

15.03. 2019 20:00
Salle de Musique de Chambre

Vendredi / Freitag / Friday

Musiques d'aujourd'hui

Trio Catch

Boglárka Pecze clarinette, cor de basset

Eva Boesch violoncelle

Sun-Young Nam piano

résonances ((r))

19:30 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Musikerinnen des Trio Catch und Komponistinnen
im Gespräch mit Tatjana Mehner (D)

Irene Galindo Quero (1985)

contención. cautiverio pour cor de basset, violoncelle et piano
(création, commande Philharmonie)

15'

Rolf Riehm (1937)

Fioretti Within My Bosom für Klarinette, Violoncello und Klavier (2000)

7'

Sara Glojnaric (1991)

sugarcoating #2 for piano, clarinet and cello (2018)

8'

—
Isabel Mundry (1963)

Sound-Archaeologies für Bassetthorn, Violoncello und Klavier (2017/18)

26'

De Schnaarchert



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.

« Chaque composition nouvelle pose la question de savoir ce qui peut faire tenir deux sons ensemble » (Isabel Mundry)

Martin Kaltenecker

S'il est difficile de dire à partir de quand un effectif devient un genre – est-ce grâce à l'étendue du répertoire, à la qualité de quelques chefs-d'œuvre isolés ? –, on peut affirmer que le trio pour clarinette, violoncelle et piano n'incarne pas au même titre que le quatuor à cordes un genre propre. Si quelques grands noms l'ont illustré – Mozart, Beethoven, Bruch, Brahms, d'Indy, Zemlinsky... – il incarne surtout l'une des facettes de la musique de chambre – l'intimité, la recherche de la fusion des timbres et de l'entrelacs des voix. Il offre en même temps une sorte de condensé organologique, en combinant un instrument à vent, un instrument à cordes et un instrument percussif. Si le trio avec clarinette a intéressé ceux des compositeurs du 20^e siècle qui dépassent la rétrospection nostalgique, c'est aussi qu'il forme un sous-ensemble de l'effectif majeur de la modernité, l'ensemble « Pierrot lunaire » inventé par Schönberg (flûte, clarinette, piano, violon, alto, violoncelle). C'est à ce titre peut-être qu'il a intéressé Helmut Lachenmann dans *Allegro sostenuto* (1982), partition parmi les plus jouées du compositeur et qui offre un modèle d'élargissement ou de « déconstruction » possible de l'image romantique attachée à ce type de trio. Notons aussi que l'action d'un ensemble – en l'occurrence, le Trio Catch – peut susciter un répertoire entier et favoriser la construction d'un genre.

La pièce de d'Irene Galindo Quero nous confronte d'emblée à une transformation de l'effectif classique : à la clarinette se substitue le cor de basset, la musique elle-même est entourée de bruits préenregistrés et chaque interprète joue à la fois sur son instrument et sur un microphone, au moyen de petits coups avec les doigts, de souffles et de sifflements, actions précisément notées sur une portée.

Tout commence par des gestes subtils, mélodiquement resserrés. Dans un second temps, un poème de la poétesse chilienne Gabriela Mistral (1889–1957), militante féministe et troisième Prix Nobel de littérature accordé à une femme (en 1945), est diffusé par écouteurs aux seuls interprètes. Texte empreint de pathos, il thématise une parole que la locutrice n'arrive pas à dire – *« J'ai un mot dans la gorge et je ne le relâche pas/je ne me débarrasse pas de lui même s'il me pousse avec son sang/Si elle libère, il brûlera l'herbe vivante, saignera l'agneau, fera tomber l'oiseau »*. Cette « parole d'iode et de pierre-alun », si grave et si brûlante, reste donc prisonnière du corps comme, dans l'œuvre de Galindo Quero, elle demeure confinée aux écouteurs, tout en guidant les musiciennes dans la transposition rythmique des vers, au moyen d'actions bruitées ou de petits clusters. S'insérant entre ce transcodage des vers, une sonorisation externe apporte des bruits réels – de vent, c'est-à-dire de « mistral », ou de papiers froissés – ainsi que la lecture d'un article scientifique (*Three-dimensional structure of a sheet crumpled into a ball* d'Anne Dominique Cambou et Narayan Menon). Consacré à la formalisation mathématique du pliage d'un papier, il fonctionne ici comme une sorte de théorie poétique du contrepoint, de la transformation et de la résistance des matériaux musicaux. Plusieurs espaces sont donc imbriqués dans cette œuvre, mais chacun n'est donné que par éclats, par fragments, tissant un paysage sonore par profils et intermittences.

