

01.02. 2019 20:00
Espace Découverte

Vendredi / Freitag / Friday

Musiques d'aujourd'hui

Scenatet

Marie Sønderskov flûte

Stefan Baur saxophone

Mads Bendsen percussion

Sven Micha Slot piano

Kirsten Riis-Jensen violon

résonances ((r))

19:30 ED

Artist talk: Christian Winther Christensen and musicians from Scenatet in conversation with Tatjana Mehner (E)

Cathy van Eck (1979)

Wings for big white shields, three microphones, one loudspeaker
and three performers (2007/08)

11'

Simon Steen-Andersen (1976)

Being Apu Sarkar (2009)

8'

Juliana Hodkinson (1971)

Why Linger You Trembling in You Shell? (1999)

10'

Christian Winther Christensen (1977)

Freunde (2017/18)

12'

Simon Steen-Andersen

Next To Beside Besides for flute, saxophone and percussion
(2005/06)

4'

Jessie Marino (1984)

The Whale is a Capital Fish. Four performers, keyboard, drums,
clarinet, cello, electronics, video and flying fish (2016)

10'

D'Knipserten



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) ponctue les programmes du soir de la saison 2018/19 d'instantanés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.



Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvollen Störens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

Gestes musicaux, gestes connectés

Martin Kaltenecker

Si l'on suit le philosophe Harry Lehmann, auteur de *La Révolution digitale en musique*, la musique contemporaine ne se serait dégagée que tout récemment du « modernisme ». Il entend par là un art expérimental concentré sur le progrès d'un « matériau » immanent, des techniques d'écriture poussant toujours plus loin les modes de jeu (le point de non-retour ayant été atteint avec Helmut Lachenmann) et l'utilisation des instruments acoustiques. C'est la « révolution digitale » qui aurait permis d'ouvrir cet univers : elle a renforcé des stratégies de visualisation (la vidéo devient omniprésente), de théâtralisation (on met en scène le geste musical) et de sémantisation : le monde quotidien réapparaît à travers des objets et des gestes qui nous le rappellent au lieu de nous en isoler.

Très souvent, une pièce musicale actuelle se situe alors à la frontière entre une *œuvre*, fixée par une partition et où prédominent les instruments acoustiques joués par des musiciens, et un *dispositif*, fixé par des règles d'actions et qui incluent (le plus souvent) les gestes corporels, actions et déplacements de performeurs, entrant en interaction avec des appareillages électroniques. La salle de concert n'est plus le lieu d'élection de l'écoute, elle se trouve concurrencée par des galeries d'art, des lieux en plein air, d'autres, éphémères, aménagés n'importe où dans l'espace urbain. Et l'œuvre n'est plus le seul cadre d'une expérience esthétique, celle-ci étant connectée sur le monde et, en particulier, ses sonorités changeantes, puisque, selon une formule ironique du compositeur Johannes Kreidler, « *aussi triste que cela soit, un hautbois ne joue aucun rôle dans notre vie quotidienne* ». Ce qui demeure, c'est qu'un dispositif tout comme une œuvre proposent à l'écoute



Cathy van Eck

une *sélection* de sonorités, agencée, filtrée par une subjectivité, et où le monde réel, de manière plus ou moins directe, est reconfiguré, commenté, rendu dans sa richesse ou son absurdité.

Cathy van Eck définit sa pratique comme de « l'art sonore performé ». Elle s'ingénie à « composer des relations » entre des objets de la vie quotidienne, des performeurs et des sonorités. Elle branche l'amplification et la transformation électronique sur des trombones aussi bien que sur des boîtes en aluminium, elle connecte des klaxons et des lecteurs mp3, elle contrepointe l'amplification d'un sèche-cheveux avec celle d'un petit arbuste en pot sur lequel passent les mains de l'interprète... Ces moments s'écoutent soit frontalement (situation classique de « l'œuvre »), soit de façon mobile (situation de la performance, par exemple d'un *sound walk*).

