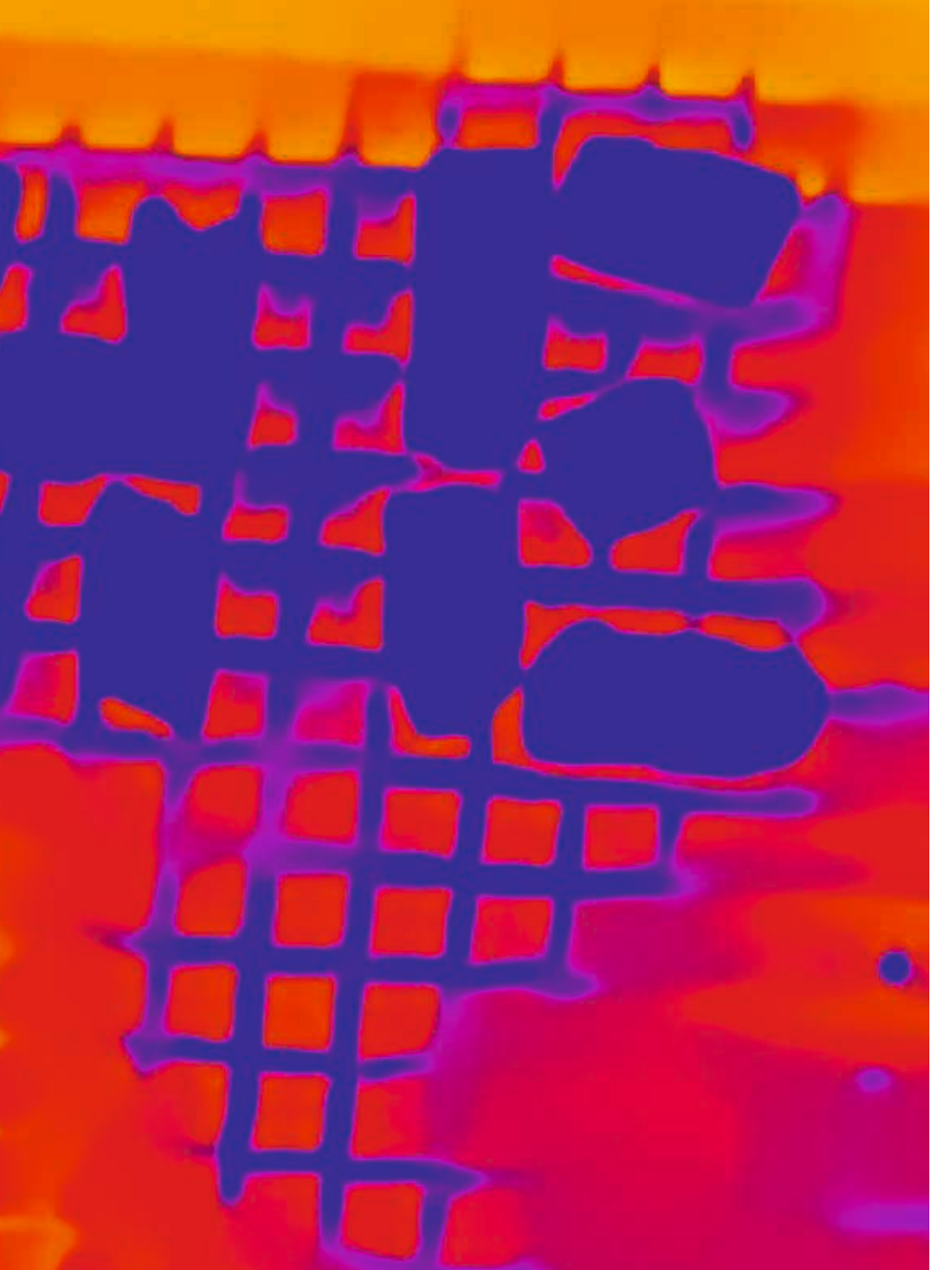
rainy days 2026





Philharmonie Luxembourg



rainy days 2026

Festival de musiques nouvelles
Philharmonie Luxembourg
17.–22.11.2026
rainydays.lu

Avec le soutien de:

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

Mercedes-Benz

VILLE DE LUXEMBOURG

Sommaire / Inhalt / Content

7 Heat!
12 Emmanuel Bigand: *La musique comme coup de foudre*
17 Tatjana Mehner: *Heiße Rhythmen, coole Sounds*
22 Kate Burridge: *Taboo – the power of the forbidden*

29 Vue d'ensemble / Tagesübersicht / Daily overview

34 25.09.26–10.01.27 Christine Sun Kim
37 Christine Sun Kim: *FOR EVER*

38 13.11.26–02.05.27 Ana Vaz
40 Daniela Zora Marxen: Conversation with Ana Vaz

46 14. & 15.11. Der kleine Drache Immer-Heiß
49 Daniela Zora Marxen: Gespräch mit Susanne Felicitas Wolf und Christoph Breidler

52 17.11. L'Enfant-soldat née musique
55 Serge Wolfsperger: *L'enfant-soldat née musique*

56 18.11. Stijn Demeulenaere
59 Stijn Demeulenaere: *Crickle Crackle Pop (Rush Roar)*

60 19.–22.11. A Blaze of Mutes
62 Tatjana Mehner: Gespräch mit Christoph Reuter über Lautstärkewahrnehmung
66 Monica Germino: *A Blaze of Mutes*

70 19.–22.11. Black Hole Sun – Lab
72 Patrick Muller: *Black Hole Sun – Lab*

74 19. & 20.11. Talkback Burnback
77 Micheline Hotyat: *L'Australie en feu ?*
80 Sara Beimdieke: *Mit Musik die Klimakrise erzählen*
83 Thomas Meadowcroft: *Talkback Burnback*

84 19.11. For Real
86 Daniela Zora Marxen: Conversation with Andrea Voets

90 19.11. Des éclats
92 Anne Payot-Le Nabour: Conversation avec Hervé Birolini
97 Hervé Birolini: *Des éclats*

98 19.11. In the Furnace of Sound
101 Martin Kaltenecker: *In the Furnace of Sound*
104 Clemens Kreutzfeldt: *Geschwisterklänge*
109 Catherine Kontz: Conversation avec Roland Wiltgen

114 19.11. Am Sommer erstickt
116 Charlotte Brouard-Tartarin, Amaryllis Coiffet: Conversation avec Geneviève Strosser
120 KP Werani: *Am Sommer erstickt*

122 20.11. Steam Release

126 20.11. Luxembourg Composition Academy
128 Catherine Kontz: Conversation with George Lewis about *…ohne festen Wohnsitz* and the Luxembourg Composition Academy

134 20.11. Noise Watchers × Musiques & Recherches present
136 Tatjana Mehner (2023/2026): *Warmes gegen kalte Fakten*

140 20.11. Super Sonic
142 Sounddramaturgien-Kollektiv, der/gelbe/klang: *Super Sonic*

144 20.11. Armageddons
147 Tatjana Mehner: Conversation with Aaron Holloway-Nahum

150 21. & 22.11. rainy days cinema

152 21.11. Coffee with composers and artists

154 **21.11. Ionisations**
157 Daniela Zora Marxen: Conversation with Ville Raasakka and Jussi Parikka
160 Nicolas Slonimsky: *Ionisation*
161 Ville Raasakka, Jussi Parikka: *Thermal Movement for Thirteen*