Rolf Riehm, élève de Wolfgang Fortner aura lui-même formé entre 1974 et 2000 de nombreux compositeurs grâce à son enseignement à Francfort. Riehm explore majoritairement des relations entre la musique et le texte littéraire ou le mythe. La cohésion d'une œuvre tient le plus souvent à des références non musicales, à des



Irene Galindo Quero

significations externes qui se reflètent dans des constellations sonores établies selon des procédés académiques ; l'écriture ne fait pas l'objet d'une spéculation en soi (comme dans la musique sérielle), elle doit supporter et généreusement distribuer du sens. Le théâtre musical et des œuvres programmatiques forment ainsi le fil conducteur de son catalogue.

Riehm n'imagine pas ses formes comme des constructions sonores : « *Je ne planifie rien. Je suis très éloigné de l'idée que la musique aurait un lien avec un édifice que l'on érige, donc avec l'architecture. Décrire a posteriori une pièce comme une architecture, c'est tout autre chose.* » **Ce qui prédomine, c'est une forme en archipels où l'auteur, en des trajets souvent longs, entreprend un voyage à travers des moments stylistiquement divergents.**

Cette tendance apparaît également dans les *Fioretti Within My Bosom* dont le titre fait allusion à la fois à des ornements (« petites fleurs ») musicaux et à la traduction anglaise de l'incipit de la cantate BWV 21 de Bach, *Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen* (« je ressentais beaucoup de tristesse en mon cœur »).

La mélodie de début est brièvement citée par la clarinette, mais le compositeur définit sa pièce tout entière comme « une seule ligne mélodique très élargie », dont se détachent des ornements ou qui « s'effiloche ». Il s'agit donc d'entendre comme une continuité des moments assez différents : le geste mélodique premier du début (lignes conjointes et parallèles, au rythme très simple) peut verser dans des gestes abrupts (larges clusters au piano), susciter un microscopique « concerto » pour violoncelle aux lignes distordues, ou produire une efflorescence de triolets homorythmiques aux trois instruments, avant de retrouver l'atmosphère du début. De nombreuses indications destinées à l'interprète apparaissent dans la partition ; ainsi, pour une ligne ascendante très simple, Riehm demande au clarinettiste : « *Pousser devant soi chaque son avec une urgence extrême, comme s'il s'agissait d'avancer sur un sol instable avec des semelles qui collent* », ou encore, à propos d'une succession de brefs fragments : « *Ces < cadrages > sans rapport ; à jouer isolément. Saisir immédiatement le caractère de chacun, sans lien avec ce qui précède ou ce qui suit. Avec des coupes sèches, quasiment des silences, même si elles sont rétrécies à presque rien.* » Comme chez György Kurtag, la musique se déroule dans un espace presque imaginaire, lieu d'infinies subtilités que l'écriture réelle n'a pu entièrement transcrire.

Avec Sara Glojnarics, l'on revient vers une artiste qui illustre le va-et-vient typique pour certains jeunes artistes entre l'écriture « classique » d'une partition et la performance, entendue comme un théâtre musical au sens où le comprennent les artistes plasticiens.

