

09.05. 2019 20:00
Espace Découverte

Jeudi / Donnerstag / Thursday

Musiques d'aujourd'hui

«Génération»

United Instruments of Lucilin

André Pons-Valdès violon

Danielle Hennicot alto

Ingrid Schoenlaub violoncelle

Louis Siracusa contrebasse

Marcel Allemang clarinette

Sophie Deshayes flûte

Claude Origer trombone

Aurélio Edler-Copes guitare électrique

Pascal Meyer piano

Guy Frisch percussion

Elena Schwarz direction

Benjamin Lévy réalisation en informatique musicale Ircam

Sylvain Cadars ingénieur du son Ircam

Damien Ripoll régisseur son Ircam

résonances ((r))

19:30 Espace Découverte

Artist talk: Musiker von Lucilin und Aurélio Edler-Copes
im Gespräch mit Tatjana Mehner (D/E)

Gérard Grisey (1946–1998)

Périodes pour flûte, clarinette, trombone, violon, alto, violoncelle et contrebasse (1974)

15'

Clara Iannotta (1983)

D'après pour flûte, clarinette, piano, percussions et trio à cordes (2012)

8'

Younghi Pagh-Paan (1945)

Man-Nam II pour flûte et trio à cordes (1986)

15'

Aurélio Edler-Copes (1976)

Mental Radio Machine I pour ensemble et électronique (création, commande United Instruments of Lucilin et Ircam–Centre Pompidou)

I *Electric Noise*

II *Face Detection*

III *Digital Paradox*

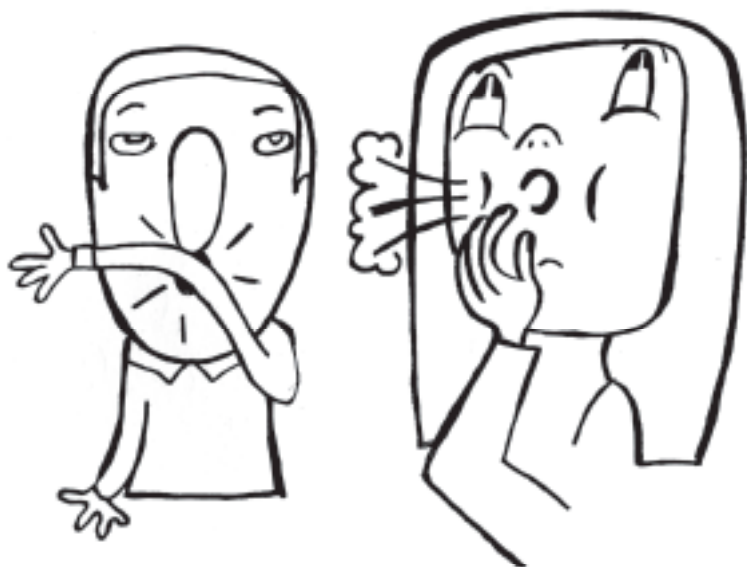
IV *Logic Game*

V *Fast Computation*

Partie informatique de l'œuvre réalisée dans les studios de l'Ircam-Centre Pompidou

15'

Den Houschtejang an d'Houschteketti



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) présente les programmes du soir de la saison 2018/19 d'inscénarisés 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 geräuschvoller Sörens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

Le devenir des sons

Martin Kaltenecker

Le projet de proposer les sons à l'écoute au lieu de les utiliser musicalement, défendu par John Cage, la vision d'un « son sphérique » dont l'œuvre instrumentale recomposera les irisations, vision qui oriente l'œuvre de Giacinto Scelsi, ou encore les recherches sur « l'objet sonore » lancées par Pierre Schaeffer, pourraient servir d'emblèmes à la constellation musicale qui s'est formée au dernier tiers du 20^e siècle. C'est le projet d'une musique directement déduite de la nature physique des sons : ceux-ci ne constituent plus seulement la matière grâce à laquelle on réalisera des formes narratives, inspirées de modèles littéraires ou de trajets philosophiques (la sonate, le poème symphonique...), mais le sujet même d'une composition. L'histoire que conte une œuvre, ou les situations qu'elle traverse, s'inspirent de la texture ou du comportement des sons eux-mêmes – l'ancien rapport entre forme et matière s'est inversé.

Cette constellation nouvelle s'est développée grâce aux technologies nouvelles, à des degrés et niveaux divers. Depuis l'album « Sergeant Pepper » des Beatles, le mixage fait une entrée en force dans le domaine des musiques populaires. Dans les années 1980, le théoricien de la musique pop Diedrich Diederichsen remarque que si les musiciens dans les années 1960/70 utilisaient les possibilités du studio et le synthétiseur « contre quelque chose », la génération suivante l'utilisait de manière « immanente », considérant le *sound* comme un but en soi, en s'affranchissant ainsi du modèle d'une musique qui serait analogue à un discours. Brian Eno forge alors la célèbre formule du « studio comme outil compositionnel ».

L'avènement de l'ordinateur et les multiples programmes de synthèse sonores commercialisés par la suite ont encore accéléré ce mouvement. **L'ordinateur est devenu l'allié indispensable et, parfois, le « Grand Autre » inquiétant du compositeur, lequel se sent prisonnier d'un réseau de possibilités infinies qui, paradoxalement, auront un air de déjà entendu** – on retombera sur les sonorités industrielles que tout le monde « a dans l'oreille ». Face à des effets qui risquent de s'éteindre vite – l'éternel chaos de la *noise*, le cliché du larsen, du son saturé... – c'est la combinaison avec les instruments acoustiques qui continue de promettre à l'oreille de nouvelles aventures sonores.

Aurélio Edler-Copes thématise ces paradoxes dans *Mental Radio Machine I*. L'effectif réunit des instruments traditionnels graves – flûte basse, clarinette basse, alto et violoncelle – et une percussion, une guitare électrique et des échantillons (sauf dans le cinquième mouvement). Tous les instruments sont amplifiés et traités avec des « pédales d'effet » (wah-wah, distorsion, décalage de hauteurs, saturation...) et des effets dus à une technologie nouvelle : un patch est directement actionné par les musiciens sur scène, opérant une « fusion » entre l'analogique et le digital. Par ailleurs – autre invention récente – un multi-échantillonneur permet, comme l'explique le compositeur, « de déclencher et manipuler en temps réel une voix de synthèse lo-fi. Cette voix, spatialisée en quatre canaux sur scène, est en constant dialogue avec les instruments, créant ainsi une étrange symbiose entre voix et geste instrumental, un corps sonore hybride, vocal et instrumental, analogique et numérique, électroacoustique et synthétique ».