162 **21.11. Language Under Pressure**
165 Francesca Wade: *The Making of The Making of Americans*
168 Catherine Kontz: *Language Under Pressure*

170 **21.11. Cyborg Flesh**
172 Stefan Prins: *Cyborg Flesh*

174 **21.11. Threshold**
176 Catherine Kontz: Conversation with Monica Germino
180 Monica Germino: Threshold

182 **21.11. Symphony of Fire**
184 Ana Vaz: *Sinfonia do Fogo*

186 **21.11. Music for Imaginary Saunas**
189 Tatjana Mehner: Gespräch mit Clemens Hund-Göschel über die drei Projekte des Zafraan-Ensembles

194 **21.11. Scorched Wings**
197 Russell Greenberg: *Tension and opposition*

198 **21.11. Black Hole Sun – Performance**
200 Patrick Muller: *Black Hole Sun – Performance*

202 **21.11. The Modern Hope**
205 Filip Markiewicz: *The Modern Hope*
207 Luxembourg Philharmonic Academy

208 **21.11. Ashes Glut Glow Flame**
210 Sascha Ley: *ashes glut glow flame*

212 **22.11. Coffee with composers**

214 **22.11. The Log Book**
217 Zafraan Ensemble: *Log Book*

218 **22.11. POSTFOLKCORE**
220 Amaryllis Coiffet, Anne Payot-Le Nabour: Conversation avec Frin Wolter
225 crunch cooperative: *POSTFOLKCORE*

228 **22.11. Conducted by Lava**

230 **22.11. Traces of Desire**
232 Michele Abondano: *Flying Poison: Avoiding Extinction*
233 András Wilheim: *Huit duos pour violon et cymbalum op. 4*

234 **22.11. White Heat**
237 Tatjana Mehner: Gespräch mit Claude Lenners

242 **22.11. Europa hörbar machen**
244 Catherine Kontz, Henri Växby: *Settled Status I*
245 Henri Växby: *Dropping Bombs Stole My Memories*
246 Catherine Kontz, Henri Växby: *Settled Status II*
247 Catherine Kontz: *Meng Sprooch, Deng Sprooch, Seng Sprooch*

248 **22.11. There will be no miracles here**
251 Charlotte Brouard-Tartarin: Conversation avec Erwan Keravec

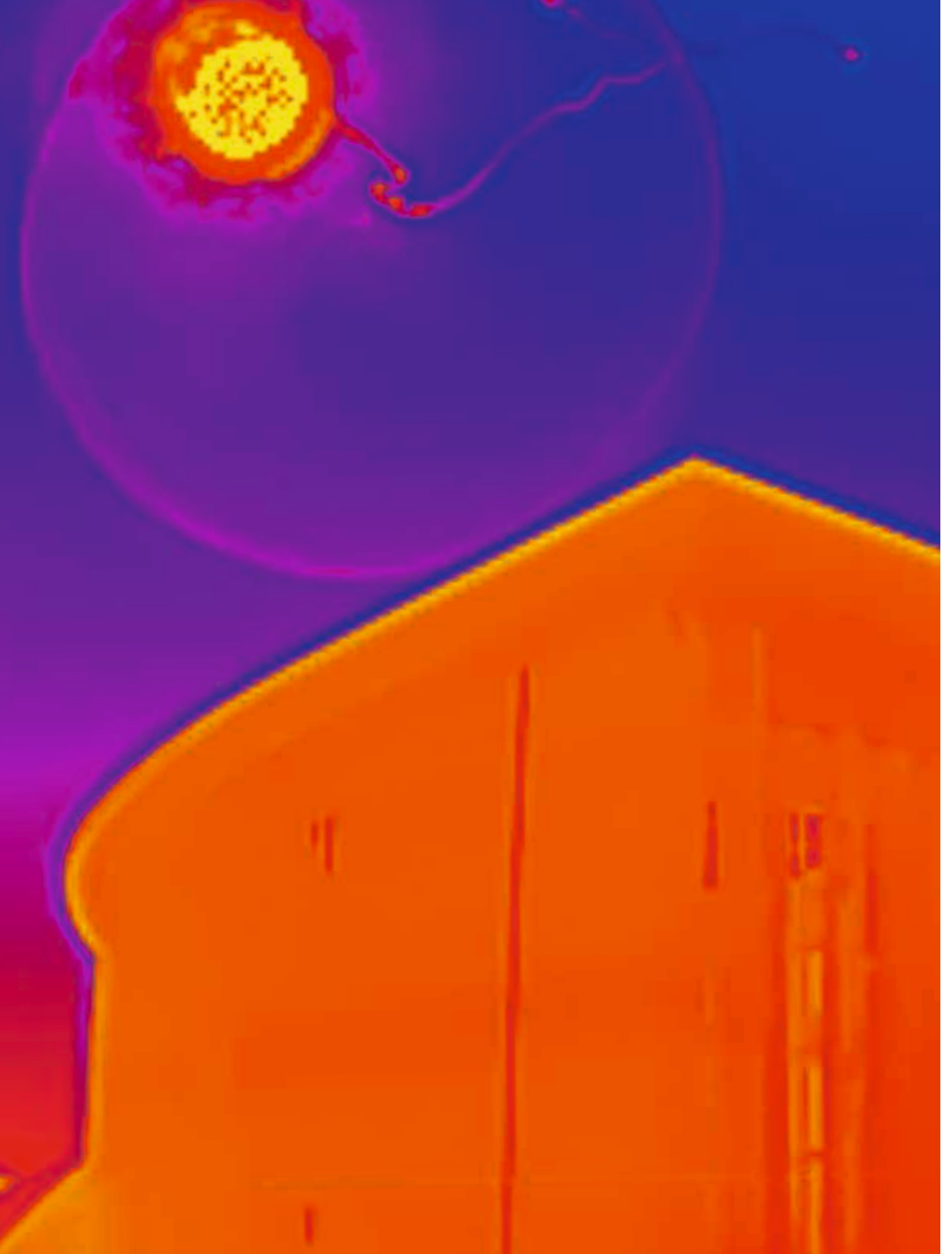
254 **22.11. Harvest**
256 Arnold Jacobshagen: *Diven-Recitals: Große Oper im Liederformat*
261 Cora Burggraaf: *Harvest*

262 **22.11. Trance**
265 Michael Gordon: *Trance*

266 **22.11. The Snare Drum Project**

270 Biographies

284 Impressum



Heeeat!

FR La 26e édition de rainy days fait grimper la température. Lorsque nous avons choisi ce thème, il semblait moins d'actualité qu'il ne l'est aujourd'hui. La chaleur est partout: dans notre climat comme dans la vie politique, dans les conflits et les débats, dans les frictions entre les individus et les idées. Elle est à la fois physique et émotionnelle, destructrice et porteuse de vie, énergie, pression, fièvre, passion, colère, transformation et changement. Les esprits s'échauffent, les situations débordent, s'embrasent, et certains «sujets brûlants» ne peuvent – ou ne doivent – être ignorés.