Glojnaric définit son œuvre comme « multi-média, multi-sensorielle, et profondément influencée par les conséquences esthétiques et socio-politiques de la culture pop ». Dans le cycle consacré au « glaçage » (*sugarcoating*), il s'agit de travailler à partir de la base de données *Million Songs Dataset*, disponible sur internet. À ces fichiers sont appliquées des opérations de réduction, d'homogénéisation (de la hauteur et du rythme), de transformation dynamique (poussant le son au plus fort) et de mise en boucle. D'où une texture d'une grande densité qui, ainsi, déborde les interprètes en les saturant d'informations, ce qui rendra intense ou risqué leur gestuelle et leur jeu. Rien, à tout prendre, de moins « sucré ».



Isabel Mundry

Mais ce travail semble vouloir dénoncer en même temps la standardisation formelle et sonore de l'univers des musiques populaires. Le déroulement de la pièce a quelque chose de statique, d'obsessionnel et de piétiné – la boucle, principe prédominant, empêche la constitution de couplets formant contraste. Les actions des musiciens visent des sonorités extrêmes – clusters, sons saturés, pressions de l'archet, violentes figures glissées dans l'extrême aigu... La musique, de surcroît, est simultanément diffusée par deux haut-parleurs. Et à certains moments, les gestes des instrumentistes doivent se figer, comme ceux de marionnettes manipulées par le pouvoir de la technique.

Professeur de composition à Zurich et à Munich, Isabel Mundry est l'auteur d'une œuvre prolifique qui va de la musique de chambre au théâtre musical et qui s'ouvre volontiers à des collaborations avec d'autres artistes, architectes (Peter Zumthor), artistes plasticiens ou chorégraphes (Reinhild Hoffmann). Élève de Hans Zender, Mundry succède à une génération de compositeurs allemands qui, relativement indifférents à la recherche sonore, ou qui voyaient dans des surfaces âpres et rugueuses, parfois négligées, la caution d'une musique engagée ou réfractaire à l'ordre. Chez Rihm comme chez Zender, chez Wolfgang Rihm ensuite, puis chez Mundry, les valeurs de la culture dominante en RFA, éclairée mais consensuelle, reviennent à travers l'utilisation de mythes (Orphée, les Sirènes...) ou d'auteurs comme Schiller, Hölderlin, Büchner, Heine, Kafka, ou encore le néoclassique Durs Grünbein. Son style témoigne d'une oreille plus sûre et plus fine que celle

de ses aînés, d'une attention nouvelle aux timbres, même si les références exogènes (mythe, littérature, politique) restent au fondement de son esthétique. Cependant, le son est régulièrement mis en avant dans ses commentaires : « *Je comprends, dit-elle, l'activité de composer comme la saisie sonore d'un moment complexe (quelle que soit sa durée), à la fois maqué et marquant, à travers une articulation musicale de mon écoute.* »

La description de *Sound-Archeologies* n'échappe pas à la règle : **la compositrice y évoque tout d'abord les sonorités et les bruits provenant d'un refuge de migrants situé en face de son bureau** et dont s'échappe, en été, un mélange de chants de prière, de musique Noise, de chansons africaines et de retransmissions de Bayreuth... Lors des manifestations de l'extrême droite en 2014, le projet de réagir musicalement à cette situation a germé dans son esprit, et cela en réinterrogeant notre propre tradition : « *Je voyais qu'il ne s'agissait pas de nier les histoires dont est tissée notre culture, mais de les interroger encore sur leurs possibilités expressives, au-delà des débats entre modernisme et post-modernisme.* »

Remettant cependant à plus tard la question de la réalité politique, Mundry s'est alors attachée à scruter des « archétypes » – les fondements du jeu instrumental, la polyphonie, la mélodie, le répons, l'accord parfait, la corde à vide, la résonance... « *J'ai observé ces archétypes comme une archéologue. Je les ai étalés sur ma table comme des sculptures égyptiennes, pour voir si elles me parlaient encore, et de quelle manière, et si je pouvais parler grâce à eux.* » Ainsi, une première partie explore les conditions du son – longueur de la résonance du piano jusqu'à son extinction, longueur de l'archet de violoncelle qui définit la durée d'une note, limites du souffle de la clarinettiste (jouant du cor de basset). La partie centrale s'essaie à composer un « texte » ; des figures et des phrases surgissent, souvent presque identiques aux trois instruments. À la fin reviennent les gestes précautionneux du début, ceux de l'archéologue respectueuse d'un matériau friable.

