

07.02. 2023 19:30

Salle de Musique de Chambre
Mardi / Dienstag / Tuesday
Musiques d'aujourd'hui

«Aventures, nouvelles aventures»

United Instruments of Lucilin

Sophie Deshayes flûte

Max Mausen clarinette

Olivier Sliepen saxophone

Steve Boehm cor

André Pons-Valdès violon

Danielle Hennicot alto

Ingrid Schoenlaub violoncelle

Louis Siracusa contrebasse

Pascal Meyer piano

Goska Isphording clavecin

Guy Frisch percussion

Julien Leroy direction

Donatiennne Michel-Dansac soprano

Kai Wessel contreténor

Paul-Alexandre Dubois baryton

résonances ((r))

After the concert Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Donatiennne Michel-Dansac et Pascal Meyer
en conversation avec Tatjana Mehner (F)

Anna Korsun (1986)

Spleen for singing ensemble (2019)

10'

Giacinto Scelsi (1905–1988)

Manto III for viola (1957)

5'

Yu Oda (1983)

Down and Arise (2018)

10'

György Ligeti (1923–2006)

Aventures (1962/63)

Agitato

Presto

Conversation

Allegro appassionato

Sostenuto grandioso

Action dramatique

13'

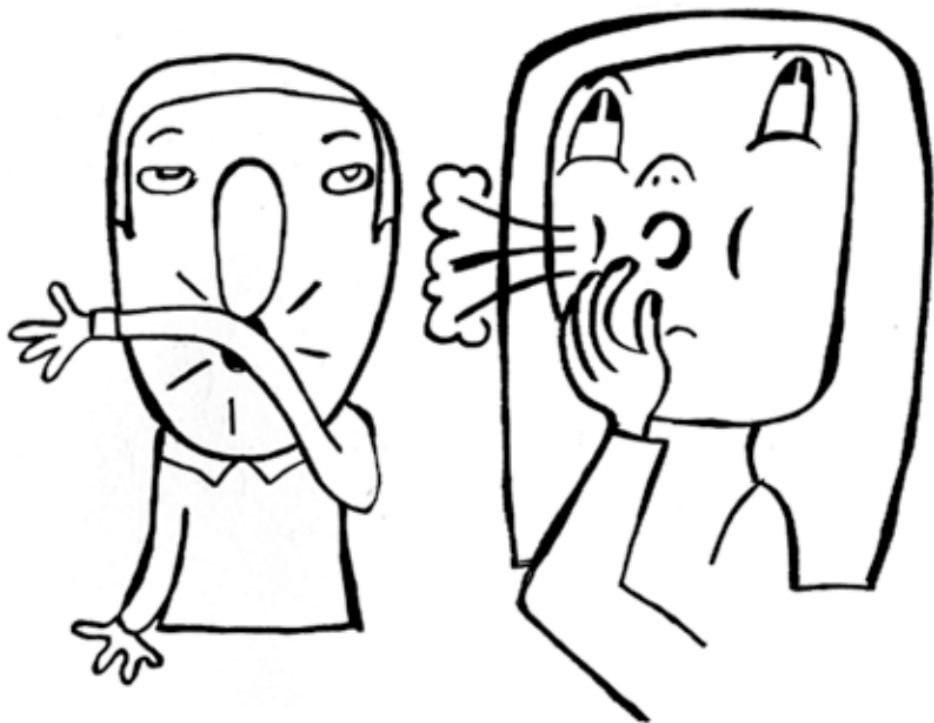
Nouvelles Aventures (1962–1965)

*I. Sostenuto Ritornell – Più mosso – Hoquetus – Commérages
– Communication*

*II. Agitato molto – Choral – Agitato molto – Les horloges
démoniaques – Prestissimo miserioso – Coda*

12'

Den **Houschte**jang an d'**Houschte**ketti



Tragicomédie archaïque

Jacques Amblard

Spleen (2019), de l'Ukrainienne Anna Korsun (1986), tient d'abord une note, un si (qui succède vite à un sol grave de violoncelle). C'est une note « pédale », sur le modèle de Giacinto Scelsi, ce compositeur qui souhaitait, dès *Quattro pezzi* (1954), se concentrer sur un seul son pour « entrer à l'intérieur » et y trouver quelque illumination. Comme Scelsi, et même davantage, Korsun fonctionne par continuité absolue, glissando presque permanent, ce qui instille une atmosphère lancinante, instable, voire nauséeuse et, partant, en effet, exprime un « spleen ». Les chanteurs s'aventurent de plus en plus loin du si, mais continument. Le fil n'est donc jamais perdu. Voilà la limpidité de la forme.

Puis le si glisse une tierce majeure au-dessus, jusqu'à ré dièse, puis fa dièse. Une ambivalence très « tendance » en naît subtilement. Car cette musique, d'apparence moderniste, notamment dans son caractère scelsien, donc « atonale », n'a pourtant planté, depuis le début, qu'un arpège (si-ré dièse-fa dièse) d'accord parfait (si majeur), donc un pilier de la musique tonale. En réalité, cette dialectique tonalité-atonalité est justement typique du nouveau siècle, siècle des hybridations en tous genres. On la retrouvera chez Yu Oda. C'est notre postmodernité. Cet arpège d'accord parfait finit d'ailleurs par chuter. Les musiciens diversifient leurs appuis, au gré d'une descente, continue, et toujours « nauséeuse », comme une descente en enfer. Ils se retrouvent brièvement sur un la dièse. Puis ils remontent tout en diversifiant les modes de jeu de chaque instrument ou chanteur, de plus en plus bruitistes, « soufflants », infimes. Et bientôt cette montée s'étiole, puis disparaît, et ne reste qu'un « résidu grave ». Le caractère remarquable de cette pièce, ainsi, décidément, est



Anna Korsun

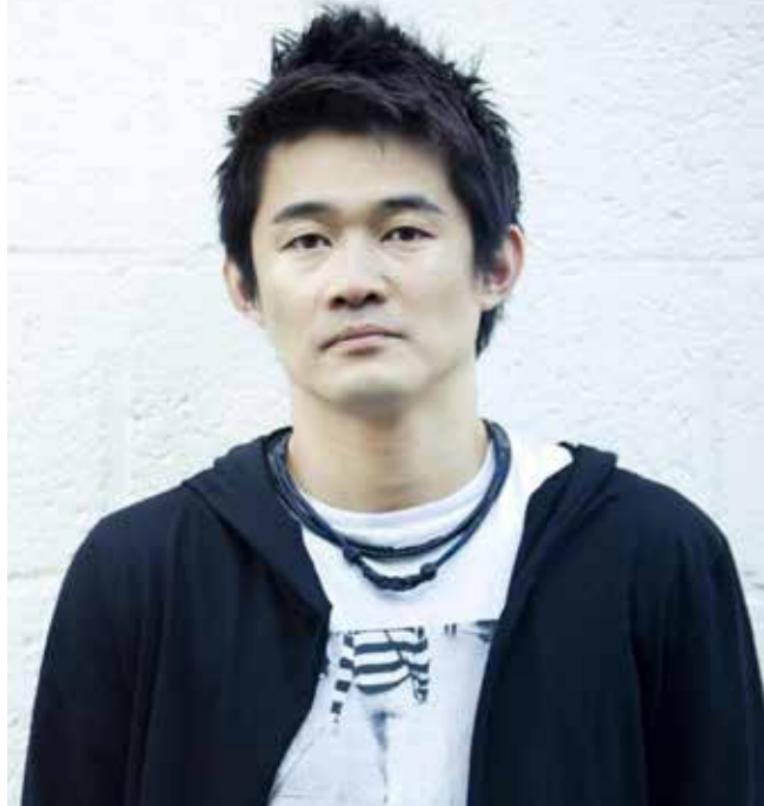
dans la clarté de sa conduite : une simple suite de gestes emblématiques. Korsun y montre à la fois un art de compositrice (elle délivre une partition), et d'artiste sonore, puisqu'elle s'occupe d'une essence du son (ou du bruit) plutôt que d'une mathématique élaborée de notes. On pourrait donc dire son esthétique minimaliste, mais dans la veine esthétique, particulière, de Cage. Ce dernier, en effet, le premier, trouvait un centre, quant à sa métaphysique sonore, centre entre poésie, musique, art et performance.