La musique est l'un des moyens fondamentaux par lesquels nous nous exprimons et appréhendons le monde qui nous entoure. Elle attire l'attention sur ce qui pourrait nous échapper, donne forme à ce qui est difficilement exprimable et permet d'envisager les choses autrement. Elle n'apporte pas nécessairement de réponses, mais elle peut magnifier, déranger, réconforter, interroger ou provoquer. C'est en cela qu'un festival peut jouer un rôle essentiel, en créant un espace et en offrant aux artistes une scène où se développent de nouvelles œuvres et où des liens se tissent avec leurs pairs, les communautés et les publics, au sein comme au-delà du monde de la musique.

La «chaleur» irradie dans toute la programmation: de la friction, de la répétition et de l'intensité sonore aux enjeux du changement climatique, des conflits, de l'âgisme ou encore de la perte auditive. Avec son émission de radio participative For Real, Andrea Voets réunit musique, journalisme et voix du public pour interroger ce que signifie compter et être pris au sérieux. Le concert théâtral Harvest remet en cause la marginalisation des voix mûres dans l'opéra et pose la question de savoir qui peut rester visible – et audible – sur scène. Mené avec Monica Germino, un nouveau projet autour du *whisper violin* débute cette année et culminera en 2027: jeunes violonistes et membres du public y sont invités à explorer les différentes manières dont nous entendons. Plusieurs lycées luxembourgeois participeront également à une lecture de deux heures de l'œuvre monumentale de Gertrude Stein, *The Making of Americans:* 26 voix résonneront simultanément, avec 52 lecteurs réunis au fil de l'événement, transformant la répétition obsessionnelle de Gertrude Stein en une expérience sonore collective.

La chaleur se fait déjà sentir dès le week-end précédant le festival avec *Der kleine Drache Immer-Heiß,* une nouvelle œuvre de théâtre musical destinée aux enfants de 5 à 9 ans. Nous sortirons une nouvelle fois des murs de la Philharmonie en collaborant avec le Théâtre National du Luxembourg le mardi 17 novembre, avec le Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain le mercredi 18 novembre et avec le Mudam Luxembourg, notamment à l'occasion d'un concert consacré à la musique du pionnier brésilien Guilherme Vaz. Le pass rainy days permettra de bénéficier d'un accès gratuit au musée et aux expositions d'Ana Vaz et de Christine Sun Kim, auxquelles le festival fait écho.

À la Philharmonie, les temps forts du festival incluent l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg dans le nouveau concerto de George Lewis écrit pour le quatuor de pianos et percussions Yarn/Wire. L'orchestre donnera également un concerto pour violon composé par Freya Waley-Cohen pour sa sœur, l'interprète Tamsin Waley-Cohen, ainsi que de nouvelles œuvres du compositeur luxembourgeois Roland Wiltgen et du compositeur et chef d'orchestre Jack Sheen. Nous accueillerons également le Riot Ensemble avec la soprano Juliet Fraser, le Zafraan Ensemble, l'Eunoia Trio, der/gelbe/klang, l'Arditti Quartet, RAFTSIDE avec la Luxembourg Philharmonic Academy, ainsi que United Instruments of Lucilin, qui s'associera à l'Ensemble Klang. L'ensemble de cornemuses d'Erwan Keravec sera également de retour, aux côtés de nombreuses autres formations. Pour ajouter encore une étincelle à cette programmation, treize percussionnistes issus des différents ensembles du festival se réuniront pour interpréter l'emblématique *Ionisation* d'Edgar Varèse, accompagné d'une nouvelle œuvre spécialement commandée pour l'occasion.

Pendant quatre jours, la Philharmonie se transformera une nouvelle fois en un véritable laboratoire de création musicale: concerts, installations, performances, rencontres et évènements participatifs; œuvres-phares et nouvelles commandes; artistes internationaux comme établis au Luxembourg.

Alors, venez jouer avec le feu. Flânez, écoutez, participez, découvrez – et, pourquoi pas, laissez-vous aller. Aucune expérience préalable n'est nécessaire. Garder son sang-froid est facultatif.

Nous avons hâte de vous accueillir!

Catherine Kontz
Directrice artistique rainy days

Stephan Gehmacher
Directeur général

DE Die 26. Ausgabe von rainy days heizt ordentlich ein. Als wir uns für das Thema Hitze entschieden haben, ahnten wir noch nicht, wie allgegenwärtig sie heute sein würde: in Klima und Politik, in Konflikten und Debatten, aber auch zwischen Menschen und Ideen. Sie ist körperlich und emotional, zerstörerisch und lebensspendend. Sie ist Energie, Druck, Fieber, Leidenschaft, Wut, Umbruch und Wandel. Dinge heizen sich auf, kochen über und fangen Feuer. Viele «heiße Themen» lassen sich weder übersehen noch beiseiteschieben.

Musik ist eine der grundlegenden Formen, in denen wir uns ausdrücken und uns mit unserer Umwelt auseinandersetzen. Sie lenkt den Blick auf das, was wir sonst übersehen würden, gibt dem eine Gestalt, was sich nur schwer in Worte fassen lässt, und ermöglicht es uns, Dinge anders zu erleben. Sie liefert nicht unbedingt Antworten, aber sie kann herausfordern, irritieren, trösten, hinterfragen und provozieren. Hier kommt das Festival ins Spiel: Es schafft Raum und bietet Künstler*innen eine Plattform, um neue Arbeiten zu entwickeln, zu teilen und mit Kolleg*innen, Communities und Festivalbesucher*innen aus der Musikwelt und darüber hinaus in Berührung zu kommen.

«Hitze» zieht sich durch das gesamte Festival – von Reibung, Wiederholung und klanglicher Intensität bis hin zu Klimawandel, Konflikten, Altersdiskriminierung und Hörverlust. Andrea Voets' partizipative Radioshow For Real bringt Musik, Journalismus und Publikumsstimmen zusammen und erkundet, was es bedeutet, relevant zu sein und ernst genommen zu werden. Das szenische Konzert Harvest stellt die Marginalisierung reifer Stimmen in der Oper zur Diskussion und fragt, wer auf der Bühne sicht- und hörbar bleiben darf. Ein neues Projekt mit whisper violins von Monica Germino, das in diesem Jahr beginnt und 2027 seinen Abschluss findet, bringt junge Geiger*innen und das Publikum zusammen, um zu erkunden, wie unterschiedlich wir hören. Mehrere Luxemburger Gymnasien beteiligen sich außerdem an einer zweistündigen Lesung von Gertrude Steins monumentalem Werk *The Making of Americans:* 26 Stimmen erklingen gleichzeitig, insgesamt sind 52 Leser*innen beteiligt. So werden Steins eindringliche Wiederholungen in ein gemeinschaftliches Klangerlebnis verwandelt.

Bereits am Wochenende vor dem eigentlichen Festival steigt die Temperatur mit *Der kleine Drache Immer-Heiß,* einem neuen Musiktheaterstück für Kinder von 5 bis 9 Jahren. Die Philharmonie verlassen wir auch in diesem Jahr für Kooperationen mit dem Théâtre National du Luxembourg am Dienstag, den 17. November, mit dem Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain am Mittwoch, den 18. November, sowie mit dem Mudam Luxembourg, wo ein Konzert mit Musik des brasilianischen Pioniers Guilherme Vaz auf dem Programm steht. Inhaber*innen eines rainy days-Passes erhalten freien Eintritt ins Museum, wo das Festival auf die Ausstellungen von Ana Vaz und Christine Sun Kim trifft.