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).

Das Unaussprechliche hörbar machen

Gerardo Scheige

Konzerte sind musikgewordene Atmosphäre. Genauer: musikgewordene Atmosphären. Denn je nach Sitz- oder Stehplatz ändern sich beispielsweise Akustik und Licht, wodurch sich Stimmungen erneut wandeln. Beständig aber scheint die jeweils herrschende Spannung, die idealerweise ein Höchstmaß an Intensität erreicht. Konzerte des Trio Catch wiederum sind musikgewordene Spannung – vom ersten bis zum letzten Ton. Um beim Bild zu bleiben: Zuhörer*innen können die elektrische Aufladung zwischen den drei Musikerinnen förmlich spüren. Spielfreude und Musikalität sind ihr Antrieb, Konzentration und Präzision ihr Fundament, Klarinette, Violoncello und Klavier ihre Werkzeuge. Zahlreiche Komponist*innen haben dem ungewöhnlich besetzten Trio bereits ein beachtliches Repertoire auf den Leib geschrieben; unterschiedliche Musiken, die Boglárka Pecze, Eva Boesch und Sun-Young Nam zum Leben erwecken. Ihre Spannung speist sich auch aus den Augenblicken zwischen den Klängen, aus Pausen und Zwischentönen, die der Musik gewissermaßen als stille Tonspur inhärent sind. Verborgenes wird aufgedeckt, Unaussprechliches hörbar gemacht.

Irene Galindo Queros Uraufführung trägt ein Geheimnis in sich, da nicht alle Schallereignisse in *contención. cautiverio* (2018/19) für das Publikum bestimmt sind. Eine über Kopfhörer wiedergegebene Klangspur bleibt lediglich den drei Interpretinnen vorbehalten: Zu hören ist darauf die chilenische Dichterin und Nobelpreisträgerin Gabriela Mistral (1889–1957), die ihr eigenes Gedicht *una palabra* («ein Wort») rezitiert. Galindo Quero spricht in



Gabriela Mistral

diesem Zusammenhang von einer *«inneren Stimme, die sich für die Entwicklung der Musik verantwortlich zeigt; als sei ein Wort gefangen im Inneren einer Person, die um die verheerende Wirkung seiner Aussprache weiß»*. Im Sinne einer ästhetischen wie existenziellen Zerrissenheit hält das Unaussprechliche Einzug in die Komposition. Es mag kaum überraschen, dass Mistrals Gedicht ebenfalls diesen Aspekt zum Inhalt hat: *«Ein Wort steckt mir im Halse, und ich gebe es nicht frei, auch wenn mich sein Blut dazu drängt»*, lauten die ersten drei Verse. Gleichsam als Gegensatz und Ergänzung figuriert die zweite, über Lautsprecher abgespielte Tonspur – es handelt sich dabei konsequenterweise um den über Südfrankreich in den Mittelmeerraum wehenden Wind Mistral, den das Geräusch von zerknüllendem Papier und nachklingende Sprachreste begleiten. Neben ihren Instrumenten steht den Musikerinnen jeweils ein Mikrofon zur Verfügung, mit dem diverse Aktionen eingefangen und verstärkt werden: das Zerknittern von Papier, Pusten, Pfeifen. *contención. cautiverio* entfaltet sich – dem Kompositionstitel

«Eindämmung. Gefangenschaft» entgegenwirkend – zu einem gewaltigen, nach Freiheit heischenden Kontrapunkt. Der Klang fragiler Dichte breitet sich aus. Der Versuch, dieses eine, alles entscheidende Wort letztlich auszusprechen.