Mais un « spleen » ? Certes cette hyper-continuité exprime quelque sombre marasme, voire un chaos, originel, ou final : *limite*. Et la tenue des diverses pédales, instille une impression littéralement alarmante. Car elle fait retentir, en effet, comme des alarmes successives, sortes de sons fatals. On croit entendre des sirènes, ces instruments à manivelles, chers à Edgar Varèse, avant-guerre, puis qu'on a entendus durant la Seconde Guerre mondiale, lors des bombardements. On entend donc une urgence intense.

Et voici donc, précurseur de ceci, l'Italien Scelsi (1905–1988), ici dans son *Manto III* (1957), pour alto solo *chantant*. Hyper continuité, notes pédales, déjà... En effet, il s'agit d'abord de tenir un double la, comme si l'instrument commençait par s'accorder. Ce la est cependant brouillé par le chant de l'altiste, avant que chant et instrument ne se retrouvent, juste au-dessus, sur un si bémol. Le chant s'émancipe ensuite mais toujours au gré de sons tenus, successivement variés, de l'alto, comme si l'on retrouvait, ici comme dans *Spleen*, la structure médiévale, donc fondamentale, voire archaïque, de l'*organum*.

Voix et alto finiront par s'accorder sur un si bémol final, *smorzando* (« en mourant »). Oui, la mort, la fin : **dans ce type de pièces, chez Scelsi comme plus tard chez Korsun, on touche aux mystérieuses racines du théâtre.** On entend une dramaturgie pré-langagière. Ainsi, l'accord final (ici de la voix et de l'instrument sur une même note), unisson apaisé, *diminuendo*, y semble un spectacle foncier, la figuration de l'extinction, du trépas, ou du sommeil, comme délivrance. Que la mort soit une délivrance, heureuse, ne peut jurer dans l'univers mystique de Scelsi. Ce dernier, chercheur spirituel acharné, illuminé, s'était guéri d'une dépression, à l'hôpital, en jouant la même note sur un piano, durant deux ans... Comme pour entrer dans cette note et échapper à la condition humaine.

Notes pédales encore... *Down and arise* (2018), du Japonais Yu Oda (1983), aime s'obstiner sur son si bémol, psalmodié dans le grave du piano, comme si la fin de *Manto* lui avait tendu cette note relai. Nos trois compositeurs convergent vers un univers *polaire*. Mais si les pôles successifs sont tenus, longs, languides, évanescents, chez Scelsi et Korsun (selon ce que Pierre Boulez appelle un « temps lisse »), Yu Oda préfère la répétition, la scansion, dynamique, de ces derniers (« temps pulsé »). Certes le Japonais avait commencé sa formation musicale dans un groupe de rock. Les rythmes sont ici omniprésents, battus par les pieds des musiciens, par le bois des archets. On retrouve là, au passage, le « monde de bois », voire de bambou, du Japon ancien, monde sec, précis, fait de soubresauts, de surprises rythmiques. Les



Yu Oda

photo: Claudia Hansen

vides, entre les notes râches, sèches, de même, semblent l'expression du zen, pour lequel la vacuité – le silence – fait non seulement partie de la musique, mais constitue même sa substance. C'est ce qui tissait certaines œuvres de Tōru Takemitsu (1930–1996), père glorieux de la musique contemporaine japonaise, et plus encore, plus tard, de Toshio Hosokawa (1955). Mais le compositeur, d'une génération encore ultérieure, témoigne, comme Korsun, de cette nécessité postmoderne de faire toutes les synthèses, y compris entre modernisme et postmodernisme, entre atonalité et tonalité. Aussi, les musiciens, et leurs voix (puisque ici comme dans *Manto*, les instrumentistes chantent), dessinent parfois un accord parfait, brique élémentaire de la « musique classique » tonale. Cet accord parfait, ici, dans son dessin inexorable, lent, trouve un caractère – encore une fois – fondamental, voire archaïque : le musicien semble creuser aux sources de ce grand principe musical, inscrit dans la physique même du son (les « harmoniques 1–5 ») : l'accord parfait majeur que Jean-

Philippe Rameau (1683–1764) nommait, pour ces raisons fondatrices, le « *corps sonore* », et qu'il finit par imaginer pierre angulaire de l'univers dans son ensemble.

On a donc entendu chanter, soliloquer (ou bruire de leurs pieds) les instrumentistes mêmes. C'est là la tradition du théâtre instrumental qu'inaugurait Mauricio Kagel dans son *Sur scène* (1959). Théâtre ? Mais cette dramaturgie archaïque trouve sans doute un acmé dans les *Aventures* (1963) du plus célèbre musicien « contemporain » hongrois, György Ligeti (1923–2006). Il s'agit ici, plus encore, d'un théâtre pré-langagier, comme il eût pu exister – ou non – à l'aube de l'humanité. Ou plutôt, on suit cette tragicomédie, ces « aventures », tragiques, mais plus souvent drolatiques dans leur évocation du monde animal – lui aussi, le plus souvent, sans langage – comme celles de trois humains anciens, voire néanderthaliens, un homme et deux femmes, ou plutôt, presque, un mâle et deux femelles, dirait-on, qui s'expriment par sons, phonèmes, cris, manifestent parfois des efforts de langage, mais réussissent surtout à émettre de ces intonations pures, sans mots, et touchent ainsi à cette hypothétique origine commune du langage et de la musique, dont Jean-Jacques Rousseau rêvait dans son *Essai sur l'origine des langues* (1755). On touche au mystérieux code des affects.

Le début, les soupirs *accelerando* du chanteur, sont clairement simiesques. On peut rire, ainsi, dans cette musique hyper affective, *purement affective* – un bestiaire – mais en même temps sérieuse. Sérieuse ? Bien sûr, car il y a là le projet de cette solennelle « musique contemporaine », ici dans sa partie vocale, projet typique des années 1960 : inventer une « nouvelle vocalité » qui puisse se passer de mots, de textes, et s'arrange de simples lettres ou phonèmes. Certes c'est là l'influence de la poésie lettriste, qui se développe dès la Libération. Scelsi, souvent précurseur, bien que longtemps inconnu, fait donc quelques essais, notamment dès ce *Manto* (1957) qui semble laisser la voix libre de mots.

Cage, grand précurseur aussi, mais plus célèbre, lui, dès l'après-guerre, tente sa propre vocalité non langagière dans *Aria* (1959). Suivront quantité de pièces vocales dont le sérieux concept sera d'agencer des voix « non conceptuelles », sans mots, du moins

sans mots reconnaissables, jusqu'aux *Nuits* (1966) de Iannis Xenakis ou le mouvement « *O King* » de *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio.

