, la performance et la perception des musiques savantes des 20^e et 21^e siècles. Il a récemment publié Analyser l'interprétation de la musique du 20^e siècle (Hermann, 2015).

Sole medere, pede ede, perede melos

Musikalische Spiegelungen

Gerardo Scheige

Spiegel üben seit jeher eine große Faszination aus – unerheblich, welchem Zweck sie dienen oder auf welche Weise sie genutzt werden. Bedeutet der Anblick des eigenen Antlitzes im Wasser für Narziss tragischen Fluch, so verbirgt sich für Lewis Carrolls neugierige Heldin Alice hinter der reflektierenden Schwelle eine Parallelwelt unzähliger Möglichkeiten. Zielen Spiegel auf Genauigkeit ab, strahlen sie zugleich eine gewisse Unruhe aus. Immer umgibt sie eine rätselhafte Aura, die René Magritte in *La Reproduction interdite* surrealistisch pointiert auf Leinwand gebannt hat: Zu sehen sind Hinterkopf und Rücken eines Mannes – obwohl über das Geschlecht letztlich keine eindeutige Kenntnis herrscht –, der sich im Spiegel betrachtet, darin aber entgegen jeglicher Logik ebenfalls nur seinen Hinterkopf und Rücken erblickt. Diese Überspitzung macht deutlich: Bei aller intendierten Präzision prägen Spiegel mit ihren «verbotenen Nachbildungen» eine verzerrte Wahrnehmung, deren seitenverkehrtes Verhältnis noch die geringste Abweichung darstellt. Und doch sind sie ein Tor zum eigenen Ich, das sich als Abbild des Selbst offenbart.

«Die Werke, die uns verfolgen, tauchen oft dann auf, wenn wir denken, wir hätten eine Idee aus dem Nichts gepflückt. [...] Diese Ballade verfolgte mich buchstäblich jahrelang, mit ihrer eigenartigen Form, der Abwesenheit von hohen Tönen und einem Cantando, bei dem die Melodie von einer schimmernden Textur ertränkt wird.» Gemeint ist die abschließende Komposition aus Johannes Brahms' *Vier Balladen op. 10* (1854), die Gérard Pesson seinem 1998 verfassten **Nebenstück** für Klarinette und Streichquartett zugrunde legt. Das von Wehmut durchdrungene Klavierwerk mit gleichmäßig wiegender

Rhythmik arbeitet Pesson zu einem zarten Gebilde zerbrechlicher Schönheit um: Sehnsüchtig seufzt die Klarinette, während die Streicher Flageolets und Pizzicati hauchen. Im Gewand tänzelnder Leichtigkeit legt sich schier unbemerkt ein sanfter Filter über jede einzelne Note, wodurch unterschiedliche akustische Unschärfen entstehen. Vom ersten Ton an spürt man Pessons akribischen und respektvollen Umgang mit der musikalischen Vorlage, die sich – wie er selbst betont – in sein Gedächtnis eingegraben hat: *«Wenn sie mich so lange begleitet hat, dann nur deshalb, weil ich sie unentwegt in meiner Erinnerung gehört habe, wo sie allmählich rostet, wie etwas, das ins Meer gefallen ist. Beim Versuch, sie zu transkribieren, habe ich sie wieder an die Oberfläche geholt.»*