Zu den Highlights in der Philharmonie zählen das Konzert des Luxembourg Philharmonic mit George Lewis' neuem Konzert, das für das Klavier- und Perkussionsquartett Yarn/Wire entstand, ein Violinkonzert, das Freya Waley-Cohen für ihre Schwester Tamsin Waley-Cohen schrieb, sowie neue Werke des luxemburgischen Komponisten Roland Wiltgen und des Komponisten und Dirigenten Jack Sheen. Wir empfangen das Riot Ensemble mit der Sopranistin Juliet Fraser, das Zafraan Ensemble, das Eunoia Trio, der/gelbe/klang, das Arditti Quartet, RAFTSIDE und die Luxembourg Philharmonic Academy, United Instruments of Lucilin und das Ensemble Klang sowie Erwan Keravec, der erneut mit seinem Dudelsack-Ensemble zu erleben ist. Neben vielen weiteren Formationen lassen dreizehn Schlagzeuger aus verschiedenen Festivalprojekten in Varèses legendärem *Ionisation* die Funken sprühen – ergänzt durch ein neu in Auftrag gegebenes Werk.

Vier Tage lang wird die Philharmonie zum Brennpunkt für neue Musik: Konzerte, Installationen, Performances, Gespräche, partizipative Formate; wegweisende Werke neben neuen Auftragskompositionen; internationale Künstler*innen neben in Luxemburg ansässigen Komponist*innen und Interpret*innen.

Kommen Sie vorbei und spüren Sie die Hitze. Sehen Sie sich um, hören Sie zu, machen Sie mit, entdecken Sie – und lassen Sie vielleicht auch einmal Dampf ab. Vorkenntnisse sind nicht erforderlich. Können Sie einen kühlen Kopf bewahren?

Wir freuen uns, Sie begrüßen zu dürfen!

Catherine Kontz
Künstlerische Leiterin rainy days

Stephan Gehmacher
Generaldirektor

EN The 26th edition of rainy days turns up the heat. When we chose the theme, it seemed less timely than it does today. Heat is everywhere: in our climate and politics, in conflict and debate, and in the friction between people and ideas. It is physical and emotional, destructive and life-giving – energy, pressure, fever, passion, anger, transformation and change. Things heat up, boil over and catch fire, and some «hot topics» cannot – or should not – be ignored.

Music is one of the fundamental ways we express ourselves and process the world around us. It draws attention to what we might otherwise overlook, gives shape to what is difficult to articulate and helps us experience it differently. It does not necessarily provide answers, but it can magnify, disturb, comfort, question and provoke. This is where a festival can play a vital role: creating the space and providing the platform for artists to develop and share new work, and bringing it into contact with colleagues, communities and audiences from both within and beyond the music world.

«Heat» radiates throughout the festival, from friction, repetition and sonic intensity to climate change, conflict, ageism and hearing loss. Andrea Voets' participatory radio show For Real brings music, journalism and audience voices together to explore what it means to matter and to be taken seriously. Harvest, a theatrical concert, challenges the marginalisation of mature voices in opera and asks who gets to remain visible – and audible – on stage. A new whisper violin project with Monica Germino, beginning this year and culminating in 2027, brings young violinists and audiences into an exploration of how differently we all hear. Several Luxembourg high schools will also take part in a two-hour reading of Gertrude Stein's epic *The Making of Americans:* 26 voices sounding simultaneously, with 52 readers participating over the course of the event, transforming Stein's obsessive repetition into a collective sound experience.

The heat starts rising the weekend before the main festival with *Der kleine Drache Immer-Heiß,* a new music-theatre work for children aged 5 to 9. We also venture beyond the Philharmonie once again, collaborating with the Théâtre National du Luxembourg on Tuesday 17 November, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain on Wednesday 18 November, and Mudam Luxembourg, notably for a special concert featuring the music of Brazilian pioneer Guilherme Vaz. Rainy days pass holders will also benefit from free access to the museum where the festival connects with exhibitions by Ana Vaz and Christine Sun Kim.

Highlights at the Philharmonie include the Luxembourg Philharmonic performing George Lewis's new concerto for the piano-and-percussion quartet Yarn/Wire, a violin concerto composed by Freya Waley-Cohen for her sister Tamsin Waley-Cohen, and new works by Luxembourg composer Roland Wiltgen and composer-conductor Jack Sheen. We also welcome Riot Ensemble with soprano Juliet Fraser, Zafraan Ensemble, Eunoia Trio, der/gelbe/klang, the Arditti Quartet, RAFTSIDE with the Luxembourg Philharmonic Academy, United Instruments of Lucilin joining forces with Ensemble Klang, and the return of Erwan Keravec's ensemble of bagpipers, alongside many other smaller formations. Adding an extra spark, thirteen percussionists drawn from across the festival come together for Varèse's iconic *Ionisation,* paired with a newly commissioned companion piece.

Across four days, the Philharmonie once again becomes a hotbed of new music: concerts, installations, performances, conversations and participation; landmark works alongside new commissions; international artists alongside Luxembourg-based composers and performers.

So come and feel the heat. Wander, listen, take part, discover – and perhaps let off steam. No previous experience required. Keeping cool is optional.

We look forward to welcoming you!

Catherine Kontz
Artistic Director rainy days

Stephan Gehmacher
Director General



Véronique Kolber (1978, Luxembourg) studied photography in Brussels and visual arts in Strasbourg. Her work has been shown internationally in numerous exhibitions and revolves mainly around the themes of memory, reality and fiction.
www.veroniquekolber.com

FR La musique comme coup de foudre

Lorsque le cerveau tombe amoureux d'un personnage sonore

Emmanuel Bigand

Pourquoi certaines musiques nous bouleversent-elles dès les premières secondes d'écoute ? Pourquoi une voix, un timbre ou une texture sonore semblent-ils parfois provoquer un véritable coup de foudre ? Nous savons aujourd'hui que la musique déclenche une cascade de modifications neurobiologiques en activant les circuits cérébraux de la récompense. Les frissons provoqués par la musique s'accompagnent d'une activation du striatum ventral, du mésencéphale, de l'amygdale et du cortex orbitofrontal, des régions impliquées dans la récompense, l'émotion et l'excitation. Certaines de ces structures sont également mobilisées par des stimuli biologiquement gratifiants, comme la nourriture ou les stimuli érotiques. Certains auteurs rapprochent même explicitement les frissons musicaux des *« skin orgasms »,* en soulignant leur caractère de réponse psychophysiologique de pic. Comme dans l'expérience orgasmique, le frisson musical associe une intense sensation de plaisir à une activation du système nerveux autonome : accélération du rythme cardiaque et de la respiration, modifications de l'activité électrodermale et sensation corporelle d'une montée, puis d'une décharge, de l'excitation. Cette activation peut susciter des émotions d'une intensité exceptionnelle et, chez certains auditeurs, conduire au développement d'une véritable passion. Mais de quoi tombons-nous amoureux exactement lorsque nous tombons amoureux d'une musique ? Ce phénomène est-il comparable au coup de foudre amoureux ?