Mais Ligeti, avec son talent habituel, comprend immédiatement, semble-t-il, en 1962, dans sa propre version de cette « nouvelle vocalité », la dimension shakespearienne qui pourrait naître, c'est-à-dire une verticalité vertigineuse, entre tragique (sérieux absolu) et comique total (non moins absolu ici). Il ose donner à sa pièce un titre populaire : de simples « aventures » donc. Et il touche au point sensible, au point commun, *précis*, à chaque mesure, entre le monde animal et celui des « sérieux » chanteurs de la « musique classique ». Il suffit d'assumer pleinement cet infra-langage, ces cris, borborygmes, ces expressions de mammifères qui dépassent – trouvent la source en fait – de tout picaresque. Surtout, ce caractère plus que populaire, ce vernaculaire total, est clairement écrit comme tel sur la partition. Les répétitions, notamment, fréquentes, permettent à l'auditeur de comprendre que *oui, c'est ici aussi pour rire*. Car le comique n'est-il pas souvent déclenché par certaines répétitions ? C'est l'idée de Søren Kierkegaard, dans son *Post-scriptum aux Miettes philosophiques* (1844), celle d'un comique de la « *folie radotante* ». C'est encore celle de Bergson dans son *Rire* (1900) : le comique comme « *mécanisation du vivant* », donc répétition justement.

La valeur de Ligeti est de se situer, en même temps, à la source de toute polyphonie, voire de tout contrepoint depuis la Renaissance, donc dans le geste fondamental de l'*imitation* (ou du canon). Nos trois personnages sympathiques, souvent, en effet, s'imitent, bien entendu. Il y a là – archaïsme général aidant – des « effets de troupeau », des soliloques naturels, bestiaux, entendus dans les prés, par tout un chacun, mais dont on comprend, ici, qu'ils sont à l'origine lointaine des imitations élaborées du Baroque, menant jusqu'au prestigieux langage de Johann Sebastian Bach... François-Bernard Mâche (1935), moderniste atonal, mais qui se disait aussi parfois « compositeur animalier », regrettait que la musique contemporaine, notamment celle de Boulez, se fût coupée du « modèle de nature ». Si fait ! Ligeti échappe donc à cette fatale coupure. Voilà la profondeur du personnage. C'est

celle, abyssale, de permettre à la musique contemporaine de se montrer humaine, *plus qu'humaine*, et notamment de se réautoriser un humour terrible, ce que Boulez, Karlheinz Stockhausen, Berio et tant d'autres, eux, n'ont jamais pu atteindre, ou ne serait-ce que cherché.

Partant, rien d'étonnant à ce que Ligeti soit devenu l'un des plus célèbres musiciens d'après-guerre. Certes, ces *Aventures*, comme les *Nouvelles Aventures* (1965), montrent aussi de ces gestes parfaits, d'une clarté nette, typiques du Hongrois, grand pédagogue.

Ainsi les épisodes de ces diverses errances vocales, amusantes, bestiales, grotesques, *premières*, sont séparées de façon tranchante. La forme, chez Ligeti, est toujours saillante, emblématique. Elle fonctionne par slogans sonores. Elle en devient sa propre réclame. Il n'est pas étonnant que le cinéaste Stanley Kubrick (1928–1999), partant, ait vu en ce séduisant musicien son « double sonore », en quelque sorte, et ait employé ses musiques, particulièrement, dans nombre de films, dès *2001, L'Odyssée de l'espace* (1968), et jusqu'à faire de *Musica ricercata II* (1957) un véritable leitmotiv dans son film testamentaire, *Eyes Wide Shut* (1998).

Jacques Amblard est musicologue (docteur, agrégé). Il a publié trois ouvrages, concernant Pascal Dusapin, Olivier Messiaen et la mode de l'enfance dans les arts postmodernes. Il a donné deux conférences au Collège de France en 2007 et animé une émission hebdomadaire sur France Culture (1999–2000). Il a également fait paraître les romans V comme Babel (Balland, 2001), L'harmonie expliquée aux enfants (mf, 2006), Noé (mf, 2016), Les nombres d'Arsène (mf, 2022) et Apocalypse blanche (La Volte, 2022).

Dernière audition à la Philharmonie

Anna Korsun *Spleen*

Première audition

Giacinto Scelsi *Manto III*

04.12.2011 Ensemble Recherche

Yu Oda *Down and Arise*

04.05.2018 United Instruments of Lucilin

György Ligeti *Aventures*

Première audition

György Ligeti *Nouvelles Aventures*

Première audition



Fondation
EME



Mieux vivre ensemble
grâce à la musique

Développant des projets innovants à la croisée de
la musique et du domaine social, la Fondation EME
oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la
dignité aux personnes fragiles ou en détresse.

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000
BIC: BCEELULL

www.fondation-eme.lu

 payconiq



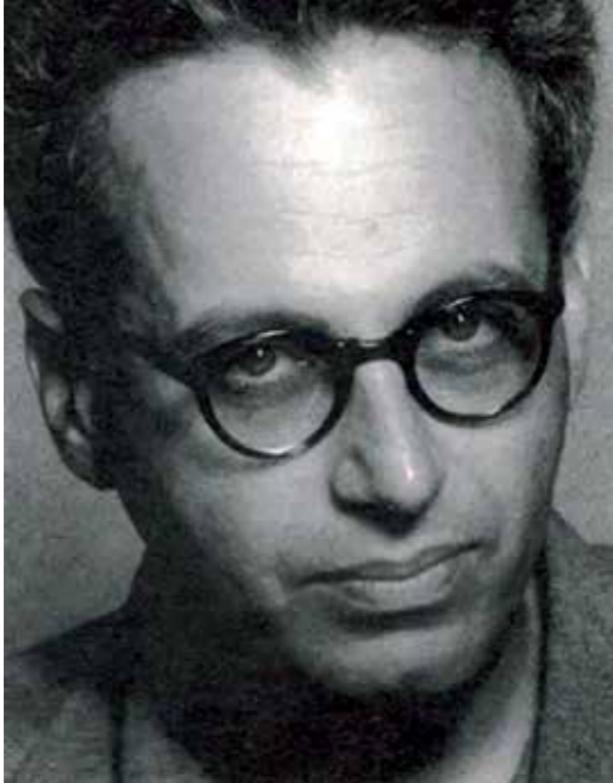
Der alte Traum von neuen Klangabenteuern

oder: musikalische Odyssee über Jahrhundertgrenzen

Tatjana Mehner

«Ein Abenteuer». Der Begriff ist ambivalent – zumindest in seinem generellen sozialen Gebrauch. In der Gegenwart steht Abenteuer medial nicht selten pejorativ – impliziert Planlosigkeit, ja Verantwortungslosigkeit, etwas, das gemeinhin unerwünscht ist. In Politik und Wirtschaft werden Abenteuer entsprechend äußerst ungern gesehen. Im «ästhetischen» Kontext verhält es sich allerdings etwas anders. Da gilt Abenteuergeist – zumindest seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts – als etwas von Wert. Man könnte sogar sagen, im Allgemeinen hat die Gesellschaft das Sozialsystem Kunst mit seiner Rahmung, keine direkten Auswirkungen auf andere – «leistungstragende» – soziale Systeme zu haben, zum Ort der Abenteuerlust gemacht. Abenteuer steht zwar für Wagemut. Und Fortschritt gilt gemeinhin als an Wagemut gebunden. Aber der Begriff des Abenteuers impliziert auch, dass sich der Abenteurer auf unsicheres Terrain begibt, vorstößt in Sphären, deren Risiken und Vorzüge nicht bis ins Letzte bekannt und schon gar nicht erforscht sind. Ein Abenteuer ist nur dann ein Abenteuer, wenn sein Ausgang nicht wirklich voraussehbar ist.

Ein Blick in die Musikgeschichte, in die Kulturgeschichte im Allgemeinen, ja wahrscheinlich in die Menschheitsgeschichte überhaupt macht mehr als deutlich, dass es die Abenteuerlust ist, die die Menschen immer wieder zu dem treibt, was Reflexion als Fortschritt begreift. Dennoch wird auch mehr als klar, dass gerade in der Musiktheorie und -geschichtsschreibung ein solches Fortschrittsdenken erst im Laufe des 20. Jahrhunderts an wirklicher Bedeutung gewinnt, das mit der Betrachtung einer Chronologie



György Ligeti um 1960

der Etablierung von Kanones eben auch die Forderung nach deren Durchbrechung, nach der Überschreitung von Grenzen beinhaltet. Als kreativ gilt, wer Abenteuer wagt. Dies macht die Musikgeschichte spätestens seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts zur Abenteuergeschichte – und dies unabhängig von der ästhetischen Position des Betrachters.