La fusion entre des techniques et sonorités analogiques et digitales est donc le « sujet » de la pièce. L'auditeur ne saurait en saisir tous les circuits, même si la répétition de certaines figures musicales peut aussi avoir une vertu démonstrative. Edler-Copes veut montrer « l'utilisation croissante de systèmes technologiques dans notre société et la relation entre l'homme et la machine ». Son univers se situe au point de bascule entre sophistication et confusion ; l'auditeur est confronté à ce « corps sonore hybride » comme à un étrange cyborg dont il guette les sursauts et les trépidations, les

V. FAST COMPUTATION

[♩] = 84

SAMPLER-2 (PITCH)

BASS FLUTE

BASS CLARINET

WAH-WAH High / Low

WHAMMY Tap / original sound / 2nd sound / 3rd sound / original sound / 2nd sound

BITCRUSHER (effects woodwinds and percussion) Tap / original / 2nd / 3rd

PERCUSSION GACAN / TAM-TAM

WHAMMY Tap / original sound / 2nd sound / 3rd sound / original sound / 2nd sound

MIDDLE PICKUP

ELECTRIC GUITAR

SCORE (PITCH)

WAH-WAH High / Low

WHAMMY Tap / original sound / 2nd sound / 3rd sound / original sound / 2nd sound

VIOLA

VIOLONCELLO

WAH-WAH High / Low

WHAMMY Tap / original sound / 2nd sound / 3rd sound / original sound / 2nd sound

BITCRUSHER (effects strings and guitar) Tap / original / 2nd / 3rd

Annotations:

- DEL ON / DEL OFF** (Digital delay)
- SOFT MASS** (Lift in the center, loading for a few seconds)
- LOOKING FOR AMP FEEDBACK** (A feedback loop (can be used))
- VIBRATO** (pressure over the string on the neck)
- SPRING** (springs)
- AMP** (amplifier)
- 1st time: play, 2nd and 3rd time: silence**
- [x3]** (Repeat 3 times)
- hold** (Sustained note)
- TONLOS** (Toneless)
- CRD** (Crescendo)

Partition de *Mental Radio Machine I*
d'Aurélio Edler-Copes

murmures ou les cris. Les derniers romans de Thomas Bernhard – leur « flux textuel », leurs répétitions, un discours « incessant et frénétique » – ont été une source d'inspiration pour le compositeur. Musique « dé-figurée » au sens propre, sans mélodies, motifs ou objets harmoniques frappants ; de la figure ne subsiste que le geste qui la produit, une décharge plus ou moins intense d'énergie directe ou déviée. C'est le rythme et la disposition des événements dans le temps qui prend le relais de ce qui, jadis et naguère, guidait l'écoute – touffeur et densité, espacement pointilliste des événements et tentatives de dialogue (deuxième mouvement), ou encore des répétitions régulières de doubles-croches (deuxième et cinquième mouvement) et des boucles, en particulier dans le mouvement final, enlevé, presque dansant.

Avec la compositrice sud-coréenne Younghi Pagh-Paan, l'on revient cinquante ans en arrière – à l'époque d'une prolifération esthétique qui voulait en découdre avec le modèle encore omniprésent de la musique sérielle, entièrement formalisée. L'une des perspectives était un regard nouveau sur les musiques extra-européennes, qui pouvait aller de l'adoption de certaines techniques (le gagaku, le gamelan...) à celle d'une temporalité autre qui favoriserait une écoute différente, une entrée méditative dans le son. *Man-Nam I* (1977) était écrit pour clarinette et trio à cordes, *Man-Nam II* (1985), pour flûte alto. Conçue juste après l'installation de Pagh-Paan en Allemagne, l'œuvre semble thématiser ces tentatives de dialogue ou d'appropriation du point de vue inverse de l'étrangère. Il s'agit d'exprimer musicalement la rencontre entre deux mondes et le « choc culturel » qui en a résulté chez la compositrice. Le titre lui-même signifie « rencontre » en coréen. Pagh-Paan a lu des reflets de son état d'esprit dans un poème de la poétesse Sin Saimdang (16^e siècle) d'où elle prélève quelques idéogrammes, disposés en tête des différents mouvements de sa partition. Le conflit permanent, dans son pays d'origine, entre la culture occidentale (omniprésence d'une musique tonale banale, formation des musiciens dans des conservatoires structurés autour du répertoire classique occidental) et les traditions



Younghi Pagh-Paan

photo: Paul Sacher Stiftung

anciennes marginalisées fait retour ici – l'on se souvient des racines, sans que la composition ne tombe dans des effets d'exotisme.

La première section montre la tentative « de surmonter son angoisse ». Les glissandos pourraient alors s'entendre comme les tâtonnements d'une main qui s'avance précautionneusement ; ils sont entourés d'une musique pointilliste, tout en soupirs et sons harmoniques désincarnés. Les deux mouvements suivants sont brefs et rapides ; l'un doit représenter la fuite affolée dans « la solitude protectrice des montagnes », l'autre, la « lutte intérieure » déclenchée par le conflit des cultures. L'instrument soliste prend corps et consistance, il joue des figures et des volutes mélodiques qui parfois rappellent Richard Strauss. Une cadence du violoncelle fait office de transition vers le dernier mouvement, où cet instrument jouera exclusivement des pizzicatos rappelant les tambours coréens. Les glissandos du violon et de l'alto évoquent le début de l'œuvre et progressivement, le pathos s'efface : « *La musique, dit Pagh-Paan, trouve son centre intérieur et une calme assurance : la réconciliation.* »

La musique spectrale aura marqué l'un des grands tournants vers « l'ère du Son » à la fin des années 1970. Conçue par Hugues

Dufourt, Tristan Murail, Gérard Grisey et Michaël Levinas, cette esthétique choisit le spectre harmonique comme modèle pour l'écriture. Spectre plus précisément analysé dorénavant grâce à l'ordinateur et qui, surtout, s'avère comme un faisceau de micro-processus – disparition des partiels, apparition de formants plus audibles... – que l'on peut, en les agrandissant et en les étirant, considérer comme le modèle formel d'une section. **Périodes**, écrit à la Villa Médicis à Rome, est un incunable de cette école musicale et constitue une véritable percée. L'œuvre a coûté au compositeur « trois mois de souffrance et de torture... à en crever », comme on le lit dans un journal manuscrit cité par François-Xavier Féron dans une étude sur la genèse de l'œuvre. Sans avoir entrepris encore des études d'acoustique autrement qu'en autodidacte, Grisey prend comme point d'appui les onze premiers harmoniques impairs du *mi*⁰ grave d'un trombone, ainsi que le second harmonique (l'octave) qui lui fourniront son matériau. La musique est définie ainsi comme « le devenir des sons ».