Pour qu'une telle situation ne s'épuise pas très rapidement, il faut concevoir des dispositifs sophistiqués. Dans *Wings*, van Eck imagine une performance pour trois panneaux en carton mousse, figurant les ailes, trois microphones, haut-parleur, ordinateur et trois performeurs. Le microphone en lui-même est considéré comme un instrument musical – la compositrice lui a consacré d'ailleurs un ouvrage entier. Elle explore ici le feedback entre haut-parleur et microphones grâce à un logiciel de contrôle (un patch Max/MSP) lequel réagit sur les sons captés par les microphones avec un *pitch follower* (analyseur de hauteurs). Dès que la hauteur du feedback change, ce qui se produit lorsque les panneaux bougent, un autre type de transformation, d'*audio processing*, se déclenche, par exemple une modulation en anneau. Par ailleurs, le haut-parleur émet un son (18 000 Hz) en direction du microphone du milieu ; dès qu'une « aile » s'entrepasse entre les deux, l'absence du signal déclenche à son tour différents sons préenregistrés (*presets*). La partition comprend dix-sept actions qui explorent ce dispositif par une chorégraphie fixant, par exemple, les angles selon lesquels les panneaux doivent être tenus, les mouvements latéraux, en avant ou arrière, les changements de positions des musiciens.

Christian Winther Christensen collabore étroitement avec l'ensemble Scenamet depuis longtemps. On revient ici vers une musique écrite pour des instruments acoustiques dans lesquels, dit le compositeur, « l'esprit de la tonalité s'est matérialisé », si bien qu'il est impossible, en les utilisant, de ne pas se référer de quelque manière à la tradition. Mais il s'agit de vivifier le médium instrumental grâce à toute la panoplie des modes de jeu développés dans le dernier tiers du 20^e siècle, par la nouvelle théâtralisation de l'interprète ou encore l'interaction avec l'électronique. « *Les nouveaux courants, dit-il, apportent une certaine fraîcheur. Je suis bien entendu influencé par la génération ancienne, puisque je me suis plongé dans leurs partitions. Je connais toutes les œuvres de Lachenmann et Ligeti, mais ce qui m'inspire vraiment, c'est ma propre génération.* »

L'esthétique de Christensen illustre un post-modernisme technophile où des fragments de musique tonale, souvent des clichés romantiques, sont dépecés, ramassés comme de petits déchets, des objets trouvés, et ensuite transformés et mis en boucle.

Being Apu Sarkar est lié à l'opéra *Documentation about Apu Sarkar* qui met en scène le compositeur lui-même, en conversation avec l'Indien Abu Sarkar atteint d'une maladie incurable ; après sa mort, le compositeur est censé le manger et reprendre ainsi certains de ces traits de caractère... La pièce de musique de chambre, qui s'y intègre, montre deux protagonistes qui vident deux verres de vin rouge en jouant sur le bord du verre avec leurs doigts. Les connotations sublimes (un son éthéré venant de l'au-delà...) et ludiques (le glassharmonica comme tour de foire...) se mêlent. Le saxophone, avec des sons doux ou soufflés, et le piano, par un jeu sur les cordes dans l'instrument, tissent une texture fragile, des figures mélodiques minimales. Le son traditionnel des instruments est pratiquement éliminé dans cette sorte de cérémonie mystérieuse qui débouche sur un petit choral fredonné à trois voix.

La compositrice Juliana Hodkinson a une formation de musicologue, de philosophe et de compositrice (auprès de Per Nørgård, Hans Abrahamsen, Tristan Murail et Dieter Schnebel). Elle travaille avec les instruments de notre tradition, avec des objets, avec l'électronique, la voix chantée ou parlée, les possibilités de l'installation. Dans *Why Linger You Trembling in You Shell ?* elle utilise une percussion « augmentée » par des objets du quotidien – petites boîtes, plumes, coquilles d'œufs, balles de ping-pong... L'aspect visuel est important pour elle : il s'agit de « renforcer et de souligner par de petits décalages » le « théâtre musical » inhérent à toute exécution de musique de chambre. Si la pièce, formellement, tient par l'addition d'effets toujours nouveaux, tablant à chaque instant sur l'inattendu et l'inentendu, les liens entre ces effets sont coordonnés par reflets et symétries, parfois ironiques. Les actions sont déclinées à la fois sur un instrument (noble) et un objet (quotidien) – la pression sur une corde répond à celle sur la cymbale, un petit *saltato* au violon est réfléchi par celui d'une balle de ping-pong...