Wenn in diesem Kontext zwei der kammermusikalischen Schlüsselwerke, die als wahrhaft epochemachend begriffen werden, die Titel *Aventures* et *Nouvelles Aventures* tragen, so ist dies mehr als signifikant. Wenn diese im heutigen Konzert in Beziehung treten zu Werken, die aus dem gleichen Geist heraus bis in die Gegenwart für Entdeckergeist stehen, so liegt nahe, der Spur des Abenteuers zu folgen, sie zu hinterfragen und als solche zu genießen, quasi als Befriedigung des eigenen AbenteuERGEistes.

Zentraler Bestandteil des Abenteuers, das György Ligeti einst wagte, war das Hinterfragen der Rolle der menschlichen Stimme im musikalischen Kontext, deren Gebrauch als Muskinstrument,

die Dekonstruktion eines textlichen Sinnes als Basis neuer Sinnkonstruktion. Und von hier aus spinnt sich ein weiterer roter Faden durch das heutige Konzertprogramm – das Wechselspiel von Dekonstruktion und Konstruktion ebenso wie die Erforschung der menschlichen Stimme lassen sich in allen Werken auf die eine oder andere Weise als essentiel entdecken und beschreiben.

Bekenntnisse zum Abenteuerertum – György Ligeti und seine Schlüsselwerke

György Ligeti, der Abenteurer – dass dieses Image sich indirekt in einem allgemeinen Bewusstsein festgesetzt hat, ist einem der herausragenden Filmemacher des vorigen Jahrhunderts zu verdanken. Stanley Kubrick verwendete das Orchesterwerk *Atmosphères* des Komponisten im legendären Soundtrack seines filmhistorischen Meilensteins *2001: Odyssee im Weltraum*. Die beiden Kammermusikkompositionen *Aventures* und *Nouvelles Aventures* entstanden relativ unmittelbar in zeitlicher Folge auf den Film und stehen den *Atmosphères* ästhetisch recht nahe. Dies dürfte in einer gewissen Breitenwirkung durchaus Einfluss auf deren Rezeption gehabt haben, nicht zuletzt auch einer eindeutigen Assoziationskette wegen, die auf den Sciences-Fiction-Inhalt des Filmes baut. Ligeti selbst hat zumindest mit dieser Seite des Abenteuers nichts zu tun.

Eigentlich begibt sich Ligeti in seinen *Aventures* und *Nouvelles Aventures* auf ein Abenteuer, das er aus seinen elektronischen Erfahrungen ableitet, und das die Aufweichung der Grenzen von Musik und Text über beider Klanglichkeit zum Ziel hat. Beiden Abenteuerreisen ist dabei ein abstrakt dramatischer Charakter immanent. Die vom Komponisten verwendete Lautsprache evoziert Kommunikationssituationen und Affekte, die man auf einer emotionalen Ebene deuten kann, auch wenn man kein konkretes Geschehen, keine Handlung festmachen kann. Die Musik erscheint selbst als theatral, wobei die Instrumente keine begleitende Funktion haben. Ligeti spielt mit Gattungsgrenzen und dem Wissen darum, wobei der große Erfolg des Werkes wohl tatsächlich auf eine basale affektive Theatralität zurückzuführen ist.

Abenteuer Dialog – Giacinto Scelsi und sein *Manto III*

Das Konzept des Abenteuers an sich setzt voraus, dass sich die Beteiligten darauf einlassen; etwas, womit sich im Falle von Giacinto Scelsi der Musikbetrieb über viele Jahre recht schwer tat, nicht zuletzt, weil sich die «geheimnisvolle» Persönlichkeit des einer italienischen Adelsfamilie entstammenden Komponisten, der sich bereits auf dezidiert spirituelle Konzepte berief, als dies innerhalb der zentraleuropäischen Kulturszene noch recht ungewöhnlich war, gängigen Erklärungsmodellen entgegenstand. «Zu abenteuerlich» gewissermaßen – Neuland, bei dem nicht so recht klar war, von welcher Seite aus es zu betreten war. Jedes Abenteuer braucht seinen Zugang, sicheres Terrain, auf das man notfalls zurückkehren könnte. Und in weiterem Rahmen boten sich entsprechende Zugänge erst als innerhalb breiterer und als solcher wahrgenommener ästhetischer Strömungen, ja Schulen Tendenzen festmachen ließen, zu denen Rezeption und vor allem Reflexion Scelsi in irgendeiner Weise in Beziehung bringen konnten. Noch dazu, wo der Komponist selbst auch in dem Sinne wenig zeitgemäß erschien, als er nur selten viele Erklärungen zu seiner Musik abgab und obendrein handwerklich eine Technik verfolgte, die von vielen Seiten argwöhnisch beäugt wurde. Er notierte vielfach nicht durchgängig selbst, sondern entwickelte die Basis über improvisationsartige Tonbandaufnahmen, die er transkribieren ließ und dann bearbeitete. Dies ließ sich weder vollständig mit dem Bild einer gänzlich fixierten im weiteren Sinne elektronischen Musik, bei der das Tonband gleichermaßen das Werk war, vereinbaren, noch mit komplett zufallsbasierten Konzepten und erst recht nicht mit der für viele fast schon reißbrettartig wirkenden Komposition aus dem Geiste der Serialisten. Scelsis Zugang zur Mikrotonalität lässt sich hingegen als ein über weite Strecken intuitiver beschreiben.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch schien auch der musikalische Avantgardebetrieb mehr und mehr bereit für den nicht mehr jungen Giacinto Scelsi – genug Zugangsrichtungen hatten sich mit Lösung gar zu fixer ästhetischer Dogmen allerorts ergeben. Und in dieser Zeit entwickelt der Musiker den Zyklus *Manto*, aus dem im heutigen Konzert *Manto III* erklingt, und mit



Giacinto Scelsi 1936

dem er einen Meilenstein setzte, insbesondere was das Repertoire für Bratsche solo angeht. Allerdings scheint Teil drei per se schon aufgrund der Besetzung von den ersten beiden abgesetzt – für Bratsche solo und Frauenstimme, wobei der Gedanke an eine Interpretin beider «Partien» in Personalunion zentral ist. Intensiv und impulsiv dialogisiert die menschliche Stimme mit dem in klarer Linie führenden Ton der mittleren Streicherstimme. Hatte Scelsi immer wieder auf die Idee nach außen dringender Innerlichkeit, ja Eingebung abgehoben, die sich in einer dezidiert emotionalen Musik Bahn brechen sollte, so wird genau dies hier nur zu deutlich. Die Vorstellung eines höchst expressiven inneren Dialogs liegt nahe.

Der Rückblick als Ausblick

Was wäre das Leben ohne Abenteuer, gar ohne Herausforderungen? Kunst in der Komfortzone – ein bisschen war das wohl eine ausgesprochene Horrorvision, die sich hier und da begann, breit zu

machen in den Zeiten unmittelbar vor der Corona-Krise, dem Ukraine-Krieg und der folgenden Energie-Krise. Was soll eine Kunst herausfordern, die quasi alles darf in einer Welt, in der es scheinbar unbegrenzte Möglichkeiten der Horizonterweiterung gibt – Letzteres allerdings relativ abenteuerfrei? Gewissermaßen aus einer solchen Zeit der unbegrenzten Möglichkeiten, eines goldenen Überfluss' der Digitalität stammen die beiden jüngeren Werke dieses Abends, die – längst fern von ihren Uraufführungen – zwei unterschiedliche, aber klare Antworten auf diese Frage bereithalten. Einmal wird der Flut der Möglichkeiten mit dezidiertter Reduktion, mit selbst auferlegter Beschränkung begegnet, zum anderen ist es die Demonstration eines Dekonstruktions-Rekonstruktionsprozesses von Vorfindlichem, der Zeitreise schließlich zu einer sehr individuellen Form der Aneignung macht.