Die erste Uraufführung des Abends, Yu Odas ***Down and Arise***, rekurriert auf Liedgut der Renaissance. Grundlage des Stücks für Tenorsaxofon, Schlagzeug, Klavier, Violine, Viola und Violoncello bildet das 1600 veröffentlichte Werk *Sorrow Stay* von John Dowland (1563–1626). Besonders die eigenwillige Anlage des vergleichsweise wenig bekannten Liedes im Œuvre des englischen Komponisten und Lautenisten erregte Odas Aufmerksamkeit. Im Fokus der musikalischen ‚Dekonstruktion‘, die nunmehr dritte eines ganzen Dowland-Zyklus, steht die Originalmelodie, deren Tonhöhenstruktur weitgehend erhalten bleibt. Auf diese werden diverse kompositorische Verfahren angewandt, die von Ausdehnung über Wiederholung bis hin zu Granulierung reichen, um schließlich in eine Reorganisation des neu gewonnenen Klangmaterials zu münden. Seine künstlerische, für ihn äußerst fruchtbare Lage im Rahmen dieses Prozesses beschreibt Oda folgendermaßen: *«Mir gefällt es, inmitten dieser widersprüchlichen Situation zu arbeiten: im Freisein eingeschränkt. Meiner Ansicht nach ist das der Schlüssel zu einem interessanten Ergebnis.»* Aus dieser minuziösen, zwischen Begrenzung und Autarkie oszillierenden Herangehensweise erwächst eine Musik über Musik im Spiegel des Elisabethanischen Zeitalters.



Thelonious Monk 1959

Wie der Titel bereits vermuten lässt, orientiert sich Fernando Garnero an der in den 1940er Jahren herausgebildeten Jazzrichtung des Bebop. Konkret bezieht sich **Bop** für acht Musiker und Elektronik, das zweite Stück des Zyklus *Avoidances*, auf den Standard *Four in One* des US-amerikanischen Pianisten und Komponisten Thelonious Monk (1917–1982). Direkt zu Beginn erklingen bruchstückhafte Samples der hektisch pulsierenden Musik Monks, die von den Instrumenten kommentiert werden: Exaltierte Akzente der Bläser, Glissandi der Streicher, quirlige Tonketten im Klavierpart. Garnero geht es in erster Linie um das Erhaschen einer spezifischen Aura im Sinne Walter Benjamins, der das Phänomen in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* «als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag», definiert. Genau aus diesem Paradoxon entfaltet *Bop* seine Wirkung, indem vordergründige Klangeruptionen fortlaufend mit schattenhaften Spiegelungen kontrastieren.

Patricia Alessandrini verwendet in der *Étude N° 1 bis d'après Scarlatti* für Klavier als historische Folie die *Cembalosonate in d-moll K 10* des italienischen Tastenvirtuosen Domenico Scarlatti (1685–1757), deren Sechzehntelkaskaden hier jedoch nur punktuell durchschimmern. Das gesamte Stück scheint von einer feinen Staubschicht bedeckt. Man denkt unweigerlich an ein



Claude Debussy 1911 am Strand von Houlgate

altes Haus, das seit vielen Jahren unbewohnt ist. Im Inneren fristet eine Landschaft verhüllter Möbel ein stilles Dasein, aus jeder Kerbe entweicht der Dunst vergangener Tage. Um diese Aura zu generieren, reduziert Alessandrini das Klangmaterial und die kompositorischen Mittel auf ein Minimum: einzelne Töne, gezupfte Saiten und Arpeggien im Korpus, extensive Nutzung des Sostenuto-Pedals zur Erzeugung von Resonanzen. Konkrete Reminiszenzen an Scarlattis Sonate – die erwähnten Sechzehntelläufe – rütteln am pulverisierten musikalischen Gerüst, indem diese wie akustische Rückblenden kurz aufblitzen, sofort aber wieder verstummen. *Étude N° 1 bis* endet mit einer Abwärtsfolge gezupfter Saiten, die im Leitton verharret und den fehlenden tonalen Schlusspunkt gleichsam als imaginierte Erinnerung nachklingen lässt.