Mais le titre se réfère autant aux ondes « périodiques » qu'aux périodicités du corps humain : « *J'ai enfin pris conscience*, poursuit-il dans son journal, *de l'importance du Ternaire dans la durée tension (chute ou inspiration, expiration, repos), du battement du cœur (quasi périodicité) et du spectre de partiels harmoniques (prisme régulateur, Alpha et Oméga).* » L'œuvre est construite comme une alternance entre cinq zones de repos, quatre moments d'inspiration et quatre moments d'expiration, formant des cycles bien repérables à l'écoute, où la musique se délite et se coagule de nouveau, où elle tend vers le chaos et le désordre puis revient vers l'ordre et l'harmonie. La durée exacte de ces sections (de même que l'espace séparant les entrées des instruments qui incarnent un partiel lorsqu'un spectre est successivement rebâti) est calculé à partir des proportions d'intervalles, et il y a, par ailleurs, douze hauteurs prises comme base – le calcul, la grande numérologie sérielle, ne sont guère congédiés, quoique reliés à présent au modèle naturel du spectre. Quant à l'instrumentation de ces spectres, Grisey la qualifiera peu après de « synthèse instrumentale », par allusion à la synthèse additive en acoustique ; les couleurs sont choisies en fonction de leur aptitude à rendre la valeur d'un formant. La musique est définie ainsi comme « le devenir des sons ».



Clara Iannotta

La formule du « devenir des sons » pourrait aussi servir d'épigraphe à l'œuvre de Clara Iannotta qui figure elle-même « l'extinction » de ce concert. C'est à Fribourg-en-Brisgau, ville où Pagh-Paan conçut *Man-Nam* quarante ans auparavant, que la compositrice fut frappée en 2011 par le son du carillon de dix-neuf cloches de la cathédrale. Elle en tira une trilogie, formé de *Glockengiesserei* (« fonte de cloches ») pour violoncelle et électronique, *Clangs* (« Sonorités ») pour violoncelle et ensemble et *D'après* pour ensemble. Disposition ternaire qui pourrait symboliser le devenir, la pleine résonance et l'extinction du son. Comme l'écrit Tim Rutherford-Johnson « *D'après explore davantage encore les effets résiduels du son et de la mémoire. Au cours des trois œuvres le violoncelle solo se fond progressivement dans le tissu musical, à l'instar d'un lointain écho, peut-être, de la manière dont le son des cloches, attaqué avec assurance, se dissout dans l'air* ».

La technophilie contemporaine se repère ici dans la finesse d'une oreille qui doit saisir une microphysique du son que l'ordinateur nous a inculquée progressivement. Mais Iannotta tire également profit du spectaculaire développement de modes de jeu qui déploient à l'infini les potentialités du son instrumental. On retrouve chez elle l'inventivité et la délicatesse sonore d'un Salvatore Sciarrino ou d'un Gérard Pesson. Si des sonorités de

cloches imitées par le piano et l'emploi de petites cloches réelles reviennent en effet comme une sorte de refrain, d'autres atmosphères, progressivement, reprennent le dessus sur la fascination pour le carillon – griffures sonores, éclats stridents, un minuscule orage aux timbales, le marmonnement du violoncelle, une danse sèche et boisée semblent marquer la fin du zoom sur le son et diriger la caméra vers les affaires humaines qui se négocient sur la place de la cathédrale...

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).

Mental Radio Machine I

Concept artistique

Dans *Mental Radio Machine I*, pour ensemble amplifié, sampler, pédales d'effet et électronique en temps réel, co-commande de l'Ircam et de l'Ensemble Lucilin, la source d'inspiration d'Aurélio Edler-Copes se trouve dans les derniers écrits de Thomas Bernhard, notamment *Die Billigesser*. Dans ce roman, le flux textuel/temporel instauré par Bernhard, avec des mots et des phrases répétés, peu de ponctuation, crée un discours incessant et frénétique. Cette façon d'écrire très proche du flux de nos pensées, dont la répétition et l'intercalation créent des structures qui mêlent des vestiges d'événements passés, présents et des projections futures, établit un rythme intense et une étrange musicalité. Cela a eu un écho profond dans l'imaginaire du compositeur.

Dispositif électronique

Cette nouvelle création donne suite aux recherches d'Aurélio Edler-Copes sur l'amplification et le traitement des instruments acoustiques à travers des pédales d'effet (*wah-wah*, *overdrive*, *distortion*, *fuzz*, *whammy*, *freeze*, etc.). L'œuvre intègre également une nouvelle technologie qui permet de charger des *patches* Max/MSP dans des « pédales ouvertes » contrôlés par les musiciens sur scène. Une vraie fusion entre pédales analogiques et numériques.

Pour *Mental Radio Machine I*, le compositeur réalise également à l'Ircam un multi-sampler, qui permet de déclencher et manipuler en temps réel une voix de synthèse *lo-fi*. Cette voix est spatialisée en quatre canaux sur scène et est en constant dialogue avec les

instruments, créant ainsi une étrange symbiose entre voix et geste instrumental, un corps sonore hybride, vocal et instrumental, analogique et numérique, électroacoustique et synthétique.

Sonorisation

Pour la réalisation de l'œuvre, les cordes et les vents sont sonorisés et diffusés dans des amplificateurs (combos) à lampe. Pour ce faire, la prise de son est effectuée par des micros dans le chevalet des cordes et des capsules DPA posées à l'intérieur des instruments à vents. Le son est ensuite envoyé dans une table de mixage afin d'être égalisé, nivelé et fusionné en deux canaux : l'un pour les cordes, l'autre pour les vents. Chacun des canaux passe par des pédales d'effet et est transmis à un combo à lampe. Ce dispositif permet d'obtenir les mêmes traitements et un grain de son similaire à la guitare électrique. La percussion (cajón) est sonorisée par un microphone standard qui est envoyé aux pédales d'effet et ensuite à la table de mixage pour être diffusé dans un haut-parleur conventionnel sur scène. Tous les paramètres des pédales sont écrits dans la partition et sont pilotés directement par les musiciens, ce qui garantit leur autonomie dans l'interprétation de l'œuvre. Le multi-sampler est connecté à l'ordinateur en régie et diffusé dans un système de spatialisation en temps réel sur les quatre haut-parleurs sur scène.