Anna Korsun, aus der Ukraine stammende und in München ausgebildete Komponistin und Performerin, ist bekannt für ihren reduktionistischen und gleichzeitig tiefgründigen Stil, der Phänomenen auf den Grund geht – sowohl aus ideell philosophischer als auch aus technisch kompositorischer Perspektive. Das ist im Falle von *Spleen* nicht anders. Mit einer Titelwahl, die in ihrem ganzen Assoziationsreichtum auf Gleichzeitigkeit und Widerspruch von Sein und Schein anspielt, dringt Korsun ein in das Klangliche an sich, spielt mit Erwartungen. Ähnlichkeiten, Beziehungen, allmählichen Übergängen... Korsun hinterfragt die Klanglichkeiten der beteiligten Instrumente und überführt meist unmerklich die eine in die andere. Der Eindruck von Flächigkeit spielt mit dem Raum und gleichzeitig der Temporalität der Wahrnehmung. Rhythmus, der in der Wahrnehmung zu Klang wird, und Klang der rhythmischen Charakter allein durch seine Wahrnehmung gewinnt, sind ein bewährtes Prinzip, das einen historischen Bogen zu den beiden Ligeti-Werken schlägt.

Schließlich ist auch **Yu Odas Down and Arise** perfektes Abenteuer im allerbesten Doppelsinn von Entstehung und Rezeption. Seit seiner Uraufführung vor knapp fünf Jahren an gleicher Stelle wurde es interpretiert, rezipiert und kontextualisiert. Nun vom Auftraggeber United Instruments of Lucilin abermals gestaltet,

impliziert die – vermutlich für einige im Saal – Wiederbegegnung zwangsläufig Erinnerung, so wie das mit jedem Werk ist, das Eingang ins Repertoire findet und so ein Eigenleben in der Welt der Interpretation beginnt. Doch im konkreten Fall besteht das eigentliche Abenteuer in einer historischen Zeitreise. Als Basis seiner Komposition für die ungewöhnliche Kammerbesetzung aus Tenorsaxofon, Schlagzeug, Klavier und Streichtrio wählt Yu Oda eine Vokalkomposition aus der Feder von John Dowland, die er nach allen Regeln der Kunst einer Dekonstruktion unterzieht. Wie das Spiel mit der Kenntlichkeit im Unkenntlichen erscheint das Ergebnis eines Prozesses, der sich auch als Rückführung auf das Wesentliche beschreiben lässt. Die Originalmelodie wird mithilfe unterschiedlicher Techniken quasi hinterfragt, in unterschiedlichen Situationen vorgeführt – granuliert oder gestreckt zum Beispiel, ohne dass der Prozess an einen Variationssatz erinnert, um schließlich durch Rekonstruktion Bestätigung zu finden. Ob es sich dabei um das Abenteuer des Materials aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert (das Original wurde im Jahr 1600 veröffentlicht) im 21. Jahrhundert oder eines Komponisten der Gegenwart in der Renaissance handelt, bleibt Frage der Perspektive – eine Horizonterweiterung innerhalb des Kunstsystems ist es allerdings in jede Richtung.

*

Nach einer solchen Abenteuerreise sollte eines nur zu klar sein, dass Dekonstruktion im ästhetischen Kontext zwangsläufig immer auch Konstruktion ist, so wie eine Betrachtung höherer Ordnung immer Betrachtung bleibt. Gesteigert wird dies durch die zeitliche Irreversibilität musikalischen Erlebens. Dekonstruktion im musikalischen Kontext kann nicht «Rückführung» auf irgendeinen Urzustand bedeuten. Unabhängig vom Wissen und Erfahrungsschatz des Einzelnen ist Hören genau wie Komponieren niemals geschichtslos. Es ist nicht nötig, wie Yu Oda explizit auf konkretes historisches Material zurückzugreifen. Auch Anna Korsuns *Spleen* würde anders erlebt ohne das konkrete Davor und Danach, ohne zum Beispiel eben Ligeti – im tatsächlichen Erleben oder aber im historischen Bewusstsein. Andererseits hätte wohl auch niemand das Ausreizen der Möglichkeiten der menschlichen Stimme in

diesem Zusammenhang als Abenteuer empfunden, wenn als Vergleichsgrundlage nicht eine klassische Behandlung der Stimme im Lied, der Oper, dem Oratorium und und und hätte herhalten können. Abenteuergeist ist das Ergebnis von Beobachtung. Seine Wahrnehmung ist sozial und damit nur zu menschlich. Vivent les aventures!

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Publications Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Anna Korsun *Spleen*
Erstaufführung

Giacinto Scelsi *Manto III*
04.12.2011 Ensemble Recherche

Yu Oda *Down and Arise*
04.05.2018 United Instruments of Lucilin

György Ligeti *Aventures*
Erstaufführung

György Ligeti *Nouvelles Aventures*
Erstaufführung



“Cultivons l’art d’être responsables !”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial
dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous
continuons à les soutenir, afin d’offrir la culture au plus grand nombre.

www.bdl.lu/rse

**BANQUE DE
LUXEMBOURG**

Down and Arise

Yu Oda

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

PHILHARMONIE

Rattle

Sir
Simon

SIEGFRIED

11.02.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Sir Simon Rattle direction

Simon O'Neill Siegfried

Michael Volle Der Wanderer

Peter Hoare Mime

Georg Nigl Alberich

Franz-Josef Selig Fafner

Anja Kampe Brünnhilde

Gerhild Romberger Erda

Barbara Hannigan Waldvogel

WAGNER Siegfried (version concert)

Tickets: à partir de 27 €



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

25
Mercedes-Benz

Interprètes

Biographies

United Instruments of Lucilin

United Instruments of Lucilin a été créé en 1999 par un groupe de musiciens passionnés et engagés. 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), l'ensemble est désormais reconnu pour ses propositions sortant de l'ordinaire. Chaque saison, au Luxembourg et à l'étranger, les musiciens présentent un large spectre d'événements musicaux, allant du concert « traditionnel » ou mis en scène, aux productions d'opéras, projets pour enfants, sessions d'improvisation et discussions avec les compositeurs. Depuis plusieurs années, United Instruments of Lucilin participe régulièrement à la création dans le domaine de l'opéra contemporain, notamment avec le Grand Théâtre de Luxembourg avec des projets comme *The Raven* de Toshio Hosokawa avec Charlotte Hellekant (2014), le « thinkspiel » de Philippe Manoury *Kein Licht*, mis en scène par Nicolas Stemann et dirigé par Julien Leroy (2017) et dernièrement l'opéra *Les Mille Endormis* d'Adam Maor, présenté au Festival d'Aix-en-Provence en 2019. United Instruments of Lucilin organise chaque année en partenariat avec neimënster et le festival rainy days (Philharmonie Luxembourg) la Luxembourg Composition Academy, unique masterclass de composition au Luxembourg qui accompagne huit jeunes compositeurs dans le processus de création d'une nouvelle pièce. United Instruments of Lucilin ne cesse au fil des années d'encourager les différentes formes d'innovations musicales et ne recule jamais devant les actions spectaculaires, appréciées par un public grandissant, comme investir entièrement un hôtel abandonné pour l'expérience.