Juliana Hodkinson

La théâtralisation se retrouve dans *Freunde* pour quatre musiciens de Winther Christensen qui tient à la fois de la performance – il y a chorégraphie d’une vingtaine de gestes, exécutés avec la tête, les mains, les pieds – et d’une action musicale notée sur une portée, ici constituée de longues tenues fredonnées. La pièce thématise le collectif, l’entente, le fait de s’observer, de se comprendre, de se coordonner, en mettant à nu ce qui sous-tend le travail musical au sein d’un ensemble. *Freunde* comprend cinq mouvements : le premier pose le principe des gestes, parallèles, décalés, combinés, et des sons fredonnés ; le second utilise des lambeaux chuchotés d’un texte anglais (« aies peur », « à la fin », « tu marches », « dans le noir dans la tempête », « redresser la tête ») ; le troisième est vif, dansant, opposant les zones extrêmes du corps (pieds/oreilles) ; le quatrième utilise une phrase complète (« et n’aies pas peur du noir ») ; le dernier forme une extension du mouvement initial, les notes tenues formant des lignes mélodiques conjointes.

Simon Steen-Andersen est le représentant le plus célèbre de l'école danoise et l'un des compositeurs les plus importants de sa génération en général. Il explore avec une fantaisie inextinguible les rapports entre la musique comprise, d'une part, comme « l'une des formes artistiques les plus abstraites », parlant de « contenus intra-musicaux » et, de l'autre, l'aspect visuel de l'exécution musicale qu'il faut activer dans l'écriture :

« À vrai dire, je dis toujours aux musiciens : « Arrangez-vous pour qu'on puisse voir le plus possible ce que vous faites. » Je trouve toujours intéressant de voir ce que font les gens et comment naît un son. Et quand on entend un son formidable mais que l'on voit à peine le flûtiste et son instrument, cachés par un pupitre, je trouve cela un peu dommage. »
Cette inventivité dissout en même temps « les dogmes négativistes du modernisme » en découvrant de nouveaux outils – modes de jeu, intermédialité... – pour une expression plus intense du contemporain.

La série d'œuvres intitulée *Next To Beside Besides* (depuis 2017) comprend une vingtaine de pièces pour instruments solistes, auxquels peut s'ajouter une caméra vidéo miniature. La forme, l'aspect général et le déroulement sonore des pièces est identique. Le cycle repose sur l'idée qu'une œuvre peut à la fois être conçue comme composition (partition) et comme un ensemble de mouvements (chorégraphie). *« Lorsqu'on doit transcrire, arranger ou réorchestrer une pièce, on apprend au conservatoire en classe d'instrumentation qu'il ne s'agit pas seulement d'arranger mais d'analyser et d'essayer de traduire les idées compositionnelles. Mais lorsqu'on doit faire cela avec une pièce qui est conçue en tant que mouvement, on doit transposer les mouvements et non pas les sons. »* Il s'agit donc d'une « transcription chorégraphique » plutôt que de celle, classique, de sons résultants, confiés à d'autres instruments ou timbres.

Beside Besides se prêtait à ce projet puisqu'au début « elle tourne autour de sons différents pour se centrer, progressivement, sur le mouvement. J'avais donc les deux situations et je pouvais établir une transition. Au début, ce sont les sons qui sont traduits, et à la fin, les mouvements. C'est particulièrement intéressant quand plusieurs versions sont jouées côte à

côte. On passe alors d'un unisson véritable, ou tout du moins d'un quasi unisson, à une situation où, rythmiquement, on est encore à l'unisson, mais où le véritable unisson est au fond d'ordre visuel, les interprètes exécutant tous les mêmes gestes. D'où la motivation d'inclure la vidéo pour dédoubler plus facilement ou renforcer l'aspect visuel ou chorégraphique ».

Avec l'œuvre de Jessie Marino, nous retrouvons encore une fois le fruit d'une collaboration avec l'ensemble Scenanet. L'artiste américaine résume sa pratique en parlant d'une « exploration de la virtuosité des activités quotidiennes, de rituels absurdes et d'une archéologie des média récents », au sein de structures « rigoureusement ordonnées ». On trouve dans le catalogue de Marino des pièces à jouer devant un public, des « rituels et processus », du « théâtre expérimental », des performances et des pièces fixées sur bande ou vidéo. Ses propres performances (souvent pour duo) se présentent comme des mécanismes fondés sur des binarités systématiques ; répétitions, boucles, gestes alternés et aller-retours, nous présentent, avec une cocasserie sèche, le corps humain comme un automate. *The Whale is a Capital Fish* a une plus large envergure : les cinq parties de l'œuvre veulent « déployer la création et la confusion des langages, gestes et symboles, en mobilisant des objets, des mots, des effets sonores, les lumières, le film et la musique ». L'incommunicabilité en semble le motif conducteur, que mettent en exergue ces vers :