Le coup de foudre amoureux naît d'une rencontre avec un corps, un visage, une voix ou une présence. Avant même de connaître l'autre, quelque chose dans son apparence nous attire. Cette attraction n'est pas seulement esthétique ; elle est immédiatement corporelle et affective. La musique suit une dynamique comparable. Notre premier contact est celui d'une matière sonore : un timbre, une orchestration, les fluctuations microscopiques d'une texture sonore composite. L'analyse de ces scènes auditives est d'une telle sophistication qu'elle conduit notre cerveau dans des univers sensoriels infiniment riches, souvent bien plus envahissants que le regard qui nous foudroie. Les fluctuations des textures sonores dans le temps forment comme une caresse physique, une sorte de « peau à peau sonore » qui nous touche immédiatement. Nos travaux ont montré qu'un quart de seconde suffit pour avoir l'intuition que certaines de ces caresses sonores donneront lieu à une expérience musicale émotionnellement plus forte que d'autres. Tout comme l'expression d'un visage qui nous foudroie, une texture sonore peut donc exercer une attraction immédiate, d'autant plus forte qu'elle est inhabituelle. Un festival de musique contemporaine est un lieu idéal pour découvrir ou revivre cette expérience, car les compositeurs contemporains développent précisément des textures sonores « inouïes », totalement neuves et excitantes pour notre cerveau. Le site du Kronos Quartet présentant *50 for the Future* (50ftf.kronosquartet.org) est un site en accès libre, également idéal pour explorer les jeux de textures proposés par différents quatuors du monde entier. Le recours à des modes de jeu inhabituels au quatuor à cordes produira certainement de remarquables illustrations de ces caresses sonores.

Mais cette séduction sensorielle immédiate ne suffit pas à déclencher un coup de foudre, qu'il s'agisse d'une personne ou d'une pièce de musique. Le véritable coup de foudre amoureux apparaît lorsque l'autre semble soudain nous comprendre, comme par magie. Nous avons le sentiment qu'il perçoit spontanément notre état intérieur, qu'il est accordé à notre sensibilité et qu'il peut anticiper nos changements d'état psychologique. Cette complicité, si troublante parce qu'immédiate, est l'un des ingrédients les plus savoureux du coup de foudre.

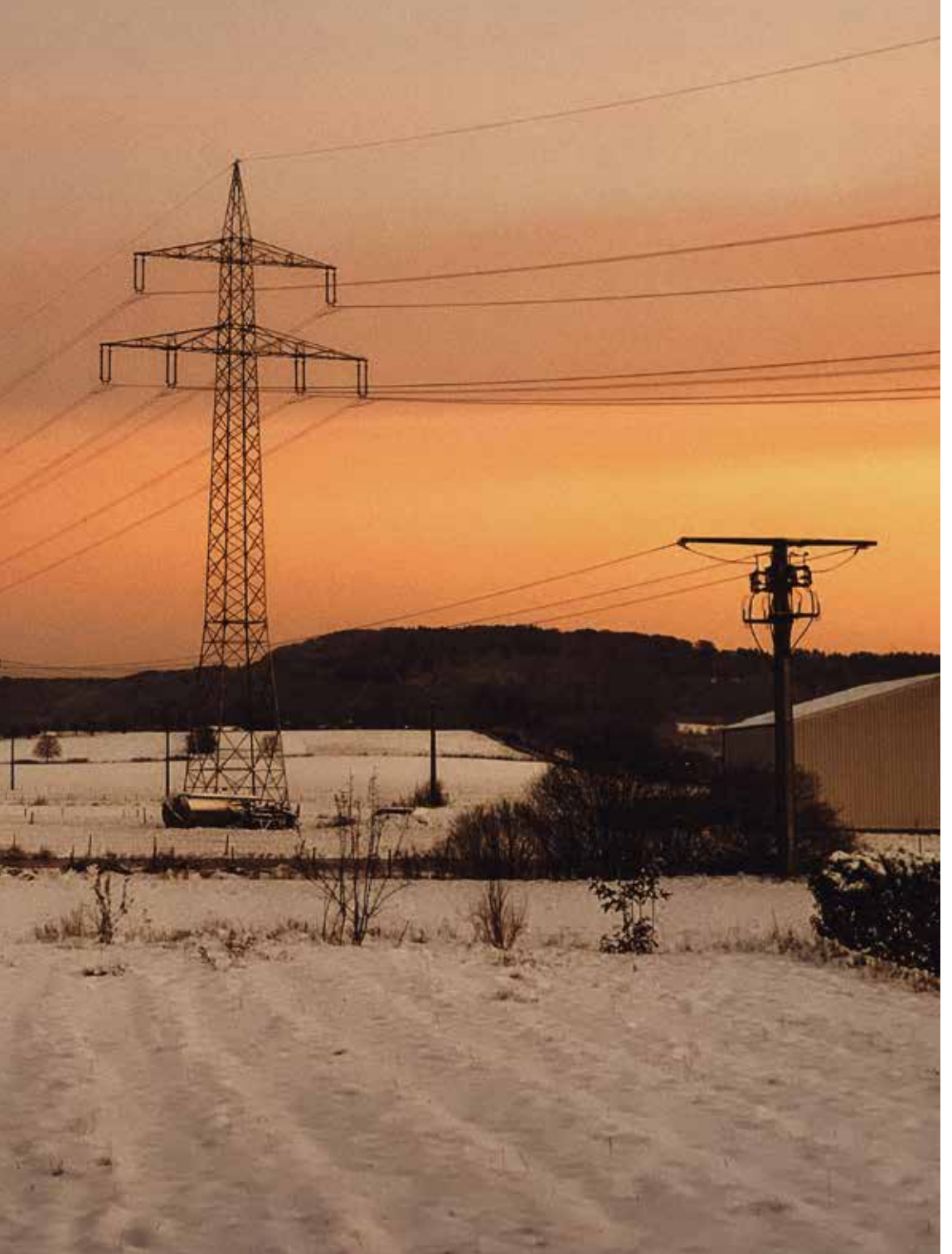
La musique produit une expérience étonnamment proche. Elle ne possède évidemment aucune conscience ; elle ignore nos pensées et nos émotions. Pourtant, son organisation temporelle, ses tensions, ses résolutions et le processus qu'elle suit pour développer son discours semblent parfois accompagner exactement les mouvements de notre vie intérieure. Nous avons alors l'impression qu'elle pense avec nous, qu'elle respire avec nous, qu'elle exprime ce que nous étions incapables de formuler. La musique est structurée comme un langage et elle nous parle parfois avec autant d'intimité que la voix de l'être cher. Cette impression n'a rien d'illusoire. Elle repose sur les propriétés prédictives de notre cerveau. L'écoute musicale engage automatiquement des attentes concernant les événements sonores à venir. Ces anticipations sont largement inconscientes, mais elles peuvent être mises en évidence par des expériences d'amorçage musical ainsi que par les réponses électrophysiologiques enregistrées pendant l'écoute. Elles ne sont pas spécifiques à la musique et on les retrouve de façon comparable dans le langage. Par exemple, votre cerveau aura une réaction bien spécifique de surprise lorsque vous lirez le mot « pied » dans la phrase suivante : « La girafe a un très grand pied. » Cette surprise traduit une perturbation très brève des traitements cérébraux, qui retarde de quelques millisecondes certains traitements simples de l'information que vous pourriez être amené à effectuer sur le mot « pied » : est-il écrit avec la même couleur d'encre que les autres mots ? De tels phénomènes s'observent également en musique, lorsqu'une cadence rompue est entendue à la place d'une cadence parfaite qui clôt habituellement une phrase musicale. Nos travaux ont montré que ces phénomènes d'attente et de surprise ne dépendent pas nécessairement d'une formation musicale explicite et peuvent se manifester aussi bien chez des auditeurs novices que chez des musiciens aguerris.