Black Mirror d'Alexander Schubert, présenté au Luxembourg en 2016 lors du festival rainy days. En mai 2022, l'ensemble a présenté *Sleep Laboratory*, le dernier projet immersif d'Alexander Schubert avec de la VR au festival Achterbrücken de Cologne.

Récemment, United Instruments of Lucilin a passé commande à James Dillon, Fatima Fonte, Giulia Lorusso, Philippe Manoury, Sonja Mutić, François Sarhan, Igor Silva et Stefan Prins. United Instruments of Lucilin a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en novembre dernier. www.lucilin.lu

United Instruments of Lucilin

Das Ensemble wurde 1999 durch eine Gruppe passionierter und engagierter Musiker*innen gegründet. Es hat sich exklusiv der Förderung, Schöpfung und Beauftragung von Werken des 20. und 21. Jahrhunderts verschrieben (seit 1999 wurden über 600 Werke uraufgeführt). Jahr für Jahr präsentieren die Musiker in Luxemburg und im Ausland ein breites Spektrum musikalischer Ereignisse vom «traditionellen» Konzert über Opernproduktionen, Projekte für Kinder und Improvisationssessions bis zu Komponist*innengesprächen reichen. Seit einigen Jahren ist das Ensemble regelmäßig an der Erarbeitung zeitgenössischer Opernproduktionen beteiligt, vornehmlich am Grand Théâtre de Luxembourg, wo *The Raven* von Toshio Hosokawa mit Charlotte Hellekant (2014), Philippe Manourys «thinkspiel» *Kein Licht* (inszeniert von Nicolas Stemann und dirigiert von Julien Leroy, 2017) und schließlich *Les Mille Endormis* von Adam Maor realisiert wurden, die letztgenannte Produktion wurde 2019 auch beim Festival d'Aix-en-Provence gezeigt. Alljährlich organisieren United Instruments of Lucilin in Zusammenarbeit mit neimënster und dem Festival rainy days die Luxembourg Composition Academy, einzigartige Meisterkurse für Komposition in Luxemburg, die junge Komponisten bei der Schaffung eines neuen Werkes begleiten. Das Ensemble fühlt sich den unterschiedlichen Formen musikalischer Innovation verpflichtet und scheut nicht vor ungewöhnlichen Aktionen zurück, wie der vollständigen Bespielung eines verlassenen Gebäudes für *Black Mirror* von Alexander Schubert für rainy days 2016. Im Mai 2022 führte das Ensemble



United Instruments of Lucilin

photo: Emile Hengen



beim Achtbrücken-Festival in Köln *Sleep Laboratory* auf, Alexander Schuberts jüngstes immersives Projekt mit Virtual Reality. In jüngster Zeit hat United Instruments of Lucilin Kompositionsaufträge an James Dillon, Fatima Fonte, Giulia Lorusso, Philippe Manoury, Sonja Mutić, François Sarhan, Igor Silva und Stefan Prins vergeben. In der Philharmonie Luxemburg spielten die United Instruments of Lucilin zuletzt im November 2022.
www.lucilin.lu

Julien Leroy direction

Premier Prix Talent chef d'orchestre 2014 distingué par l'Adami, Julien Leroy s'inscrit dans la nouvelle génération des jeunes chefs d'orchestre français. Cette récompense salue un parcours que jalonnent non seulement un poste de chef assistant de l'Ensemble Intercontemporain (EIC), d'abord auprès de Susanna Mälkki (2012/13) puis de Matthias Pintscher (2013/15), mais aussi ses débuts avec nombre de phalanges françaises – Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de Chambre de Paris, Orchestre National de Lille, Orchestre National des Pays-de-la-Loire, de Mulhouse et d'Auvergne, Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy, Orchestre Régional de Normandie, Orchestre de Picardie – tout en poursuivant ses collaborations avec l'Orchestre National d'Île-de-France et l'Orchestre National de Lorraine. Artiste reconnu dans la création contemporaine, il est premier Chef invité de l'ensemble United instruments of Lucilin depuis 2018, directeur musical du Paris Percussion Group depuis 2014, ensemble réunissant la brillante nouvelle génération des percussionnistes français. Julien Leroy a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2021/22.

Julien Leroy Leitung

Julien Leroy, der von Adami mit dem ersten Talentpreis für Orchesterdirigenten 2014 ausgezeichnet wurde, gehört zur neuen Generation junger französischer Dirigenten. Diese Auszeichnung würdigt seinen Werdegang, der nicht nur eine Stelle als Assistentenzdirigent des Ensemble Intercontemporain,



Julien Leroy

photo: Phuong Nguyen

zunächst unter Susanna Mälkki (2012/13) und dann unter Matthias Pintscher (2013/15), umfasst, sondern auch seine Debüts bei zahlreichen französischen Klangkörpern – Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre de Chambre de Paris, Orchestre National de Lille, Orchestre National des Pays-de-la-Loire, de Mulhouse et d'Auvergne, Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy, Orchestre Régional de Normandie, Orchestre de Picardie – während er gleichzeitig seine Zusammenarbeit mit dem Orchestre National d'Île-de-France und dem Orchestre National de Lorraine fortsetzte. Als anerkannter Künstler im Bereich des zeitgenössischen Schaffens ist er seit 2018 Erster Gastdirigent des Ensembles United Instruments of Lucilin und seit 2014 Musikdirektor der Paris Percussion Group, eines Ensembles, das die brillante neue Generation französischer Schlagzeuger*innen vereint. In der Philharmonie Luxembourg hat Julien Leroy zuletzt in der Saison 2021/22 dirigiert.

Donatiennne Michel-Dansac soprano

Dès l'âge de sept ans, Donatiennne Michel-Dansac étudie le violon et le piano, entre à la Maîtrise de l'Opéra de Nantes et ne quitte plus la scène depuis lors. À l'âge de vingt-et-un ans, elle interprète *Laborintus II* de Luciano Berio sous la direction de Pierre Boulez. Cette rencontre mémorable, humaine et musicale, lui ouvre les portes du répertoire d'aujourd'hui. Elle est à ce jour la créatrice de plus d'une centaine d'œuvres. Elle se produit aussi dans les répertoires baroque avec Les Arts Florissants, classique et romantique sous la direction de François Xavier-Roth, Daniel Barenboim, Sylvain Cambeling, Sir Simon Rattle, Emilio Pomarico, Peter Rundel, William Christie ou encore Freddy Eichelberger. En fonction des projets, elle interprète les répertoires de soprano ou de mezzo-soprano: *Folksongs*, *Calmo*, *Chamber Music* de Berio, *Despina* (*Cosi fan tutte*), *La Création* de Haydn, *Pierrot lunaire* de Schönberg, le *Requiem* de Ligeti, *Akrostichon Wortspiel* et *Le Silence des sirènes* d'Unsuk Chin, *Pygmalion* de Rameau ou encore *Orfeo* de Rossi. C'est sous la direction de François Xavier-Roth qu'elle chante *Knoxville* de Samuel Barber et *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez à