Kraftfelder in der Zeit

Michael Rebhahn

Musik als Kontinuum von Entwicklung und Rückbezug: Mit dem Titel «Generationen» ist das Konzert des Ensembles United Instruments of Lucilin überschrieben. In diesem Sinne treffen hier Werke des 21. Jahrhunderts – von Aurélio Edler-Copes und Clara Iannotta – auf zwei ganz unterschiedliche «Klassiker» der neuen Musik. Mit Gérard Griseys *Périodes* ist ein geradezu mustergültiges Exponat der Musique spectrale zu hören, während Younghi Pagh-Paans frühes Werk *MAN-NAM II* den Entwurf einer genuin transkulturellen Gegenwartsmusik vorstellt.

Aurélio Edler-Copes: *Mental Radio Machine*

Die Herren Einzig, Goldschmidt, Grill und Weninger treffen sich täglich in einem Lokal der Wiener öffentlichen Küchenbetriebsgesellschaft, um stets die preisgünstigste der dort angebotenen Speisen zu sich zu nehmen. Diese skurrile Tischrunde steht im Mittelpunkt von Thomas Bernhards 1980 erschienener Erzählung *Die Billigesser*, die den brasilianischen Komponisten Aurélio Edler-Copes zu seinem neuen Stück *Mental Radio Machine* angeregt hat. Vor allem die von Bernhard verwendete Sprache, die sich durch einen kontinuierlichen, beinahe hektischen Fluss auszeichnet, beständig Wörter und Phrasen wiederholt und mit wenig Interpunktion auskommt, hat Edler-Copes in der Arbeit an seiner Komposition wesentlich beeinflusst. «Bernhards Schreibweise», sagt er, «ähnelt dem Fluss unserer Gedanken, in dem Wiederholungen und Einschreibungen Strukturen schaffen, die Spuren des Vergangenen, der Gegenwart und einer möglichen Zukunft vermischen und dabei einen intensiven Rhythmus und eine sonderbare Musikalität erzeugen».

Konkret nähert sich Edler-Copes diesem vielschichtigen Duktus in *Mental Radio Machine* mit einem komplexen Elektronik-Setup, das mit den live gespielten Instrumenten interagiert. Alle Instrumente sind verstärkt, und die Musiker können das Gespielte mit Effektpedalen manipulieren. Zudem wird ein sogenannter Multi-Sampler eingesetzt, der es ermöglicht, in Echtzeit eine synthetische Stimme zu generieren. Diese Stimme wird auf vier Kanäle verteilt und steht in ständigem Dialog mit den Instrumenten. Auf diese Weise wird eine Symbiose zwischen Stimme und Instrumentalgeste erzeugt – ein hybrider Klangkörper: vokal und instrumental, analog und digital, elektroakustisch und synthetisch. Damit alle diese verschiedenen Klanggeber und Geräte in der Summe Aurélio Edler-Copes' neues Stück erklingen lassen, ist wiederum ein komplexer Aufbau vonnöten, den der Komponist in Zusammenarbeit mit dem Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) in Paris erarbeitet hat. Auch hier wird das Moment einer hybriden Klangerzeugung wieder aufgegriffen: Bei aller ›Digitalität‹, von der *Mental Radio Machine* durchdrungen ist, wird der Klang von Streichern und Bläsern mit durch und durch analogen Bauteilen amplifiziert: mit Elektronenröhren, wie sie sich in Gitarrenverstärkern finden. In dieser Entscheidung mag vielleicht auch ein wenig Nostalgie mitschwingen: Bevor Aurélio Edler-Copes sich dem Komponieren widmete, war er als Gitarrist in verschiedenen Rock- und Jazzbands tätig.

Younghi Pagh-Paan: *MAN-NAM II*

Ihre prägendsten Lektionen in Musik erhielt Younghi Pagh-Paan – so erinnerte sich die Komponistin in einem Interview – auf dem Markt der südkoreanischen Provinzhauptstadt Cheongju, in der sie aufwuchs. Als Kind lernte sie hier *minsogak*, die traditionelle Volksmusik Koreas kennen: Lieder, Instrumentalstücke, das schamanistische Alltagsritual *shinawi* – vor allem aber *pansori*, ein episches Musiktheater, bei dem ein Darsteller zwischen Rezitation und Gesang wechselt und dabei nur von einem Trommelspieler begleitet wird. Jahre später, als Studentin der Komposition an der Universität Seoul, kamen ihr diese frühen Erlebnisse wieder in den Sinn. In Opposition zum vollends westlich



Aurélio Edler-Copes

orientierten Musikstudium erkannte Pagh-Paan, dass ein zukunftsweisendes Komponieren in Korea nicht bedeuten konnte, kritiklos westlichen Vorbildern nachzueifern, sondern dass eine neue koreanische Musik an die eigenen kulturellen Traditionen anknüpfen müsse. 1974 ging Younghi Pagh-Paan dann nach Deutschland, um ihre Studien bei Klaus Huber in Freiburg fortzusetzen. Die Distanz zu Korea wirkte wie ein Katalysator, der immense kreative Kräfte freisetzte. In den Folgejahren entwarf Pagh-Paan ihre individuelle kompositorische Ästhetik, die sie 1983 im Grundsatztext *Unterwegs. Reflexionen über meine Tätigkeit als Komponistin* formulierte. Hier erläutert sie detailliert ihre Behandlung der kompositorischen Parameter. Die wesentlichen Punkte dabei sind: die Strukturierung von Klangraum und Harmonik durch sogenannte «Mutterakkorde», die Arbeit mit rhythmischen Modi, die Gestaltung der Linie auf der Basis der koreanischen Vokalmusik, ein ganzheitlicher Klangbegriff, der gemäß der koreanischen Tradition keinen Unterschied zwischen Ton und Geräusch macht und schließlich eine spezifische Form der Mehrstimmigkeit, die die Komponistin als «heterophonen Kontrapunkt» bezeichnet.