Glocken und Blätter. Kultur und Natur. Aus dieser Gegenüberstellung formt Claude Debussy 1907 ***Cloches à travers les feuilles*** für Klavier, das er dem zweiten Buch der sechsteiligen Sammlung *Images* voranstellt. Es beginnt behutsam mit einer gleichmäßigen Achtelbewegung der linken Hand, die in einer ab- und aufwärts schaukelnden Ganztonfolge verhaltenes Glockengeläut suggeriert. Nach einer Wiederholung setzt die rechte Hand ein, wie aus der Ferne sickern verträumte Tonperlen durch. Trotz rhythmischer Klarheit wirkt das gesamte Klangbild jedoch seltsam entrückt, als bewahre seine kristalline Anlage ein dunkles Geheimnis. Zu den schreitenden Glockenschlägen gesellen sich herumwirbelnde Blätter, um im akustischen Zusammenspiel sofort eine plastische, mit den Händen förmlich greifbare Szenerie zu evozieren. Takt für Takt heben sich vermeintliche Kontraste auf, durchmischen sich ungleiche Stofflichkeiten, verlieren sich Konturen im reflektierenden Tanz der Töne. Wie ein impressionistischer Maler Lichtverhältnisse und Atmosphäre mit Ölfarbe einzufangen versucht, komponiert Debussy ein knapp vierminütiges Kaleidoskop schillernder Klänge. Was der Soziologe und Filmwissenschaftler Siegfried Kracauer (1889–1966) annähernd ein halbes Jahrhundert später in seiner *Theorie des Films* als «*Errettung der äußeren Wirklichkeit*» formuliert, wird hier musikalisch vorweggenommen und zugleich weitergesponnen: Die Filmkamera dient – gewissermaßen als zeitverzögerter Spiegel – nicht primär der Erschaffung einer Illusion, sondern dazu, die physische Realität der Dinge ins Blickfeld zu rücken und sie somit wieder ins Bewusstsein des Betrachters zu rufen. Debussy setzt auch bei der Wirklichkeit an, sein vorrangiges Interesse aber gilt ihrer Überwindung.

Mit einer 90-jährigen Laufzeitverzögerung erklingt Tristan Murails akustische Spiegelung des Debussy'schen Klavierstücks, die bereits im Kompositionstitel sichtbar wird: ***Feuilles à travers les cloches***. Beim 1998 entstandenen Quartett für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier sind nun durch Glocken aufleuchtende Blätter hörbar. Als Fundament agiert der Flügel, indem er ungedämpft transparente, bisweilen von Pizzicati der Streicher begleitete

Akkordsäulen auftürmt, um ausgedünntes, sich skelettartig auffächerndes Laubwerk kreist. Im Sinne der sogenannten spektralen Musik, die Murail in den 1970er Jahren mit Gérard Grisey und Hugues Dufourt mitentwickelte, erhält jede Blattfaser ihre klangfarbliche Entsprechung. Der nahtlos fließende Charakter von *Cloches à travers les feuilles* scheint sich aufzulösen; alles wirkt äußerst fragil, als bestünde die musikalische Faktur aus Glas. Ab der Mitte des Stücks wechselt das Klavier vom hohen ins tiefe Register, wodurch sich die Stimmung verdunkelt. Tristan Murails Spiegel ist nicht vollständig glatt, mit kleinen Rissen und rauen Stellen versehen, er hat Patina angesetzt. Für zahlreiche – wenn nicht nahezu jeden – Tonkünstler erweist sich eine solche Reflexionsfläche aber als essenzielles kompositorisches Werkzeug: die Musikgeschichte.

Pierre Alexandre Tremblays neue Komposition *Un fil rouge* für Streichquartett, Schlagzeug und Elektronik hat ihren Ursprung in einem Referenzwerk elektroakustischer Musik: im 1973 realisierten *Requiem* des französischen Komponisten Michael Chion, einem als Totenmesse maskierten Klangkosmos voll ironischer Brechungen und Anspielungen. Tremblays Reflexion ist aber keineswegs als schlichte, auf Zitaten basierende Beweihräucherung zu verstehen. Stattdessen schwebt ihm nach eigener Aussage «*ein Anti-Requiem, eine Hommage an die bewusste Einfachheit*» vor, «*in der nicht die <Ruhe> der zu gedenkenden Toten, sondern diejenige eines bescheidenen, heiteren, zugleich chaotischen Alltagslebens*» eine musikalische Entsprechung findet. Lebendige (Un-)ruhe breitet sich mit dem ersten Akkord aus. Zurückprallende Bögen und akzentuierte Passagen im Schlagzeug werden von sechs elektronischen Spuren begleitet, intermittiert und transformiert, bis sich allmählich ein unbestimmter akustischer Ort auftut. Eingebettet in einen hypnotisierenden Klangstrom schwebt der Zuhörer bewegt-bewegungslos dahin – wie David Bowman in Stanley Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* (1968) oder Major Tom in David Bowies daran angelehnter *Space Oddity* (1969).