Donatiene Michel-Dansac

photo: Astrid Ackermann

Berlin. Elle est invitée au Théâtre du Châtelet, au Teatro Colòn de Buenos Aires, au Carnegie Hall de New York, au Musikverein de Vienne, à l'ElbPhilharmonie de Hambourg, à la Boulezsaal de Berlin, à la Philharmonie de Berlin, à l'Opéra de Munich, au Theater an der Wien, à l'Opéra de Paris, à la Philharmonie de Paris et à la Philharmonie de Cologne. Depuis 2000, elle fait partie du projet de l'intégrale des cantates de Bach, qui sera achevée en 2024 à Paris. Ses enregistrements ont obtenu de nombreux prix de la critique internationale. Elle tourne au cinéma pour Philippe Beziat, Érik Bullot, obtient le Prix du cinéma du Réel 2022, et joue au théâtre pour Olivier Cadiot, Céline Minard, Umberto Eco, William Kentridge, Jean-Claude Cotillard, Macha Makeïff et Jérôme Deschamps. Membre du jury de sélection de la Villa Medici, elle est invitée par de nombreux musées et plasticiens pour des conférences et projets associés d'art contemporain. Sa connaissance des répertoires et de la technique vocale parlée et chantée l'amène à assister des metteurs en scène et compositeurs pour la dramaturgie de l'écriture vocale – citons Ivo Van Hove, Célie Pauthe ou encore Jean-René Lemoine – au théâtre ou à l'opéra. Elle enseigne à l'Internationales Musikinstitut de Darmstadt, à l'Opéra-Studio du Teatro Argentino de La Plata, à l'University of California de Berkeley et régulièrement au Mozarteum de Salzbourg. Elle est professeur de voix parlée et chantée au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Directrice artistique de la compagnie À vive allure, pour la production de spectacles, lectures et performances, elle est Chevalier des Arts et Lettres du gouvernement français. En 2016, l'Académie Charles Cros lui a décerné le Grand Prix in Honorem pour l'ensemble de sa carrière. Ses prochains engagements la conduiront notamment à la Ruhr Triennale pour une création de Georges Aperghis, à Berlin avec les Berliner Philharmoniker sous la direction de Sir Simon Rattle pour le *Requiem* de Ligeti, à l'Opéra de Gênes et au Loewe Theatre de New York. Donatienne Michel-Dansac a chanté pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2014/15.

Donatiennne Michel-Dansac Sopran

Im Alter von sieben Jahren begann Donatiennne Michel-Dansac mit Geigen- und Klavierunterricht, trat dem Kinderchor der Oper in Nantes bei und verließ die Bühne seitdem nicht mehr. Im Alter von 21 Jahren führte sie Luciano Berios *Laborintus II* unter der Leitung von Pierre Boulez auf. Diese menschlich und musikalisch denkwürdige Begegnung öffnete ihr die Türen zum heutigen Repertoire. Bis heute hat sie mehr als hundert Werke aus der Taufe gehoben. Sie tritt auch im Barockrepertoire mit Les Arts Florissants, im klassischen und romantischen Repertoire unter der Leitung von François-Xavier Roth, Daniel Barenboim, Sylvain Cambreling, Sir Simon Rattle, Emilio Pomarico, Peter Rundel, William Christie oder Freddy Eichelberger auf. Je nach Projekt interpretiert sie das Sopran- oder Mezzosopran-Repertoire: *Folksongs*, *Calmo*, Berios *Chamber Music*, *Despina (Così fan tutte)*, Haydns *Die Schöpfung*, Schönbergs *Pierrot lunaire*, Ligetis *Requiem*, Unsuk Chins *Akrostichon Wortspiel* und *Le Silence des sirènes*, Rameaus *Pygmalion* oder Rossis *Orfeo*. Unter der Leitung von François-Xavier Roth sang sie *Knoxville* von Samuel Barber und *Le Marteau sans maître* von Pierre Boulez in Berlin. Sie wurde an das Théâtre du Châtelet, das Teatro Colón in Buenos Aires, die Carnegie Hall in New York, den Wiener Musikverein, die Elbphilharmonie in Hamburg, den Boulez-Saal in Berlin, die Berliner Philharmonie, die Münchner Staatsoper, das Theater an der Wien, die Opéra de Paris, die Philharmonie de Paris und die Kölner Philharmonie eingeladen. Seit 2000 wirkt sie an einer Einspielung aller Bach-Kantaten mit, die 2024 in Paris abgeschlossen werden soll. Ihre Aufnahmen erhielten zahlreiche Preise der internationalen Kritik. Sie drehte Filme für Philippe Beziat und Érik Bullot, erhielt den Prix du cinéma du Réel 2022 und spielte Theater für Olivier Cadiot, Céline Minard, Umberto Eco, William Kentridge, Jean-Claude Cotillard, Macha Makeïff und Jérôme Deschamps. Sie ist Mitglied der Auswahljury der Villa Medici und wird von zahlreichen Museen und bildenden Künstlern zu Vorträgen und assoziierten Projekten zur zeitgenössischen Kunst eingeladen. Aufgrund ihrer Kenntnisse des Repertoires und der Technik der gesprochenen und gesungenen Stimme unterstützt sie Regisseur*innen und



Kai Wessel

Komponist*innen bei der Dramaturgie der Vokalkomposition im Theater und in der Oper, darunter Ivo Van Hove, Célie Pauthe und Jean-René Lemoine. Sie unterrichtet am Internationalen Musikinstitut in Darmstadt, am Opernstudio des Teatro Argentino in La Plata, an der University of California in Berkeley und regelmäßig am Mozarteum in Salzburg. Sie ist Professorin für Sprech- und Singstimme am Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique in Paris. Als künstlerische Leiterin der Compagnie À vive allure für die Produktion von Aufführungen, Lesungen und Performances ist sie Chevalier des Arts et Lettres der französischen Regierung. Im Jahr 2016 verlieh ihr die Académie Charles Cros den «Grand Prix in Honorem» für ihr Lebenswerk. Ihre nächsten Engagements führen sie unter anderem zur Ruhr Triennale für die Uraufführung eines Werkes von Georges Aperghis, nach Berlin für Ligetis *Requiem* mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Sir Simon Rattle, an die Oper in Genua und an das Loewe Theatre in New York. In der Philharmonie Luxembourg ist Donatiene Michel-Dansac zuletzt in der Saison 2014/15 aufgetreten.

Kai Wessel contreténor

Le contreténor Kai Wessel est l'un des principaux représentants de son domaine, invité par des orchestres et chefs d'orchestre du monde entier (notamment Philippe Herreweghe, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Jordi Savall, Ton Koopman, William Christie, Nic McGegan, Reinhard Goebel, Masato Suzuki, Martin Haselböck, Michel Corboz, Hans Werner Henze, Kent Nagano, Sylvain Cambreling), le tout documenté par des captations radiophoniques, télévisuelles et plus de 90 disques. Doté dès le début d'un large spectre d'intérêts musicaux et de talents polyvalents, Kai Wessel a étudié la théorie musicale avec Roland Ploeger, la composition avec Friedhelm Döhl et le chant avec Ute von Garczynski, avant la pratique de l'interprétation baroque à Bâle auprès de René Jacobs qu'il a assisté pour l'arrangement de plusieurs opéras. Il a été invité pour des opéras à Barcelone, Madrid, Hanovre, Stuttgart, Munich, Berlin, Dresde, Karlsruhe, Halle, Göttingen, Vienne, Salzbourg, Amsterdam et

Bâle. Au-delà de rôles du répertoire baroque, il a aussi chanté dans des opéras de Klaus Huber, Isabel Mundry, Salvatore Sciarrino, Georg Friedrich Haas ou encore Jörg Widmann, sous la direction de chefs tels Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Jordi Savall, William Christie, Reinhard Goebel, Nic McGegan, Masato Suzuki, Martin Haselböck, Michel Corboz, Hans Werner Henze, Kent Nagano et Sylvain Cambreling. Annette Schlünz, Rebecca Saunders, Karola Obermüller, Mauricio Kagel, Heinz Holliger, Klaus Huber, Matthias Pintscher, Stefano Gervasoni ou Chaya Czernowin ont écrit des œuvres pour lui. Kai Wessel est professeur de chant et de pratique historiquement informée à la Hochschule für Musik und Tanz Köln ainsi que, depuis septembre 2014, professeur de chant, avec un accent mis sur le répertoire vocal contemporain, à la Hochschule der Künste de Bern. Il est une source d'inspiration pour de jeunes chanteurs et instrumentistes, lors de nombreuses master classes dispensées dans le monde entier.