Die tiefe Verwurzelung in der koreanischen Musik zeigt sich bei Younghi Pagh-Paan nicht nur in der Art der Materialbehandlung, die sich an traditionellen Struktur- und Formmodellen ausrichtet, sondern auch in der Anverwandlung der starken Expressivität, die diese Musik ausmacht. Das gilt auch für ihre Komposition *MAN-NAM*, die 1977 (in der Erstfassung für Klarinette und Streichtrio) als eines der ersten Werke, die Pagh-Paan in Deutschland schrieb, entstand. Das Stück nimmt in besonderer Weise Bezug auf den interkulturellen Konflikt, den sie in Korea erlebte: *«MAN-NAM (Begegnung) liegt eine besondere musikalische Idee zugrunde: Erst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde das koreanische Volk mit europäischer Musik konfrontiert, und zwar durch einen deutschen Kapellmeister. Es handelte sich dabei vorwiegend um Militärmusik. Seither stehen wir – auch in unserer Ausbildung – in einem dauernden Konflikt zwischen unserer traditionellen asiatischen Musikkultur und der europäisch-amerikanischen, die im Laufe der Zeit unsere eigene Tradition mehr und mehr verdrängte. In MAN-NAM habe ich versucht, die Begegnung der beiden Kulturwelten zu gestalten, um den Kulturschock in mir selbst zu überwinden.»*

Die vier Teile der Komposition beschreibt Pagh-Paan wie folgt: *«Im ersten Teil versuche ich zögernd, meine Angst zu überwinden. Der zweite Teil ist eine Flucht in die schützende Einsamkeit der Berge. Im dritten Teil wird der quälende Kampf, der durch den Kulturschock in mir ausgelöst wurde, ganz nach vorne getragen. Der abschließende vierte Teil wendet sich dann stärker der koreanischen Tradition zu. Die Musik gewinnt ihre eigene Mitte und ruhige Festigkeit: Versöhnung.»* Im Jahre 1984 hat Younghi Pagh-Paan mit *MAN-NAM II* eine Alternativfassung des Stücks vorgelegt. Statt der Klarinette tritt hier eine Altflöte zum Streichtrio. *«Ich denke»,* bemerkt die Komponistin zu dieser Umarbeitung, *«dass ein hochexpressives und biegsames Instrument wie die Altflöte meine musikalischen Absichten ebenso gut verteidigen kann wie die Klarinette».*

Gérard Grisey: *Périodes*

«Wir sind Musiker und unser Modell ist der Klang und nicht die Literatur, der Klang und nicht die Mathematik, der Klang und nicht das Theater, die bildenden Künste, die Quantenphysik, die Geologie, die



Gérard Grisey

photo: Guy Vivien

Astrologie oder die Akupunktur!» Entschieden wandte sich der französische Komponist Gérard Grisey gegen jede Art von außermusikalischen Modellen oder Denkweisen als ästhetische Basis der Musik. Im Mittelpunkt des Interesses stand für ihn der Klang – der Klang an sich und nicht etwa mathematische Operationen, deren abstrakter Logik er dann zu unterwerfen sei. Vor diesem Hintergrund widersetzten sich Grisey und seine Mitstreiter der Gruppe L'Itinéraire vor allem dem Parameterdenken des Serialismus, der Ordnung des musikalischen Materials nach Zahlen und deren Reihungen, und formulierten zugleich eine Neubestimmung des Klangs: *«Es ist von nun an nicht mehr möglich»,* so Grisey, *«die Klänge als definierbare und permutierbare Objekte zu betrachten. Mir erscheinen sie eber wie Kraftfelder in der Zeit. Diese Kräfte [...] sind unendlich beweglich und fluktuiierend; wie Zellen kennen sie eine Geburt, ein Leben und einen Tod und neigen zu einer kontinuierlichen Transformation ihrer Energie.»* In diesem Sinne verstand Grisey den Klang als lebendigen Organismus, dessen *«Innenleben»* dem menschlichen

Ohr zu erschließen sei. Am Computer durchleuchtete Grisey die Töne bis in ihr Innerstes, erforschte Ein- und Ausschwingvorgänge, erkundete Obertonspektren bis hinein in die Feinheiten der Mikrotonalität. Vor allem aber entwickelte er eine hohe Sensibilität darin, diese akustischen Phänomene – gleichsam mikroskopisch vergrößert – instrumental nachzubauen und in verschiedenen Zeitschichten zu organisieren. Eine virtuose Transformation der Klänge, die bald unter dem Schlagwort «*Spektrale Musik*» als neuer Weg des Komponierens jenseits von (Neo-) Tonalität und Serialismus galt. «*Synthèse instrumentale*» nannte Grisey die Methode, mit der er die inneren Vorgänge der Klänge musikalisch hörbar zu machen suchte. Ausgangspunkt war dabei stets die präzise Analyse der Klangstruktur zum Zweck eines gleichsam mikroskopischen Klangbilds, das dann zur Grundlage des Komponierens wurde.

Im Zyklus *Les Espaces Acoustiques*, entstanden zwischen 1974 und 1985, hat Grisey sämtliche Möglichkeiten dieser Kompositionstechnik aufgefächert. Vom knapp viertelstündigen Prolog für Solobratsche bis hin zum riesigen Orchesterapparat reichen die Besetzungen, mit denen das Vordringen ins Innenleben der Klänge unternommen wird. Der zweite Teil der *Espaces Acoustiques* ist das 1974 entstandene Ensemblestück *Périodes*, das, obwohl in diesen zyklischen Kontext gefügt, auch als Einzelwerk aufgeführt werden kann. Charakterisiert wird der Verlauf dieser Komposition von, so Grisey, «*drei Typen von Momenten*» vor: dynamisch/steigend, dynamisch/entspannend und statisch/periodisch – analog zu den Phasen des Atmens: Einatmen, Ausatmen, Ruhepause. Das Modell einer regelmäßigen Wiederkehr – der im Werktitel zitierten Periodizität – wirkt dabei «*wie eine wahre Beschwörung*», wie «*ein Pol, an dem die Abwesenheit einer neuen Energie uns zwingt, uns buchstäblich im Kreise zu drehen, bevor eine Anomalie entdeckt wird, die den Keim für eine neue Entwicklung, einen neuen Ausflug bildet*» (Grisey). Im Verlauf des Stücks wendet Grisey verschiedene kompositorische Verfahren und Techniken auf das Klangmaterial an: Streng akustische Methoden wie etwa die Herausstellung von Differenz- und Summationstönen finden sich dabei ebenso wie nachgerade poetische Näherungen, wie

etwa die beschriebene klangliche Entsprechung des Atmens. Formal gliedert sich *Périodes* dabei in hörbar voneinander getrennte Passagen: Zu Beginn wird ein tiefes «E» im Kontrabass als Orientierungspunkt eingeführt, über dem sich das Geschehen nach und nach intensiviert. Hinzu treten dann Glissandi, die in aufsteigende Skalen münden, bevor ein periodisches Zupfen und Schlagen wiederum von aufwärtsweisenden Gesten abgelöst wird. Nach einem Innehalten folgen dann markante Einzelakzente, die sich mehr und mehr in Richtung Geräuschhaftigkeit steigern. Vor diesem Hintergrund treten Violine und Bratsche in ein «szenisches Spiel» ein, dem schließlich durch das Stimmen der Bratsche ein Ende gesetzt wird. Daraus entwickelt sich allmählich ein zartes Geflecht der Streicher, das schließlich in den abschließenden Teil des Stücks übergeht.