*Ce que je voulais vous dire ne peut vraiment s'entendre.
Une bouche sans souffle –
Comme le requin et la baleine qui ne peuvent se tenir immobiles
Et flottent à travers les airs.*

Cette œuvre illustre encore une fois les trois critères avancés par Harry Lehmann. Il les considère comme constitutifs d'une « musique relationnelle » qui s'affranchit définitivement d'une philosophie de la « musique absolue ». Ce qui préoccupe dorénavant les musiciens, c'est d'établir une connexion avec le monde extérieur et avec l'auditeur, en s'inspirant largement des arts plastiques – avec ses chocs, ses provocations, son mélange – risqué, somptueux ou clinquant – de matériaux, de formes et de figures.



Jessie Marino

Martin Kaltenecker est maître de conférences à l'université Paris Diderot. Il a publié La rumeur des batailles (2000), Avec Helmut Lachenmann (2001) et L'Oreille divisée. Les Discours sur l'écoute musicale aux 18^e et 19^e siècles (2011) et codirigé Penser l'Œuvre musicale au 20^e siècle : avec, sans, contre l'histoire ? (2006) et Pierre Schaeffer. Les Constructions impatientes (2012).

Manifestationen performativer Kunst

Ein Abend mit Scenatet*

Gerardo Scheige

Im Raum wandernde Schaumstoffwände. Bewegungen und Gesten, die zu Musik werden. Eine Choreografie klingender Motoren und Stimmgabeln. Absurdes Theater mit einem Wal. Computerspiele am Lagerfeuer. Konzerte von Scenatet, das sich selbst als *«ensemble for art & music»* bezeichnet, sind künstlerische Grenzgänge. Dementsprechend begegnen sich in dessen Programmen Musik und Theater, Performance und Installation nie als unabhängige oder gar entgegengesetzte Disziplinen. Vielmehr bestechen Auswahl und Zusammenstellung der jeweiligen, nicht selten eigens für die Formation aus Kopenhagen geschriebenen Werke durch bewusste, einer stringenten Dramaturgie folgende Konfrontationen. Die Bühne, das Element des Szenischen bereits im Namen tragend, wird Performance von den Musikerinnen und Musikern ebenso offen verstanden wie gezielt umgesetzt. Mit der erklärten Absicht, neue Konzertformate zu entwickeln, fasst Scenatet Anspruch und Methode auf der eigenen Website folgendermaßen zusammen: *«Das Ensemble agiert im Spannungsfeld zwischen zeitgenössischer Musik und Konzeptkunst. Mit einer häufig nicht-instrumentalen, sinnlichen und körperlichen Herangehensweise erforscht es die Beziehung zwischen Musik, Kunst und Menschen.»* Uns erwartet also ein gewohnt-ungewöhnlicher Abend.

Keinem Reiz sind Mensch und Tier so ausgeliefert wie dem Schall. Eine typische Konzertsituation: Werden Instrumente oder Stimmen akustisch verstärkt, treten des Öfteren unbeabsichtigt Rückkopplungen auf. Verantwortlich dafür zeichnet die

* Wir bedauern, dass der vorliegende Einführungstext aufgrund einer kurzfristigen Programmänderung durch die Künstler nicht alle tatsächlich gespielten Werke berücksichtigt, und bitten um Ihr Verständnis.

Position von Schallempfänger (Mikrofon oder amplifiziertem Gerät) und Lautsprecher. Steht Ersterer zu nahe an Letzterem, wird das wiedergegebene Signal erneut aufgenommen und abgespielt, so lange, bis die elektroakustische Schleife sich zur sogenannten Selbsterregung – meist als schrilles Pfeifen wahrnehmbar – hochschaukelt. In *Wings* (2007/08) macht sich die niederländische Komponistin und Klangkünstlerin **Cathy van Eck** genau dieses Phänomen zunutze. Doch anders als der charakteristische, eher rohe Einsatz in Rock- und Popmusik liegt dem Werk für große weiße Schilder, drei Mikrofone, einen Lautsprecher und drei Performende eine feine Choreografie zugrunde. Haben die dreiecksförmig aufgestellten Mikrofone freie Sicht auf den Lautsprecher, ist ein konstantes hohes Feedbacksignal (18 000 Hertz) zu hören. Sobald sich die mit Schaumstoffplatten ausgestatteten Performenden aber dazwischenschalten, wird der mittels Computer gesteuerte Klangfluss unterbrochen. In der Partitur sind insgesamt sechzehn, unterschiedlich komplexe Bewegungsszenarien fixiert, die Klangveränderungen evozieren. Ohne jede Berührung, dem Thereminspiel ähnlich, entfaltet sich wie von Geisterhand ein akustisch-poetischer Duktus, der den Raum sukzessive erfüllt, um am Schluss mit leisen Schwingen in die Stille zu entfliegen.