Fioretti Within My Bosom – der Schlüssel zum Verständnis des kompositorischen Ansatzes von Rolf Riehms Trio aus dem Jahr 2000 verbirgt sich im zweiteiligen Werktitel. Der italienische, das Wort Blume («fiore») enthaltende Ausdruck «Fioretti» bezeichnet musikalische (Gesangs-)Verzierungen; «Within My Bosom» stammt aus der englischsprachigen Übersetzung der ersten Textzeile von Johann Sebastian Bachs Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21*. Darin heißt es: «*Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen / I had so much distress and woe within my bosom.*» Ebendiese dichotome Anlage durchzieht die gesamte Komposition, lässt sie zu einem atmenden, seufzenden Organismus reifen, den Riehm in den Bemerkungen zur Partitur folgendermaßen beschreibt: «*Es handelt sich nämlich im Großen um eine breit dahingehende melodische Linie. Verzierungen ranken sich aus ihr heraus oder im Strich lösen sich fasergleich Lagen ab.*» Allmählich entwickelt sich so eine schmerzerfüllte Expressivität – klagend, aufschreiend, zurückweichend, zartfühlend, schneidend. Im Kommentar führt Riehm den Gedanken hinter dem Werk und dessen Umsetzung weiter aus: «*Gleich zu Beginn des Stücks findet eine solche Auffaserung in Form einer heterophonen Verschiebung statt. Mehr und mehr durchwuchern Fioretti den Satz. Ein Gravurenwerk von teils flüchtigen, teils durchaus barschen Einritzungen wie auch aus einzelnen Stichschlägen bildet sich aus.*» Die Bach-Vorlage wird schließlich in Takt 27 von der Klarinette «*mit äußerster Bedrängnis*» im Rubato angestimmt, allerdings nur kurz, ehe eine frei erfundene Phrase im gleichen Duktus vom hohen ins tiefe Register voranschreitet. Trotz markanter Viertelnoten bleibt die Stimmung einer zähflüssigen Masse omnipräsent: «*Als wenn man sich über eine unebene Bodenformation auf klebrigen Sohlen fortbewegen müßte*» (Riehm). Jeder neue Pfad weist Fußspuren der Person auf, die ihn erläuft. So auch *Fioretti Within My Bosom* – ein Werk, das zu einer 1966 begonnenen Sammlung gehört, nach dem darin verwendeten Verfahren passenderweise *Kontrafakturen* benannt.

Beharrlichkeit und Wiederholung kennzeichnen den Anfang von Sara Glojnarićs *sugarcoating #2* (2017): Perkussiv-hämmernde Achtelnoten des präparierten Flügels treffen auf scharfe Zahntöne der Klarinette, die das Violoncello mit Pizzicati und gestrichenen Kratzgeräuschen konterkariert. Obwohl alle Aktionen mit leiser bis leisester Dynamik ausgeführt werden, verliert das eindringliche Pochen nie an Vehemenz. Es scheint so, als versuchte jedes Klangeignis sich Eintritt in die Komposition zu verschaffen. Zwischenzeitlich kommt es zu kurzen akustischen Entladungen im *ff* beziehungsweise *ffff*, um anschließend erneut den leisen repetitiven Figuren zu weichen. Als Kontrast und Ruhepol fungiert das zweite Drittel des Stücks, im Rahmen dessen Passagen anmutiger Sanftheit die musikalische Persistenz durchdringen. Wer als Hilfe den Werktitel zu Rate zieht, wird in die Irre geführt. Denn das Beschönigende, Schönfärbende (englisch «to sugarcoat») bezieht sich nicht auf das klangliche Resultat, sondern auf die kompositorische Faktur: Wie bereits im ersten Stück der Reihe – *sugarcoating #1* (2017) für Ensemble – ist das musikalische Material auch hier der Plattform *Million Songs Dataset* entnommen, einer frei verfügbaren Sammlung von Audio-Features und Metadaten zeitgenössischer Popmusik. Glojnarić nutzt in erster Linie die unglaubliche Dichte der gewonnenen Daten, die den Musikerinnen für die Ausführung der feinen Wiederholungen ein Höchstmaß an Konzentration und Perfektion abverlangt. In diesem Sinne ist der Titel als kompositorische Folie zu verstehen, auf deren Basis nach Aussage Glojnarićs eine «*Untersuchung der Eigenschaften digitaler Informationen*» stattfindet. Dieser liegen sechs Kriterien zugrunde: Synchronisation, Formensprache, Fehler, Kopieren, Granularität und Kompression. Aus der Transformation von fremden Daten in eigene Strukturen erwächst eine engmaschige Mikroform, die gegen Ende des Stücks durch eine integrierte Aufnahme – zu der das Trio gewissermaßen pantomimisch agiert – aufgebrochen wird.