Clara Iannotta: *D'après*

Zum Komponieren musste sie im Grunde erst überredet werden: Die Italienerin Clara Iannotta begann ihre musikalische Laufbahn erst einmal ohne den Gedanken an das Schreiben von Musik; stattdessen stand das Spielen im Zentrum. Am Conservatorio di Musica Santa Cecilia in Rom studierte Iannotta Flöte und erfüllte sich damit einen lange gehegten Traum. «*Meine ganze Kindheit und Jugend über arbeitete ich darauf hin, Flötistin zu werden. Mein Lehrer in Harmonielehre hat mich dann aber mehr oder weniger dazu gezwungen, Komposition zu studieren*». Dem Wunsch des Lehrers gab Clara Iannotta zunächst eher skeptisch nach, bevor sie schließlich erkannte, im Komponieren ihre Berufung gefunden zu haben. Ab 2009 studierte sie dann bei Alessandro Solbiati in Mailand, bei Frédéric Durieux und Yan Maresz in Paris sowie bei Chaya Czernowin, Hans Tutschku und Steven Kazuo Takasugi an der Harvard University. Seither ist ein Œuvre entstanden, in dem jede Arbeit in gewisser Weise eine Revision des Vorangegangenen darstellt; jede neue Komposition ist immer auch ein Experimentierfeld, um die eigene musikalische Sprache zu präzisieren. Eigen ist indessen allen diesen Werken eine Form der «Theatralität» – Resultat eines dramatisch-dramaturgischen Sensoriums, das die Körperlichkeit des Klangs, seine innere Bewegtheit, seine Erregungszustände, seine Genese aus der Stille

heraus betont und ihn nicht losgelöst von der ihn hervorbringenden Geste betrachtet. So verwundert es kaum, dass Iannottas Partituren voll sind von minutiösen Spielanweisungen: angefangen von Instruktionen, wie die Instrumente zu präparieren sind – wie etwa Stricknadeln, oder Klebestreifen zur Erweiterung des Klanges dienen – bis hin zur detaillierten Festlegung etwa der Bogenführung. Iannottas Partituren wirken wie choreographische Notationen, nach denen die Interpreten die Klänge formen und Gestalt werden lassen.

Einer der Höreindrücke, die Clara Iannotta in ihrer Arbeit immer wieder aufgreift, ist der Klang von Glocken, in dessen komplexer Struktur die Komponistin ein unendliches Gestaltungspotenzial sieht. So hat das von 19 Glocken geformte Geläut des Freiburger Münsters die Komponistin ab 2011 zu einer Werkreihe angeregt: *Glockengiesserei* für Violoncello und Elektronik, *Clangs* für Violoncello und Ensemble sowie *D'après* für Ensemble. Dem Titel entsprechend beschäftigt sich *D'après* mit dem Ausklang des Geläuts und seinem Übergang in die Geräusche der Umgebung. Den ungemeinen Reichtum dieses Zwischenbereichs hat Clara Iannotta in *D'après* zu fassen versucht; jenen ephemeren Moment, wie ihn Virginia Woolf in ihrem Roman *Mrs. Dalloway* beschreibt, wenn die Protagonistin dem Geläut von Big Ben nachlauscht: «Die bleiernen Kreise lösten sich auf in der Luft».

Michael Rebhahn ist Redakteur für Neue Musik beim Südwestrundfunk (SWR2). Er studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie und wurde mit einer musikästhetischen Arbeit über John Cage promoviert. Seit 2000 hat er zahlreiche Radiofeatures über Neue Musik realisiert, u. a. für Deutschlandradio Kultur, hr2-kultur und WDR 3.

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 passionnés et engagés. Il est le seul ensemble de chambre luxembourgeois spécialisé en musique contemporaine. Dédié exclusivement à la promotion, à la création et à la commande d'œuvres des 20^e et 21^e siècles (plus de 600 œuvres créées depuis 1999), United Instruments of Lucilin est désormais reconnu pour ses propositions sortant de l'ordinaire. Avec environ quarante-cinq concerts par an au Luxembourg et à l'étranger, United Instruments of Lucilin présente chaque saison un large spectre d'événements musicaux, allant du concert «traditionnel» aux productions de théâtre musical, opéras, projets pour enfants, sessions d'improvisation et discussions avec les compositeurs. Depuis plusieurs années, United Instruments of Lucilin travaille en étroite collaboration avec le Grand Théâtre de Luxembourg dans le domaine de l'opéra contemporain et du théâtre musical. Ils ont ainsi co-produit ensemble le monodrame de Toshio Hosokawa *The Raven* avec Charlotte Hellekant, ainsi que le «thinkspiel» de Philippe Manoury *Kein Licht*, mis en scène par Nicolas Stemmann et dirigé par Julien Leroy. Récemment, United Instruments of Lucilin a passé commande à Alexander Schubert, Aurélio Edler-Copes, Yu Oda, Pierre-Alexandre Tremblay et Clara Olivares. United Instruments of Lucilin ne cesse au fil des années d'encourager les différentes formes d'innovation musicale, et ne recule pas devant les actions spectaculaires, appréciées par un public grandissant. www.lucilin.lu