Le plaisir musical dépend alors de la manière dont ces attentes sont confirmées, déjouées ou dépassées. Une œuvre qui joue intelligemment avec nos prédictions peut ainsi donner l'impression d'une intention. Nous avons le sentiment qu'elle « sait » où elle veut aller parce qu'elle nous conduit progressivement vers des événements que notre cerveau avait commencé à anticiper. Lorsqu'elle prend une direction inattendue tout en restant suffisamment cohérente pour être comprise, la surprise peut même être vécue comme une forme de dialogue. La musique semble alors non seulement se dérouler devant nous, mais presque nous répondre. Une tension harmonique, une phrase mélodique interrompue ou une progression rythmique font naître des attentes ; leur confirmation, leur retard ou leur violation modifient l'état émotionnel de l'auditeur. Le plaisir ne réside donc ni dans la seule surprise ni dans la seule prévisibilité, mais dans leur interaction : nous éprouvons quelque chose parce que nous attendions quelque chose, et parce que la musique accomplit cette attente d'une manière parfois légèrement différente de ce que nous avions imaginé. C'est dans cette interaction que peut apparaître ce que l'on pourrait appeler un personnage sonore. En suivant et en anticipant le langage musical d'une œuvre, notre cerveau ne perçoit plus seulement une succession de sons aux caractéristiques sensorielles chatoyantes : il construit progressivement une présence expressive dont les intentions semblent entrer en résonance avec les nôtres.

Les neurosciences confirment cette comparaison entre coup de foudre amoureux et coup de foudre musical. Les recherches de Salimpoor, Zatorre, Ferreri et leurs collaborateurs montrent que les moments de plaisir musical intense activent les circuits cérébraux de la récompense et s'accompagnent d'une libération de dopamine. Plus remarquable encore, cette activation ne se limite pas au moment où le plaisir est effectivement ressenti : une partie du système dopaminergique est déjà engagée pendant l'anticipation du passage à venir. Les études montrent notamment une dissociation entre l'activité du noyau caudé, davantage impliqué dans l'anticipation du moment émotionnel, et celle du noyau accumbens, davantage associée à l'expérience du pic émotionnel lui-même. Le cerveau semble ainsi pouvoir anticiper une récompense musicale et déjà la rechercher avant même qu'elle ne se produise. Comme dans l'amour naissant, l'attente fait donc partie intégrante du désir. Nous voulons retrouver cette musique, la réécouter, retrouver le passage qui nous bouleverse et découvrir d'autres interprétations. Un attachement intense à la musique peut ainsi se développer. On peut écouter « en boucle » un morceau qui nous a bouleversés, tout comme on peut se perdre à l'infini dans le regard de l'être aimé. La répétition ne détruit pas nécessairement le plaisir ; elle peut au contraire nourrir l'attachement. Notre connaissance de l'œuvre affine nos attentes et nous permet de percevoir toujours plus précisément ses inflexions. La musique devient alors une présence dont nous apprenons progressivement le comportement : nous savons comment elle respire, quand elle va hésiter, où elle va se tendre et comment elle va se résoudre. C'est peut-être à ce moment précis que la structure sonore prend véritablement pour nous la forme d'un personnage.

Le coup de foudre musical peut ainsi être compris comme la rencontre entre un cerveau capable d'attribuer une valeur exceptionnelle à certaines expériences et un univers sonore capable de susciter l'illusion d'une présence expressive. Nous ne tombons pas amoureux d'un simple ensemble de vibrations, mais d'un personnage sonore construit par notre cerveau à partir d'un timbre, d'une émotion et d'une manière bien spécifique d'habiter le temps. Comme dans le coup de foudre amoureux, la rencontre commence par une séduction sensorielle fulgurante avant de devenir une relation émotionnelle susceptible, avec le temps, de se transformer en une passion qui contribue à façonner notre identité. C'est peut-être là que réside la magie de la musique : offrir, au cours d'une vie, une infinité de rencontres possibles avec des présences imaginaires capables de nous comprendre, de nous transformer et, parfois, de devenir l'objet d'une véritable passion. Le coup de foudre pour la musique présente, de ce point de vue, un attrait supplémentaire par rapport au coup de foudre amoureux : l'extraordinaire diversité des personnages sonores que la musique nous permet de rencontrer. Une voix rauque ou cristalline, un violoncelle, un chœur, une guitare électrique, une polyphonie de la Renaissance, un raga indien, un standard de jazz, une œuvre spectrale ou une création électronique : chaque univers musical fait émerger une personnalité sonore différente, susceptible d'entrer en résonance avec la diversité de notre propre sensibilité. Au fil des écoutes, certains de ces personnages sonores deviendront des compagnons de vie qui s'associent à nos souvenirs, accompagnent nos transformations personnelles et participent progressivement à la construction de notre identité. Un festival de musique est un lieu privilégié pour vivre de tels coups de foudre.

Emmanuel Bigand est spécialiste de neurosciences cognitives de la musique au sein du LEAD-CNRS à l'Université Bourgogne Europe. Titulaire d'une chaire de médiation scientifique à l'Institut Universitaire de France, il a créé un spectacle de théâtre musical immersif – *L'Odyssée musical du cerveau* – qui illustre les effets de la musique sur le cerveau.



DE

Heiße Rhythmen, coole Sounds

Ästhetische Wahrnehmung und klimatische Zuschreibungen

Tatjana Mehner

Es gibt nichts Belangloseres als ein Gespräch übers Wetter. Das ist allgemein bekannt. Aber es gibt wohl auch wenig Existentielleres als ein Gespräch übers Wetter. In Zentraleuropa wissen letzteres viele spätestens seit dem hinter uns liegenden Sommer: mit einer in diesem Ausmaß – sowohl was Dauer als auch Intensität angeht – bisher ungekannten Hitzewelle, Dürreperiode mit zum Teil verheerenden Waldbränden…, schlicht einer klimatischen Extremerfahrung für jeden einzelnen Organismus, aber auch für die Gesellschaft. Eine Erfahrung, der sich wohl niemand vollständig entziehen konnte, und die Auswirkungen auf absolut alle Lebensbereiche hatte und wohl auch noch immer hat. Auf der Suche nach besserem Schutz für vergleichbare Situationen, die mit Sicherheit kommen werden, ja auf der Suche nach Worten, das Erlebte zu (be)greifen, wird einer der sensibelsten Momente des Erlebnisses immer deutlicher: Temperatur und ihr Erleben lassen sich nicht ausblenden, sie sind und bleiben absolut essentiell, zumal sie nicht über ein einzelnes Sinnesorgan gefiltert werden… Eine neue Erkenntnis? Ja und nein! Ein Blick in die ästhetische Terminologie des Extremen verrät, dass unser Unterbewusstsein längst – seit Jahrhunderten – um die klimatischen Einflüsse auf die Grundwahrnehmung weiß. Ein ästhetisches Prinzip?