«Doch was hat das Hören und Bezeugen politischer Realitäten mit einem Klavier zu tun, was mit temperierter Stimmung oder einem atonalen Akkord? Und was haben diese wiederum für ein kommunikatives Potenzial in unserer Gesellschaft mit ihren vielfältigen kulturellen



Isabel Mundry

Hintergründen, wie zum Beispiel in meiner Nachbarschaft?» Die seit einigen Jahren in Europa grassierende populistische, explizit fremdenfeindliche, oft rechtsextreme Stimmung wirft viele Fragen auf – im Werkkommentar zu *Sounds, Archeologies* (2017/18) formuliert Isabel Mundry ihre eigenen Fragen. Kurzum: Welche Bedeutung kommt Musik dabei zu, und was vermag sie konkret zu leisten? Angesichts der ästhetischen Schwierigkeit und Gefahr einer Politisierung von Kunst entschied sich Mundry, nicht gleich den zweiten oder dritten Schritt zu tun, sondern bewusst mit dem ersten zu beginnen: Was lässt sich aus der eigenen Kultur ablesen? Wie kann Vergangenheit vergegenwärtigt werden? *«Je mehr ich diesen Fragen nachging, erkannte ich, dass es nicht darum gehen könne, unsere kulturellen Geschichten zu negieren, sondern vielmehr, ihnen neu nachzugehen, um sie auch neu nach ihren Ausdrucksmöglichkeiten zu befragen, jenseits der Debatten von Moderne und Post-moderne.»*

Der dem Kompositionstitel eingeschriebene Begriff der Archäologie manifestiert sich unmittelbar ab dem ersten Takt, indem die von Bassethorn, Violoncello und Klavier produzierten Klänge freigelegten antiken Gegenständen gleichen. Obwohl jedes akustische Ereignis autonom wirkt, vermischt es sich fortwährend mit den anderen ihn umgebenden Klängen. Technisch geschieht dies beispielsweise durch in den Flügel gespielte Töne des Bassethorns oder durch flüchtige Flageolets aller Instrumente. Mundry fasst es wie folgt zusammen: *«Dieses Stück widmet sich ihren Archetypen, bis hin zur Beschaffenheit der Instrumente und ihres Spielens selbst: Polyphonien, Melodien, Responsorien, Dreiklänge, Leersaiten, Eigenzeiten*

von Spielaktionen, Ausklänge...» Letztere sind den spezifischen Eigenschaften der jeweiligen Klangerzeuger geschuldet: bei der Klarinette der Luftvorrat, beim Violoncello die Bogenlänge beziehungsweise der Bogenwechsel, beim Klavier das Verklingen der Saiten. Trotzdem entspricht *Sounds, Archeologies* keiner objektivistischen Untersuchung, vielmehr werden mittels poetischer Musikalität den drei Instrumenten innewohnende Geschichten erzählt.