United Instruments of Lucilin

photo: Léa Giordano



United Instruments of Lucilin

Das Ensemble für zeitgenössische Musik United Instruments of Lucilin gründete sich 1999 aus einer Gruppe passionierter Luxemburger Musiker. United Instruments of Lucilin widmet sich ausschließlich der Förderung, Produktion und Realisierung von Werken des 20. und 21. Jahrhunderts und hat seit 1999 mehr als 600 Werke aufgeführt. Mit ihren über 40 Konzerten im Jahr verfolgen die Musiker das Ziel, das Publikum auf unterschiedlichste Weise für die Musik der Gegenwart zu begeistern. Dazu zählen neben klassischen Konzerten Musiktheaterproduktionen, szenische Aufführungen, Kinderprojekte sowie Gespräche mit Komponisten. Das Ensemble hat zahlreiche Aufträge vergeben wie zum Beispiel an Luca Francesconi, Donnacha Dennehy, Jean-Luc Fafchamps, Marcel Reuter, Michael Riessler, Martin Matalon, Yan Maresz, Claus-Steffen Mahnkopf, Toshio Hosokawa, Mauro Lanza, Arturo Fuentes oder Brice Pauset. Weitere Kompositionen, die die Vielseitigkeit von Lucilin belegen, wurden bei Alexander Schubert, Pierre Alexandre Tremblay, Yu Oda, Aurélio Edler-Copes und Clara Olivares in Auftrag gegeben. 2017 präsentierte das Ensemble die Kammeroper *Kein Licht* von Philippe Manoury bei der Ruhrtriennale, beim Festival Musica in Strasbourg, im Nationaltheater Zagreb, in der Opéra-Comique Paris und am Grand Théâtre in Luxemburg. www.lucilin.lu

Elena Schwarz direction

Suisso-australienne, la chef Elena Schwarz a été sélectionnée pour prendre part au Dudamel Fellowship Programme du Los Angeles Philharmonic Orchestra lors de la saison 2018/19. Cela fait suite au premier prix remporté en 2014 dans le cadre de la Princess Astrid Competition en Norvège et au deuxième prix obtenu à la Jorma Panula Competition à Vaasa en Finlande en 2015, et au fait qu'elle ait été sélectionnée parmi les trois chefs retenus par l'Adami en 2016. Elle a ensuite été nommée chef assistante de Mikko Franck à l'Orchestre Philharmonique de Radio France pour la saison 2017/18, en même temps que chef

assistante associée du Tasmanian Symphony Orchestra auprès de Marko Letonja et du West Australian Symphony Orchestra auprès d'Asher Fisch. En 2017, elle a dirigé un programme Ravel à la Maison de la Radio à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Radio France, remplaçant Mikko Franck à la dernière minute, configuration qui s'est représentée récemment au Festival de Saint-Denis pour la *Septième Symphonie* de Bruckner. Parmi ses récents engagements, citons des concerts avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France autour du compositeur Nicolas Bacri et avec la Lucerne Festival Academy autour de la musique d'Olga Neuwirth, ainsi que des prestations avec le Trondheim Symphony Orchestra, le Sinfonietta de Lausanne, l'Orchestre de Cannes, l'Orchestre Padeloup, l'Orchestre de l'Opéra National de Lorraine ou encore au Festival Martha Argerich de Lugano en 2016 où elle a dirigé le *Kammerkonzert* d'Alban Berg avec comme solistes Renaud Capuçon et Nicholas Angelich. Résidente en Suisse et multilingue, Elena Schwarz a dernièrement fait l'objet d'un documentaire réalisé par la chaîne de télévision suisse RSI sur les femmes menant des carrières à des postes traditionnellement occupés par des hommes. Ce documentaire l'a suivie en répétition et lors de la représentation de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky avec l'Orchestre Padeloup à la Philharmonie de Paris. Ses futures collaborations incluent l'Orchestre Symphonique d'Helsingborg, l'Orchestre de Chambre de Paris, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestra della Svizzera Italiana, l'Orchestre Padeloup, l'Orchestre de Cannes, Musikfabrik Cologne, le Tasmanian Symphony Orchestra et le West Australia Symphony Orchestra. À l'opéra, elle a assisté Mikko Franck aux Chorégies d'Orange sur *Madame Butterfly* et *Rigoletto*, ainsi qu'à Paris avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France pour *Elektra*. Elle a assisté Kazushi Ono sur la nouvelle production de *L'Âge de feu* de Prokofiev avec l'Orchestre de Paris au Festival d'Aix-en-Provence en 2018. Après avoir étudié le violoncelle et la musicologie au conservatoire et à l'université de Genève, Elena Schwarz a intégré les cours de direction de Laurent Gay au conservatoire de Genève dont elle est ressortie avec un Master. Elle s'est ensuite spécialisée dans le répertoire



Elena Schwarz
photo: Priska Ketterer

contemporain avec Arturo Tamayo au Conservatorio della Svizzera Italiana. Elle a également bénéficié de l'enseignement de Peter Eötvös et Matthias Pintscher, et a participé à des master classes dispensées par Bernard Haitink au Festival de Lucerne et de Neeme Järvi au Festival de Gstaad.

Elena Schwarz Leitung

Die schweizerisch-australische Dirigentin wurde für die Teilnahme am Dudamel Fellowship Programme des Los Angeles Philharmonic Orchestra in der Saison 2018/19 ausgewählt. Dies geschah als Reaktion auf den Ersten Preis, den sie 2014 beim Princess Astrid International Music Competition in Trondheim gewonnen hatte und ebenso auf den Zweiten Preis, den sie bei der International Jorma Panula Conducting Competition im finnischen Vaasa im Jahr 2015 davongetragen hatte. Zudem war sie 2016 von der französischen Organisation Adami auf deren Künstlerliste aufgenommen worden. Für die Saison 2017/18 wurde sie vom Orchestre Philharmonique de Radio France zur «chef assistante» ernannt. Im Jahre 2017 war sie in letzter Minute für Mikko Franck eingesprungen, um ein Ravel-Programm in der Maison de la Radio an der Spitze des Orchestre Philharmonique de Radio France zu dirigieren, im Mai 2018 ersetzte sie Franck kurzfristig für das Dirigat von Bruckers *Siebter Symphonie* beim Festival de Saint-Denis. 2017 wurde Schwarz zum Associate Conductor des West Australian Symphony Orchestra und Tasmanian Symphony Orchestra berufen. Engagements aus jüngerer Zeit umfassen Konzerte mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France mit Werken des Komponisten Nicolas Bacri, mit einem Ensemble der Lucerne Festival Academy für ein Porträtkonzert mit Musik von Olga Neuwirth, mit dem Trondheim Symphony Orchestra, der Sinfonietta de Lausanne, dem Orchestre de Cannes, dem Orchestre Pasdeloup, dem Orchestre de l'Opéra National de Lorraine oder beim Martha Argerich Festival in Lugano 2016, wo sie Alban Bergs *Kammerkonzert* mit Renaud Capuçon und Nicholas Angelich als Solisten dirigierte. Die in der Schweiz lebende und mehrsprachige Elena Schwarz war kürzlich Gegenstand einer Dokumentation des Schweizer