Wenn Künste auf der Seele brennen

Wir können uns die Ohren zuhalten. Oder die Augen… In begrenztem Maße – aber doch immerhin – sogar die Nase… Die Zunge müssen wir nicht einmal wirklich verstecken, droht die Gefahr unerwünschter Attacken auf den Geschmackssinn… Der überwiegende Teil unserer Sinne hat eine Art vorübergehendes «Notaus», von dem Gebrauch zu machen, der Mensch im Laufe seines Lebens schnell und immer besser erlernt.

Die Haut hingegen, können wir so ganz und gar nicht abschotten oder gar überlisten… Nicht vollständig… Zumindest nicht einfach so im alltäglichen Gebrauch und erst recht nicht, ohne dabei andere Erlebenswelten ebenso nachhaltig in Mitleidenschaft zu ziehen. Dabei ist die Temperaturwahrnehmung ein entscheidender Punkt. Natürlich können wir uns mit immer wärmerer Kleidung vor Kälte schützen; wir können – zumindest in überschaubaren Maßen die Temperatur unserer Umwelt an unsere

Bedürfnisse anpassen. Wobei es ganz klar leichter ist, die Temperatur zu erhöhen, als sie wieder herunter zu regulieren. Abkühlung – das wissen wir ebenfalls spätestens seit dem vergangenen Sommer – scheint die größere Herausforderung zu sein.

Hitze breitet sich aus. In unvergleichlicher Geschwindigkeit. Die Idee vom «Lauffeuer» hat eine ganz neue Bildhaftigkeit gewonnen. Und dann ist da die erschreckende Nachhaltigkeit – anders als Licht und Schall, die kommen und – im Idealfall – vorüberziehen, bleibt die Temperatur und das, was sie bewirkt, etwas länger, verschwindet nicht einfach so. Blitz und Donner sind längst vorüber, während das durch die Hitze des Stromschlags entfachte Feuer für immer seine Spuren hinterlässt. Es mag auch eine solche Dauerhaftigkeit gewesen sein, die gerade temperaturbezogenen Metaphern großen Raum in der menschlichen Sprache eröffnet hat und dies nahezu unabhängig von Sprachfamilien und -traditionen, ein Fakt, der nicht zuletzt auch im Zusammenhang ästhetischer Gegenstände besonders interessant ist. Wenn uns ein Thema auf den Nägeln brennt, müssen wir etwas tun, um diesen Brand zu löschen. Die Dopplung der Metapher in dem Sinne, dass einem Menschen etwas auf der Seele brennt, ist gewiss ein spezieller Höhepunkt dieser Metaphorik, setzt sie doch bei diesem nicht greifbaren Gebilde, der Seele an, mit dem wir gern menschliche Regung als in ihrem Geist einzigartig beschreiben. Und gerade hier findet sich ein spezieller Tummelplatz für Kunst und Künste mit ihrer ganz eigenen ästhetischen Metaphorik – quasi als Feuerteufel und Mütchen-Kühler für die menschliche Seele in Personalunion.

Mit allen Sinnen: ästhetische Wahrnehmung und Transformation

Jeder Krimilesende oder -zuschauende kennt das: heiße Spuren, Cold-Case-Units… Schon die Kinderspiele unserer Groß- und Urgroßeltern – Topfschlagen, blinde Kuh und wie sie alle heißen – lenkten die Spielenden mit Temperaturangaben, um die Richtung festzulegen. Jeder und jede weiß, um die metaphorische Bedeutung dieser Begrifflichkeiten oder rezipiert bzw. reagiert entsprechend, wenn es nicht gerade um die Suche nach einer vermissten Person mit Hilfe einer Wärmebildkamera geht. Es herrscht kommunikatives Einverständnis über die Idee einer sinnlich-emotionalen Transformation. Es geht nicht um richtig oder falsch – es geht um Relativierungen. Heiß oder kalt ist etwas immer in Bezug zu einem Vergleichszustand – wohlgemerkt nicht im Sinne eines Gegensatzes. Beim Spiel geht es um den Ausgangspunkt; bei einer Beobachtung um einen «Normalzustand». Und so ist das auch mit «heißen» Themen. Das Sprichwort, etwas fallen zu lassen wie eine heiße Kartoffel, besagt ja, dass nicht jeder in der Lage ist, Heißes anzupacken. Wenn wir ein Thema als heiß identifizieren, erkennen wir gleichzeitig an, dass das Medium, das es behandelt, sich daran «die Finger verbrennen» könnte. Was in journalistischen Medien ein alltäglicher Prozess sein sollte, der zwischen Wahrnehmung und Kommunikation oszilliert, erscheint besonders interessant, geht es um das Medium Kunst, das ja als primär ästhetisch operierendes per se sinnliche Wahrnehmung ins Zentrum seines Wirkens stellt. Der Rezeptionsakt transformiert in einem solchen Fall die sinnliche Wahrnehmung in einem kommunikativen Akt schließlich zu einer sinnlichen Wahrnehmung höherer Ordnung. Wir erleben ein Kunstwerk, erkennen eine «Botschaft» im weiteren Sinne und leiten möglicherweise hieraus eine soziale Brisanz ab – in dem Wissen, dass sich das Ganze im System Kunst abspielt, sind wir bereit, spekulativ weiter zu gehen, als wir dies in der Umwelt jenseits dieses geschützten Raumes tun würden. Alles andere als l'Art pour l'Art, vielleicht ein Spezialfall künstlerischer Kommunikation, aber ein sozial relevanter.

Zwischen Nord und Süd: Musikgeschichte und klimatische Zuschreibungen

Ein Blick in die musikalischen Geschichtsbücher verrät, dass der Mensch, seit er das Bedürfnis entwickelte, die Historie dieser Kunstform in Schriftform zu dokumentieren, sowohl geografische als auch im weiteren Sinne psychologisch temperamentsbezogene Kategorisierungen bemühte, um den Charakter von Musik in Worte zu fassen. Dafür, dass die «heißblütigen» Südeuropäer andere Musik machten und Musik anders erlebten als die kühlen Nordländer, scheint es ausreichend Beweise zu geben, die über einen Überlegenheit suggerierenden Chauvinismus hinausgehen. Seit den großen Zeiten der Kavallerie hatten die entsprechenden Theorien ihr Pendant in den – in Kriegszeiten überlebenswichtigen – großen Reitlehren, die zurückreichen bis zum griechischen Philosophen Xenophon, der zwar noch keine konkreten Zuschreibungen auf die Temperamente von Warm- und Kaltblütern traf, wie sie dennoch schnell aufkamen und sich in der menschlichen Vorstellungswelt bis heute halten. Mit Sicherheit haben sie immer zumindest einen wahren Kern – stabilere dickfelligere Tiere sind bei über 30 Grad im Stierkampf mit Sicherheit weniger erfolgreich als ein spritziger Andalusier mit überreiztem Nervenkostüm und überschäumendem Temperament. Der wiederum würde wohl im isländischen Winter jämmerlich zugrundegehen… Klima, Kultur und lebensweltliche Anpassung sind und bleiben miteinander verknüpft. Und in diesem Kulturbegriff ist musikalische Tradition eingeschlossen. Ob das tatsächlich mit unterschiedlichen «Temperamenten» zu tun hat, sei dahingestellt. Aber dass Temperaturempfinden sich auf Atemfrequenz und damit letztlich Tempowahrnehmung auswirkt, weiß jeder. Der Widerspruch, dass heiße Rhythmen eher schnell sind und Langsamkeit eher als kühl empfunden wird, ist nur vordergründig einer – denn im Sinne des eigenen Schutzes fährt der Mensch das eigene Tempo bei großer Hitze zurück und versucht Kälte durch schnelle Bewegungen zu trotzen. Das ist ein Reflex. Und ästhetische Wahrnehmung ist immer zunächst sinnlich, bevor sie im Zuge von Kommunikation intellektuell wird.