«Die so unterschiedlichen Klangfarben von Klarinette, Violoncello und Klavier virtuos zur Entfaltung bringen und sich dabei immer wieder neu auf die Suche nach dem gemeinsamen, unverwechselbaren Klang begeben» – der künstlerische Anspruch des Trio Catch lässt sich als Vielfalt in der Einheit umreißen. Dieser andauernden Suche schließen sich Irene Galindo Quero, Rolf Riehm, Sara Glojnaric und Isabel Mundry als Gefährt*innen an. Am heutigen Konzertabend führt sie von Gefangenschaft und Bekümmernis über Digitalisierung und Abstraktion bis hin zu gesellschaftlichen Fragen und Bezügen, um Verborgenes aufzudecken und Unaussprechliches hörbar zu machen.

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.



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.

Interprètes

Biographies

Trio Catch

Catch! Attraper le public par la musique, telle est l'ambition du Trio Catch. Faire apprécier le timbre particulier des instruments de ce trio grâce à la virtuosité du jeu, tout en recherchant un son commun et unique, voilà ce qui rend le Trio Catch si particulier. Boglárka Pecze (clarinette), Eva Boesch (violoncelle) et Sun-Young Nam (piano) se sont rencontrées à l'académie internationale de l'Ensemble Modern (IEMA) à Francfort. Elles ont ensuite fondé le Trio Catch dont le nom provient de l'opus 4 *Catch* du compositeur Thomas Adès, où la clarinette est capturée en un charmant rituel enfantin par les autres instruments. Les trois jeunes musiciennes mettent l'accent sur l'interprétation du répertoire contemporain et classique. Le trio, basé aujourd'hui à Hambourg, a collaboré en huit ans, avec de nombreux compositeurs dont Mark Andre, Georges Aperghis, Beat Furrer et Helmut Lachenmann, pour différents enregistrements de disques et de radio. Leur premier disque «In Between» paraît en 2014 sous le label col legno, suivi du deuxième, «Sanh» en 2016, nominé pour le Prix de la critique de disques allemande. L'enregistrement de *AER* de Beat Furrer est publié chez Kairos. En 2012, le trio gagne le prix Hermann et Milena Ebel et en 2014 le prix culturel Berenberg. En 2018, il reçoit le prix Dwight et Ursula Mamlok. Le Trio Catch se produit partout en Europe, dans des festivals tels que les Cours d'Été Internationaux pour la Musique Contemporaine de Darmstadt, le festival Ultraschall Berlin, Musica à Strasbourg, Klangspuren de Schwaz et aux Wittener Tage für neue Kammermusik. Pendant la saison 2015/16, le trio s'est produit dans certaines des plus belles salles de concerts dans le cadre de la



Trio Catch
photo: Yvonne Schmedemann



série «*Rising stars*» organisée par l'European Concert Hall Organisation. Les grands moments de la saison 2018/19 sont les concerts à l'Elbphilharmonie de Hambourg, à la Philharmonie Luxembourg, à la salle Pierre Boulez à Berlin, ainsi que les créations de Georg Friedrich Haas, Milica Djordjević et Mikel Urquiza à la Philharmonie de Cologne. Le trio s'engage également dans le domaine de la médiation artistique et de la pédagogie: il est en résidence de 2014 à 2018 à la Haute École de Musique de Hambourg où il occupe un poste de professeur pour l'interprétation de la musique contemporaine. Il enseigne aussi dans des écoles primaires de la région hambourgeoise sur le modèle du projet pédagogique *JeKi – Jedem Kind ein Instrument* (à chaque enfant son instrument), et au festival Klangspuren de Schwaz en Autriche dans le cadre des ateliers pour jeunes compositeurs. En 2016, le Trio Catch a créé sa propre série de concerts-ateliers «*Ohrknacker*» (que l'on peut traduire par «*Craquement d'oreilles*») qui permet de présenter chaque fois une œuvre contemporaine spécialement composée pour lui.