Simon Löfflers *H* (dritte Fassung 2017) besticht durch gezielte Reduktion. Wer den Werkkatalog des dänischen Komponisten durchforstet, wird nicht umhinkommen, ein Faible für lakonische Titel zu bemerken, beispielsweise *a* oder (...) oder (... ..). Gleichzeitig deuten sie auf eine allen Stücken innewohnende Aura des Enigmatischen hin, so auch das knapp elfminütige *H* für vier Musizierende, vier Schrittmotoren und Stimmgabeln. Das Setting erinnert entfernt an ein Postamt oder Großraumbüro, in dem die Angestellten stumm nebeneinandersitzen, lediglich auf den eigenen Schreibtisch starren und ihrer monotonen Arbeit nachgehen. Nach einer festgelegten Reihenfolge beginnen die vier Schrittmotoren sich um jeweils 180 beziehungsweise 360 Grad zu drehen, mal schneller, mal langsamer, mal im Uhrzeigersinn, mal gegen ihn. Dem Publikum präsentiert sich ein mechanisches



Simon Steen-Andersen.
photo: Lars Svanckjaer

Ballett, das maschinelle Präzision wie zarte Verspieltheit kennzeichnet. (Design und Programmierung der Instrumente für die aktuelle Fassung stammen vom Pianisten und Dirigenten Mark Knoop.) Unerwartet schalten sich die Stimmgabeln ein, indem sie die Drehmaschinen berühren, dabei glockenähnliche Töne produzieren und das surrende Motorentreiben in eine verzerrte Spieldose verwandeln. Beide «Gerätschaften» schreiten entrückt im Ungleichschritt voran und lassen nicht nur die Zuhörenden bzw. Zuschauenden, sondern ebenfalls die Performenden fasziniert zurück.

Steve Jobs und Bill Gates: zwei neuzeitliche Prometheus-Figuren. Im 20. und 21. Jahrhundert hat der Computer die Rolle des Feuers übernommen. Vom reinen Objekt ist er mittlerweile zum selbstdenkenden Subjekt – Stichwort «künstliche Intelligenz» – geworden.

Ein elektrischer, zwischen Einsen und Nullen sprühender Funke, der unser aller Leben dirigiert, bisweilen erleichtert und nicht selten bestimmt. In **Christian Winther Christensens** fünfsätzigem Stück *Freunde* (2017/18) hat der Computer bei aller Modernität noch etwas Nostalgisches an sich: Wie um ein Lagerfeuer sitzen vier Musizierende um einen Laptop herum, eine virtuelle Feuerstelle mit knisternden Bits und Bytes. Reihum führen sie diverse auswendig gelernte Handlungen aus, die von Ohrfeigen über Reibebewegungen auf den Armen bis hin zum Aufsetzen der Fersen reichen. Jede Aktion bedingt die folgende und erzeugt einen Klang beziehungsweise einen Rhythmus, auf den der programmierte Rechner wiederum mit Geräuschen und Tönen reagiert. Neben gesummenen Tonhöhen der Performenden kommen in den Sätzen II und IV auch gesprochene Textfragmente hinzu: «*a gold / hold your head up high / when you walk / the / a storm / your head up high / through a storm / the end*» oder «*and don't be afraid of the dark / afraid of the dark / of the dark / the dark*». Schwerlich lässt sich ein Sinnzusammenhang herstellen. Das hermetische, nach festen Regeln komponierte Spiel der vier «Freunde» gleicht einem archaischen Ritual und bleibt bis zum Schluss rätselhaft. Und plötzlich, mit den letzten Tönen des Computers, wird eine bekannte Melodie Ludwig van Beethovens erkennbar. Freudig. Zerstückelt. Europäisch.