Fernsehsenders RSI über Frauen, welche Führungspositionen in klassischen Männerdomänen einnehmen. Das Filmteam begleitete sie während der Proben zu Strawinskys *L'oiseau de feu* mit dem Orchestre Padeloup und der dazugehörigen Aufführung in der Philharmonie de Paris. Zu Schwarz' zukünftigen Auftritten gehören Konzerte mit dem Helsingborgs Symphoniorkester, dem Orchestre de Chambre de Paris, dem Orchestre de Chambre de Lausanne, dem Orchestre Philharmonique de Liège, der Orchestra della Svizzera Italiana und in der Musikfabrik Köln. Im Opernbereich assistierte sie Mikko Franck bei den Chorégies d'Orange für die Produktionen von *Madama Butterfly* und *Rigoletto* sowie in Paris bei einer Produktion von *Elektra* mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France. Eine weitere Assistenz führte sie zu Kazushi Ono bei der Neuproduktion von Prokofjews *L'ange de feu* mit dem Orchestre de Paris beim Festival d'Aix-en-Provence 2018. Nach einem Cellostudium am Konservatorium in Genf und einem Musikwissenschaftsstudium an der Universität Genf nahm Elena Schwarz an den Dirigierkursen von Laurent Gay am Genfer Konservatorium teil, die sie mit einem Master abschloss. Anschließend spezialisierte sie sich auf zeitgenössisches Repertoire mit Arturo Tamayo am Conservatorio della Svizzera Italiana. Sie wurde auch von Peter Eötvös und Matthias Pintscher unterrichtet und nahm an Meisterkursen von Bernard Haitink am Lucerne Festival und von Neeme Järvi am Gstaad Festival teil.

Ircam

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique au monde se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'institut est dirigé par Frank Madlener et réunit plus de cent soixante collaborateurs. L'Ircam développe ses trois axes principaux – création, recherche, transmission – au cours d'une saison parisienne, de tournées en France et à l'étranger

et de deux rendez-vous annuels: ManiFeste qui allie un festival international et une académie pluridisciplinaire, le forum Vertigo qui expose les mutations techniques et leurs effets sensibles sur la création artistique. Fondé par Pierre Boulez, l'Ircam est associé au Centre Pompidou sous la tutelle du ministère de la Culture. L'Unité mixte de recherche STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), hébergée par l'Ircam, bénéficie de plus des tutelles du CNRS et Sorbonne Université.

Ircam

Das Institut de recherche et coordination acoustique/musique ist heute eines der weltweit größten öffentlichen Zentren für musikalisches Schaffen und wissenschaftliche Forschung. Als einzigartiger Ort, an dem künstlerische Weitsicht und wissenschaftliche und technologische Innovation aufeinandertreffen, wird das Institut von Frank Madlener geleitet und beschäftigt mehr als 160 Mitarbeiter. Die Arbeit des Instituts erfolgt entlang dreier Hauptachsen – Kreation, Forschung, Übertragung – und manifestiert sich in einer Pariser Konzertsaison, in Tourneen durch Frankreich und das Ausland sowie durch zwei alljährlich stattfindende Veranstaltungen: ManiFeste, das ein internationales Festival und eine multidisziplinäre Akademie zugleich ist, sowie das Forum Vertigo, das den technologischen Wandel und dessen beträchtliche Auswirkung auf das künstlerische Schaffen untersucht. Das Ircam wurde von Pierre Boulez gegründet und ist unter der Aufsicht und Förderung des französischen Kulturministeriums an das Pariser Centre Pompidou angegliedert. Die institutionenübergreifende Forschungseinheit STMS (Sciences et technologies de la musique et du son), die am Ircam angesiedelt ist, wird von diesem zusammen mit dem CNRS und der Sorbonne Université getragen.





Benjamin Lévy

Benjamin Lévy réalisation en informatique musicale Ircam
Benjamin Lévy est issu d'une double formation supérieure en informatique et musique. Il entretient depuis 2008 une collaboration autant scientifique et technique qu'artistique avec plusieurs équipes de l'Ircam en particulier autour du logiciel d'improvisation OMax. Comme ingénieur R&D et développeur, il travaille également avec des entreprises de technologies audio et créatives (AudioGaming / Novelab, Trinnov Audio). En tant que musicien à

l'ordinateur, son travail s'intègre à des projets artistiques variés dans la musique contemporaine, le jazz, l'improvisation libre, le théâtre, la danse. Il a collaboré notamment avec des compositeurs comme Yann Robin, des chorégraphes tels qu'Aurélien Richard, dans le théâtre musical avec Benjamin Lazar, et travaille actuellement avec la saxophoniste et chanteuse Alexandra Grimal.

Benjamin Lévy Programmierung digitale Klangerzeugung Ircam
Benjamin Lévy absolvierte ein Doppelstudium in den Fächern Musik und Informatik. Seit 2008 ist er mit mehreren Teams des Ircam durch eine Kooperation in den Bereichen Wissenschaft, Technik und künstlerische Kreation verbunden, besonders hervorzuheben ist als Arbeitsgegenstand die Improvisations-Software OMax. Als Ingenieur im Bereich Forschung und Entwicklung arbeitet er auch mit Unternehmen aus der Kreativwirtschaft zusammen, welche sich mit Audiotechnologie befassen (Audio-Gaming / Novelab, Trinnov Audio). Als Musiker am Computer partizipiert er regelmäßig an Arbeitsprozessen in den Feldern Zeitgenössische Musik, Jazz, Freie Improvisation, Theater und Tanz. Er hat mit Komponisten wie Yann Robin, Choreografen wie Aurélien Richard sowie Protagonisten des Musiktheaters wie Benjamin Lazar gemeinsam Projekte realisiert und arbeitet derzeit mit der Saxophonistin und Sängerin Alexandra Grimal.

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»

07.10.2019 20:00
Espace Découverte
Lundi / Montag / Monday

«**Prefab**»

Ensemble Pamplemousse

Natacha Diels flûte

Weston Olencki trombone

Jessie Marino violoncelle

David Broome keyboards

Andrew Greenwald percussion

Bryan Jacobs électronique

Œuvres de Broome, Diels, Greenwald, Jacobs, Marino et
Olencki

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