Trio Catch

Das Publikum durch die Musik in den Bann zu schlagen, das ist das erklärte Ziel des Trios Catch. Was das Trio so besonders macht, ist sein Ansatz, die Klanglichkeit der verwendeten Instrumente durch die Virtuosität des Spiels einer besonderen Wertschätzung zuzuführen und dabei gleichzeitig einem gemeinsamen und einzigartigen Klangideal auf die Spur zu kommen. Boglárka Pecze (Klarinette), Eva Boesch (Violoncello) und Sun-Young Nam (Klavier) haben sich bei der Internationalen Akademie des Ensemble Modern in Frankfurt kennengelernt. Bei der Gründung des Trios Catch stand für den Namen das Opus 4 des britischen Komponisten Thomas Adès Pate, in welchem die Klarinette in der Art eines kindlichen Fangspiels von den anderen Instrumenten gleichsam eingekreist wird. Die drei jungen Musikerinnen akzentuieren in ihrem Triospiel das zeitgenössische Repertoire, spielen aber auch klassische Werke. Mittlerweile in

Hamburg beheimatet, hat das Trio in den vergangenen acht Jahren mit zahlreichen Komponisten zusammengearbeitet, darunter Mark Andre, Georges Aperghis, Beat Furrer und Helmut Lachenmann. Zudem sind zahlreiche Radioaufnahmen und Tonträgerproduktionen erfolgt. Die erste CD des Trios erschien 2014 unter dem Titel «In Between» beim Label col legno, zwei Jahre später folgte das Album «Sanh», das für den Preis der Deutschen Schallplattenkritik nominiert wurde. Die Aufnahme von Beat Furrers *AER* wurde beim Label Kairos veröffentlicht. 2012 erhielt das Trio den Hermann und Milena Ebel-Preis der Hamburger Stiftung Maritim, 2014 dann den Kulturpreis der Privatbank Berenberg. 2018 erfolgte schließlich die Verleihung des Preises der Dwight und Ursula Mamlok-Stiftung für Interpreten zeitgenössischer Musik. Das Trio Catch tritt europaweit auf, etwa auf Festivals wie den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt, Ultraschall Berlin, Musica Strasbourg, Klangspuren Schwaz und den Wittener Tagen für neue Kammermusik. In der Spielzeit 2015/16 gastierte das Trio im Rahmen des Programms «ECHO Rising stars» in einigen der wichtigsten Konzertsälen Europas. Glanzpunkte der Saison 2018/19 bilden Auftritte in der Hamburger Elbphilharmonie und im Berliner Pierre Boulez Saal, außerdem Uraufführungen von Werken Georg Friedrich Haas', Milica Djordjević' und Mikel Urquizas in der Kölner Philharmonie. Das Trio ist auch in den Bereichen Musikvermittlung und Nachwuchsbildung aktiv: von 2014 bis 2018 war es Residenzensemble an der Hamburger Musikhochschule im Sinne einer Professur für die Interpretation zeitgenössischer Musik. Im Rahmen des Programms *JeKi – Jedem Kind ein Instrument* ist es zudem regelmäßig in Grundschulen der Region Hamburg präsent. Beim Festival Klangspuren im österreichischen Schwaz veranstaltet es Werkstätten für junge Komponistinnen und Komponisten. Im Jahre 2016 hat das Trio Catch eine eigene Reihe mit Konzerten und Workshops unter dem Titel «Ohrknacker» ins Leben gerufen, in welcher bei jedem Termin ein eigens für das Trio komponiertes Werk erklingt.

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»

09.05. 2019 20:00
Espace Découverte
Jeudi / Donnerstag / Thursday

United Instruments of Lucilin

Ircam réalisation informatique musicale

Edler-Copes: nouvelle œuvre (création, commande United Instruments of Lucilin et Ircam–Centre Pompidou)

Pagh-Paan: *Man-nam II*

Grisey: *Périodes*

Iannotta: *D'après*

résonances ((r))

19:30 Espace Découverte

Artist talk: Musiker von Lucilin im Gespräch mit
Tatjana Mehner (D)

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