Tristan Murail

Alle sieben Werke zeigen, dass sich zeitgenössische Musik selten, ja faktisch nie in einem aseptischen, geschichtsfreien Raum bewegt. Jeder Ton, jede Geste weist irgendeine spiegelbildliche Relation auf, die Klingendes sowohl in Bezug zu Vergangenen als auch zu Zukünftigem setzt. Im Spannungsfeld von Vertrautem und Noch-Nicht-Gehörtem manifestiert sich ein singulärer Zauber, der musikalischen Spiegelungen innewohnt.

Gerardo Scheige, geboren 1979 in Buenos Aires, studierte Musikwissenschaft, Theater, Film und Fernsehwissenschaft sowie Germanistik an der Universität zu Köln. Im Rahmen seiner Dissertation beschäftigt er sich mit kompositorischen Reflexionen des Todes in der neuen Musik. Seit 2013 betreut er das interkulturelle Nachwuchsförderprojekt European Workshop for Contemporary Music (Deutscher Musikrat) und ist zudem als freier Autor tätig.

Down and Arise

Yu Oda

Art of Deconstruction, Arrangement, and Recreation – this is a work to question and to challenge a creative method in writing music, by taking existing music materials. Previously, I have written pieces in this style, and they are based on the music by John Dowland. While following the original melody quite strictly, there are infinite ways to deconstruct the structure in the composition, which you can freely reflect your creativity and artistic personality in. I enjoy working in this contradictory situation, to be restricted in order to be free, and I believe this is a key to an interesting result. Continuing with the series, the new work written for Lucilin *Down and Arise* is based on Dowland's «*Sorrow Stay*».



United Instruments of Lucilin
photo: Emile Hengen



Interprètes

Biographies

United Instruments of Lucilin

L'ensemble de musique contemporaine United Instruments of Lucilin a été créé en 1999 par un groupe de musiciens luxembourgeois passionnés. Dédié exclusivement à la promotion, à la création et à la commande d'œuvres des 20^e et 21^e siècles, Lucilin a créé plus de 600 ouvrages depuis 1999 et est reconnu pour ses propositions sortant de l'ordinaire. Avec plus de quarante concerts par an au Luxembourg ou à l'étranger, Lucilin met un point d'honneur à encourager le public à créer un lien avec la musique et son contexte, et a pour objectif de toucher son audience de façon intellectuelle, spirituelle et visuelle. L'horizon esthétique couvre tout le champ de la création contemporaine et l'ensemble n'hésite pas à faire intervenir des compositeurs qui introduisent eux-mêmes leurs pièces lors des concerts ou à rechercher des collaborations artistiques avec le théâtre, la danse, le cinéma ou la peinture. Parmi ses commandes et ses créations, United Instruments of Lucilin a interprété, entre autres, des œuvres de Luca Francesconi, Donnacha Dennehy, Jean-Luc Fauchamps, Marcel Reuter, Michael Riessler, Yan Maresz, Martin Matalon, Claus-Steffen Mahnkopf, Toshio Hosokawa, Mauro Lanza, Arturo Fuentes et Brice Pauset. Récemment, United Instruments of Lucilin a passé commande à Alexander Schubert (concert-installation), Pierre Alexandre Tremblay, Yu Oda et Aurelio Edler-Copes. En 2017, l'ensemble a présenté le nouvel opéra de chambre de Philippe Manoury et Nicolas Stemann, *Kein Licht*, à la Ruhrtriennale, au festival Musica de Strasbourg, au théâtre