Mathematik, Analysis, Differenzialrechnung. Allesamt Begriffe, die bei den meisten Schülerinnen und Schülern für gewöhnlich unschöne Erinnerungen wachrufen. Milliarden von Kreidestücken und Tintenpatronen dürften rund um den Globus für die Berechnung sogenannter Ableitungsfunktionen verbraucht worden sein. Ableitungen spielen – wenngleich unter gänzlich anderen Voraussetzungen – auch in **Simon Steen-Andersens** *Next To Beside Besides* eine wesentliche Rolle. Genauer: Der 2005 begonnene und noch nicht abgeschlossene Kompositionszyklus für verstärkte Soloinstrumente oder Ensembles ist das Resultat einer ganzen Reihe von Ableitungsprozessen. Einen dezidierten Hinweis liefert der kryptische Kompositionstitel, in dem sich das 2003 entstandene Sextett *Besides* verbirgt, woraus Steen-Andersen im selben Jahr *Beside Besides*, ein Fragment für Cello solo,



Gestrandeter Wal: Anonymer niederländischer Stich von 1596.



abstrahierte. Letzteres bildete, gewissermaßen als Nullnummer #0 von *Next To Beside Besides*, schließlich die kompositorische Folie für dreizehn derzeitig existierende ‚Ableitungen‘. Zentrale Idee aller Stücke ist die Übertragung der Bewegungsabfolgen des Cellos auf das jeweilige Instrument; dadurch rückt das visuell-gestische Moment und nicht das klangliche Material in den ästhetischen Fokus. Steen-Andersen selbst spricht von «*choreografischen Übersetzungen*», die einerseits ein im doppelten Wortsinn komisches Bild ergeben, um andererseits wiederum konkrete musikalische Abbildungen zu erzeugen. Körperlichkeit – sowohl jene des Instruments als auch die der Interpretin beziehungsweise des Interpreten – steht im Mittelpunkt und wird kompositorisch unter die Lupe genommen. Im heutigen Konzert werden die #2 für (irgendein) verstärktes Saxofon, #4 für verstärktes Schlagzeug und #5 für verstärkte Piccoloflöte sowie eine simultane Darbietung dieser drei Werke in kombinierter Form aufgeführt.

Am Anfang war das Wort, davor erklang jedoch weißes Rauschen: So ließe sich der Beginn von **Jessie Marinos** 2016 entstandenem Stück *The Whale is a Capital Fish* für vier Performende, Keyboard, Schlagzeug, Klarinette, Violoncello, Elektronik und Video umschreiben. Im ersten von fünf Kompositionsteilen dominiert das sprachliche Element – erklärend und verwirrend zugleich. Als schlichte Monologe beziehungsweise Dialoge der einzelnen Ensemblemitglieder verkleidet, entwickelt sich das Gesprochene rasch zu einem absurden Theater: Kurze steckbriefliche Vorstellungen der Musizierenden («*Hello, my name is...*») wechseln sich mit aneinandergereihten Slogans ab, die teilweise jegliche Kohärenz vermissen lassen. Darunter verbirgt auch der im Gewand eines Oxymorons – also eines Widerspruchs in sich – gekleidete Werktitel, ist der Wal bekanntermaßen ein Säugetier und kein Fisch. Der inhaltlich-semantischen Irritation steht eine formale Klarheit gegenüber, bei der der Begriff ‚Theater‘ durchaus wörtlich genommen werden darf. Minutiöse Regieanweisungen koordinieren jede Bewegung der an Tischen platzierten Performenden (die Ausrichtung ihrer Köpfe, den Öffnungsgrad ihre Münder, den Gebrauch verschiedener Requisiten). Von einer eindeutigen, zwischen AN und AUS changierenden Lichtchoreografie in

Szene gesetzt, werden den Agierenden zudem auf Leinwand projizierte Videos als Mit- und Gegenspieler zur Seite gestellt. Der Start einer ausgeklügelten Finte, wie der zweite Teil noch plastischer zeigt. Hier erhalten – ganz im Sinne der Überschrift *Objectum Reassignment* – Gegenstände eine terminologische Neuordnung. Dabei avanciert ein sprachliches Phänomen, die sogenannte Arbitrarität des Zeichens, zum Protagonisten: Begriff und Objekt divergieren, Kaffeebecher heißt nun Zahn, und Spielzeugvogel hört plötzlich auf den Namen Akkordeon. Dieses Konstrukt, das wir Wirklichkeit nennen, wird exakt als solches entlarvt. Ab dem dritten Teil treten instrumentale, ausnotierte wie improvisierte Passagen hinzu, die mit den vokalen und szenischen Bausteinen interagieren. Zu guter Letzt bilden Morsezeichen das Bindeglied zwischen Wort und Klang. Auf ein Minimum komprimierte Lautereignisse erzählen von den größten Tieren der Erdgeschichte:

*With deep gratitude to Charlie Sdraulig for his voice.
What I am trying to tell you,
Cannot be truly heard.
A mouth that has no breath.
Like the shark and the whale who cannot rest,
So they swim through air.*

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.

Interprètes

Biographies

Scenatet

Scenatet a été fondé en 2008 par la directrice artistique Anna Berit Asp Christensen et trouve sa place à la croisée de la musique, du théâtre et des happenings, évoluant vers des genres encore indéfinis. L'ensemble vise à créer des œuvres conceptuelles de grande qualité, dans lesquelles la musique fait partie d'un ensemble plus large. Son travail va de productions théâtrales et artistiques uniques à des productions plus classiques, y compris la création de nouvelles œuvres et de formats inédits, en étroite collaboration avec des compositeurs, des réalisateurs, des artistes, des cinéastes ainsi que des festivals et des espaces artistiques. De plus, un certain nombre de projets et de collaborations de Scenatet ont donné lieu à des enregistrements et à des séquences filmées – est ainsi parue récemment la vidéo musicale et artistique «Angel View Movie», basée sur le concert théâtral *Angel View* de la compositrice Juliana Hodkinson, et produite en collaboration avec le réalisateur Michael Madsen. Reconnu comme l'un des ensembles de musique et d'art parmi les plus novateurs et expérimentaux d'Europe, Scenatet se compose de douze musiciens permanents. L'ensemble travaille avec la jeune génération de compositeurs danois et étrangers de la scène internationale d'avant-garde et présente entre autres des pièces de Peter Ablinger, Georges Aperghis, Joanna Bailie, Kaj Duncan David, Jagoda Szmytka, Christian Winther Christensen, Juliana Hodkinson, Simon Løffler, Jessie Marino, Sarah Nemtsov, Marianthi Papalexandri-Alexandri, Niels Rønsholdt, François Sarhan, Salvatore Sciarrino, Simon Steen-Andersen, Bent Sørensen, Manos Tsangaris et Jennifer Walshe. Scenatet a fait des tournées en



Scenatet

photo: Frederikke Hoeijmans Vang

Europe, aux États-Unis et dans les centres culturels d'Asie, souvent avec des premières dans des lieux établis et dans des salles de concert renommées. De plus, ses concerts se déroulent parfois dans des environnements inattendus mais familiers tels que des parcs, des bibliothèques, des arrière-cours et des résidences privées, de sorte qu'un contact étroit avec le public est établi grâce à des concerts spécialement conçus pour ces lieux. Scenatet a été invité à jouer dans plusieurs festivals tels que Ultima, Transit Festival, Huddersfield Contemporary Music Festival, Klang Festival, Borealis, November Musik, Shanghai New Music Week, SPOR festival, MATA Festival, Maerz Musik, Bergen Festspillene et Warsaw Autumn. Au début de l'année 2018, Scenatet s'est produit dans deux des séries de concerts les plus avant-gardistes d'Europe en matière de musique expérimentale – Kammer Klang à Londres et Kontraklang à Berlin, entre autres pour la première de la pièce *Freunde* de Christian Winther Christensen. En juin, l'ensemble est apparu sur la scène du festival d'avant-garde de Copenhague Klang avec la pièce *Aspern Suite* (1979) de Salvatore Sciarrino, après quoi il est parti en tournée avec la nouvelle pièce de Jessie Marino *Nice Guys Win Twice* – une pièce de concert de 50 minutes avec dix

interprètes, audio et vidéo électronique live. La première a eu lieu lors des Internationale Ferienkurse für Neue Musik à Darmstadt et a été suivie de performances au Transit Festival, Gong Tomorrow, Huddersfield Contemporary Music Festival et Borealis. De 2012 à 2014, Scenatet a représenté le Danemark dans le cadre du prestigieux projet européen NEW: AUD – New Music New Audiences, développant de nouveaux formats de concerts. L'ensemble reçoit une subvention pluriannuelle de la Fondation danoise des arts et est soutenu par plusieurs grandes fondations du Danemark.