Kai Wessel Countertenor

Der Countertenor Kai Wessel gehört zu den führenden Vertretern seines Fachs, eingeladen von Orchestern und Dirigenten in aller Welt (u. a. von Philippe Herreweghe, Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Jordi Savall, Ton Koopman, William Christie, Nic McGegan, Reinhard Goebel, Masato Suzuki, Martin Haselböck, Michel Corboz, Hans Werner Henze, Kent Nagano, Sylvain Cambreling), dokumentiert durch Rundfunk, Fernseh- und über 90 CD-Aufnahmen. Von Anbeginn mit breitem musikalischem Interesse und vielseitigen Begabungen ausgestattet, studierte Wessel Musiktheorie bei Roland Ploeger, Komposition bei Friedhelm Döhl und Gesang bei Ute von Garczynski, später auch barocke Aufführungspraxis in Basel bei René Jacobs, dessen Assistent er bei Bearbeitungen mehrerer Opern war. Operngastspiele führten ihn u. a. nach Barcelona, Madrid, Hannover, Stuttgart, München, Berlin, Dresden, Karlsruhe, Halle, Göttingen, Wien, Salzburg, Amsterdam und Basel. Neben Partien des barocken Repertoires sang er auch in

Opernuraufführungen von Klaus Huber, Isabel Mundry, Salvatore Sciarrino, Georg Friedrich Haas, Jörg Widmann u. a. unter der Leitung von Dirigenten wie Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Gustav Leonhard, Jordi Savall, William Christie, Reinhard Goebel, Nic McGegan, Masato Suzuki, Martin Haselböck, Michel Corboz, Hans Werner Henze, Kent Nagano, Sylvain Cambreling. Annette Schlünz, Rebecca Saunders, Karola Obermüller, Mauricio Kagel, Heinz Holliger, Klaus Huber, Matthias Pintscher, Stefano Gervasoni, Chaya Czernowin u. a. schrieben Werke für ihn. Kai Wessel ist Professor für Gesang und Historische Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und Tanz Köln sowie, seit September 2014 Dozent für Gesang mit Schwerpunkt zeitgenössische Vokalliteratur an der Hochschule der Künste Bern. In vielen weltweiten Meisterkursen ist er jungen Sängern und Instrumentalisten eine Quelle der Inspiration.

Paul-Alexandre Dubois baryton

Paul-Alexandre Dubois a étudié avec Camille Maurane, au Studio Versailles Opéra, au Conservatoire de Paris dans la classe de musique baroque de William Christie et celle de chant de Robert Dumé. Il privilégie un répertoire particulièrement orienté vers la création et les projets atypiques. Il a réalisé plusieurs mises en scène d'opéra dont *L'Opéra de quatre notes* de Tom Johnson. Membre du conseil artistique de La Péniche Opéra pendant dix ans, il a participé à de nombreuses productions et y a été le concepteur de soirées thématiques. En 2014, il s'y est mis en scène adjoignant *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies à une création d'Alexandros Markéas *Mots Bruts*. Dernièrement, il a participé à diverses créations de théâtre musical dont *Qaraqorum* de François-Bernard Mâche, *Rhapsodie monstre* d'Alexandros Markéas et *Têtes* de Misato Mochizuki. En 2022, en duo avec Dominique Pinon, il crée *Les Monstres* sur des textes de Pierre Senges et une musique d'Alexandros Markéas. Il a fondé le duo La Quantité Discrète avec le gambiste Martin Bauer, avec lequel il donne un concert de reprises de Syd Barrett en 2020 et prépare actuellement un



Paul-Alexandre Dubois

disque de créations en préparation. Récemment, il participe à l'opéra *Le Scarabée d'or* de Dai Fujikura, à la création de l'opéra *La Vallée de l'étonnement* d'Alexandros Markéas et à l'album «Luftklang», monographie consacrée à Paul Méfano, coup de cœur de l'Académie Charles Cros. En 2023, il crée *Cornucopia* d'Augustin Braud avec l'ensemble 2E2M et le techno-pop-opéra *L'Élan des langues* avec la compagnie Ode et Lyre.

Paul-Alexandre Dubois Bariton

Paul-Alexandre Dubois studierte bei Camille Maurane, im Studio Versailles Opéra und am Conservatoire de Paris in der Barock-musikkklasse von William Christie und in der Gesangsklasse von Robert Dumé. Er bevorzugt ein Repertoire, das besonders auf Uraufführungen und atypische Projekte ausgerichtet ist. Er hat mehrere Operninszenierungen realisiert, darunter *L'Opéra de quatre notes* von Tom Johnson. Er war zehn Jahre lang Mitglied des künstlerischen Beirats der La Péniche Opéra, wo er an zahlreichen Produktionen beteiligt war und Themenabende konzipierte. 2014 inszenierte er dort *Eight Songs for a Mad King* von Peter Maxwell Davies zusammen mit einer Uraufführung von Alexandros Markéas, *Mots Bruts*. In jüngster Zeit war er an verschiedenen Musiktheaterproduktionen beteiligt, darunter *Qaraqorum* von François-Bernard Mâche, *Rhapsodie monstre* von Alexandros Markéas und *Têtes* von Misato Mochizuki. Im Jahr 2022 schuf er im Duo mit Dominique Pinon das Stück *Les Monstres* mit Texten von Pierre Senges und Musik von Alexandros Markéas. Mit dem Gambisten Martin Bauer gründete er das Duo La Quantité Discrète, mit dem er 2020 ein Konzert mit Coverversionen von Syd Barrett gab. Derzeit arbeitet er an einer CD mit Uraufführungen. In jüngster Zeit wirkte er an der Oper *Le Scarabée d'or* von Dai Fujikura, an der Uraufführung der Oper *La Vallée de l'étonnement* von Alexandros Markéas und am Album «Luftklang» mit, einer Würdigung des Schaffens von Paul Méfano, die von der Académie Charles Cros mit einem «coup de cœur» ausgezeichnet wurde. Im Jahr 2023 wird er *Cornucopia* von Augustin Braud mit dem Ensemble 2E2M und die Techno-Pop-Oper *L'Élan des langues* mit der Compagnie Ode et Lyre uraufführen.



PHILHARMONIE

05.
03:
Hélène Grimaud

Hélène Grimaud piano

BACH *Partita N° 2 BWV 1004: 5. Ciaconna*
(arr. Ferruccio Busoni)

BEETHOVEN *Klaviersonate op. 109*
SCHUMANN *Klaviersonate N° 1*



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

Tickets: à partir de 18 €

 Mercedes-Benz

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»

25.04. 2023 19:30
Espace Découverte
Mardi / Dienstag / Tuesday

United Instruments of Lucilin

Garnero: *Contracolpo for saxophone, percussion and electronics*

Nemtsov: *Central Park / Manhattan oder Landzunge / New Jersey for piano with melodica, piccolo flute, alto (con sordino) and percussion*

Garnero: *BOP*

Jodlowski: *Mecano for percussion solo and electronic*

Bauckholt: *Doppelbelichtung*

Garnero: *Mutante* (création, commande United Instruments of Lucilin et Fondation IberMusicas)

résonances ((r))

19:00 Salle de Musique de Chambre

Artist talk



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

Follow us on social media:



facebook.com/philarmonie



instagram.com/philarmonie_lux



youtube.com/philarmonielux



twitter.com/philarmonielux



lu.linkedin.com/company/philarmonie-luxembourg



tiktok.com/@philarmonie_lux



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



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2023
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé par: Print Solutions
Tous droits réservés.