Scenatet

Das dänische Ensemble Scenatet wurde 2008 von Anna Berit Asp Christensen gegründet ist am Schnittpunkt von Musik, Theater und Happening verortet und betreibt aktiv eine Entwicklung hin zu bisher noch nicht ausdefinierten Formen und Gattungen. Anspruch des Ensembles ist es, konzeptuelle Werke auf hohem Niveau zu realisieren, denen Musik in einem breiteren Kontext eingebettet ist. Es erarbeitet sowohl sehr individuell disponierte Produktionen, darunter häufig Uraufführungen oder Ausformungen neuer Formate, aber auch Aufführungen konventionelleren Zuschnitts. Dies geschieht in enger Zusammenarbeit mit Schaffenden aus den Bereichen Komposition, Regie, Visuelle Künste, Filmische Künste sowie in Partnerschaft mit Festivals und Kunsträumen. Einige Projekte haben den Weg zu Aufnahmen oder Filmsequenzen geebnet, und seit kurzem ist der musikalische Kunstfilm *Angel View Movie* im Handel erhältlich, der auf dem theatralen Konzertprojekt *Angel View* basiert, welches mit der Komponistin Juliana Hodkinson und dem Regisseur Michael Madsen entwickelt wurde. Scenatet wird als eines der europaweit innovativsten Ensembles angesehen und umfasst zwölf ständige Mitglieder. Das Ensemble arbeitet mit der jüngeren Generation von Komponisten aus dem Feld der Avantgarde, sowohl aus Dänemark als auch aus anderen Ländern. Es hat unter anderem Werke von Peter Ablinger, Georges Aperghis, Joanna Bailie, Kaj Duncan David, Jagoda Szmytka, Christian Winther Christensen, Juliana Hodkinson, Simon

Løffler, Jessie Marino, Sarah Nemtsov, Marianthi Papalexandri-Alexandri, Niels Rønsholdt, François Sarhan, Salvatore Sciarrino, Simon Steen-Andersen, Bent Sørensen, Manos Tsangaris und Jennifer Walshe zur Diskussion gestellt. Scenatet hat Tourneen durch Europa, die USA und Asien unternommen und dabei neben etablierten Konzertorten auch immer wieder ungewöhnliche Umgebungen aufgesucht, etwa Parks, Bibliotheken, Hinterhöfe und Privatwohnungen. Auf diese Weise kann das Ensemble engen Kontakt mit seinem Publikum halten. Scenatet wurde zu Festivals wie Ultima, Borealis, November Musik, Maerz Musik, dem Transit Festival, dem Huddersfield Contemporary Music Festival, dem Klang Festival, der Shanghai New Music Week, dem SPOR Festival, dem MATA Festival, den Bergen Festspillene sowie zum Warschauer Herbst eingeladen. Zu Beginn des Jahres 2018 trat Scenatet bei zwei der europaweit stärksten dem Gedanken der Avantgarde verpflichteten Konzertreihen auf: Kammer Klang in London sowie Kontraklang in Berlin. Dabei erfolgte unter anderem die Uraufführung des Werkes *Freunde* von Christian Winther Christensen. Im Juni 2018 realisierte das Ensemble beim Festival Copenhagen Klang die *Aspern Suite* von Salvatore Sciarrino aus dem Jahre 1979 und brach danach zu einer Tournee mit dem neuen Werk von Jessie Marino auf, das unter dem Titel *Nice Guys Win Twice* zehn Interpretinnen und Interpreten versammelt und mit Live-Elektronik auf auditiver und visueller Ebene in Beziehung setzt. Nach der Uraufführung bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt präsentierte das Ensemble die Komposition beim Transit Festival, bei Gong Tomorrow, beim Huddersfield Contemporary Music Festival und beim Festival Borealis. Von 2012 bis 2014 fungierte Scenatet beim europäischen Projekt «NEW: AUD – New Music New Audiences» als Vertreter_in Dänemarks und wirkte an der Entwicklung neuer Konzertformate mit. Das Ensemble erhält eine mehrjährige Förderung durch die nationale dänische Kulturfördereinrichtung Statens Kunstfond und wird darüber hinaus durch mehrere bedeutende dänische Stiftungen unterstützt.

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 automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2019
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



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