Hitzige Diskussionen: Musikästhetik in einer globalisierten Welt

Natürlich müssen gerade solche Modelle und Zuschreibungen in einer auf der einen Seite «globalisierten» und auf der anderen unbestreitbar von einem Klimawandel mit katstrophalen Auswirkungen für die gesamte Erde betroffenen Welt auf den Prüfstand gestellt und auf ihre Gültigkeit befragt werden. Wenn nahezu jeder Mensch überall gewissermaßen jeden ästhetischen Inhalt abrufen und rezipieren kann, ganz davon abgesehen, dass sich das Reiseverhalten der Menschheit seit Mendelssohns Italien- und Schottlandreisen einschneidend verändert hat, macht es dann überhaupt noch tieferen ästhetischen Sinn mit diesen Begrifflichkeiten zu operieren? Oder handelt es sich dabei irgendwann nur noch um erlernte Terminologie, die im Sinne von Wissen abgerufen wird und als kommunikative Rahmung im Bildungssystem dient? Wir können uns schließlich auf einer Polarreise mit heißen Rhythmen einheizen oder mit coolen Sounds im Hintergrund die flirrende Wüstenhitze in Saudi Arabien kontrastieren… Verlieren klimatische Zuschreibung irgendwann ihre Bedeutung, zumindest Wirkung?

Solche Fragen lassen sich keinesfalls mit «ja» oder «nein» beantworten. Auch auf dieser Ebene laufen permanente Transformationsprozesse ab – von Unmittelbarkeit zu Mittelbarkeit, zwischen Wahrnehmung und Kommunikation, Erleben, Erfahrung und Wissen. Und dieser Prozess lässt sich auch unmittelbar auf die neue Musik übertragen: manches, das vor 20 Jahren eine «heiße Kartoffel» war, empfinden wir heute als «kalten Kaffee». Anderes wird noch heute so heiß gegessen wie es seinerzeit gekocht wurde. Und vieles ist auf «Normaltemperatur» angelangt und hat Eingang in den ästhetischen Kanon gefunden. Allerdings ist gerade in einer globalisierten Welt im beschriebenen Sinne nichts ästhetisch so irrelevant wie von vornherein lauwarme Kost. Dass der Künstler durchaus einen kühlen Kopf haben darf, wenn er Heißes anpackt, ist dabei unbestritten.

*

Das alles zeigt: Wetter und Klima sind seit Menschengedenken Anlass und Gegenstand menschlicher Kommunikation und werden wohl – im wahrsten Wortsinne – auch zukünftig die Gemüter erhitzen. Warum das so ist, ist offenkundig: gleichzeitig präsentiert sich über die gemeinsame sinnliche Wahrnehmung – insbesondere von Temperatur ein niedrigschwelliger «Gesprächszugang» aufgrund eines per se gemeinsamen Erfahrungshorizonts, der sich auch bei sonstiger Meinungsverschiedenheit kaum negieren lässt. Auf der anderen Seite behalten Temperatur und Klima ihren sinnblidlichen Charakter und Einfluss auf absolut alle Lebensbereiche. Ob der Mensch in ein oder zwei Jahrzehnten Begriffe wie «brandneu» oder «brandheiß» weiterhin als positiv konnotierte Werbeattribute verwenden wird, lässt sich heute nur schwer vorhersagen. Nach heißen Rhythmen und coolen Sounds wird er vermutlich dennoch weiter verlangen – sie bleiben kommunikative Zuweisungen mit einer gewissen rezeptiven Leitfunktion, in der sich ein Bezug zwischen ästhetischer Wahrnehmung und sozialer Lebenswelt manifestiert.

Wenn dieses Festival im doppelten Sinne «heiße Themen» in den Fokus nimmt, so erzählt es gleichzeitig genau von solchen Schnittstellen menschlicher Wahrnehmung, Selbsterfahrung und Kommunikation und erfüllt damit eine zentrale Funktion von Kunst und zwar, in ästhetischen Versuchsanordnungen soziale «Hot Spots» zu untersuchen. Kunst darf nicht nur mit Streichhölzern spielen, sie soll es sogar…

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. Neben ihrer Arbeit für die Philharmonie schreibt sie Kriminalgeschichten.

EN Taboo – the power of the forbidden

Kate Burridge

On taboo and taboos

Every society has things that are not to be touched, eaten, entered, named or spoken about. Some are considered dangerous; others are sacred, shameful, disgusting or simply inappropriate. These restrictions are called taboos. When Captain James Cook recorded the word *taboo* in his diary in 1777, he described it as *«a word of a very comprehensive meaning»* that *«in general signifies forbidden».* His observation could hardly be more apt: at their core, taboos are about drawing lines around what is permissible.

Ironically, a word so concerned with boundaries has proved remarkably good at crossing them – few words have travelled quite so successfully around the world as *taboo*. Borrowed into English from Tongan *tapu* in the 18th century, it has since crossed linguistic and cultural boundaries to become an international word for something dangerous, prohibited or socially off limits.

In traditional Polynesian culture, *taboo* marked sacred boundaries around people, places, actions and things. Crossing those boundaries was thought to expose individuals to physical or metaphysical danger. The restrictions could touch almost every aspect of life: certain foods or dangerous animals might be off limits, members of high social classes might not be touched or addressed directly, and rules governed birth, death and menstruation.

But *taboo* could also extend to something much more familiar: bad manners. Like the taboos of everyday life today, these milder prohibitions marked behaviour considered distasteful, impolite or offensive within a particular social setting. Such rules vary according to cultural expectations around age, gender, education, social status and the like. We learn to observe them because breaking them risks embarrassment, disapproval or offence – and, ultimately, threatens the social harmony on which we depend.

Behavioural constraints, traditional and current, are imposed by someone or something that individuals believe has authority or power over them. This might be the law, the gods, the society in which one lives – or even oneself, in the case of self-imposed proscriptions: *I never talk about money at dinner. It's taboo territory*.

To put all this in a nutshell, *taboo* is a broad label for behaviour perceived to be harmful in some way to individuals or to their community. The perceived harm can fall anywhere on a scale from a breach of etiquette to something downright fatal.

Ritual, belonging and control

There can be sound reasons for putting specific parts of our lives out of bounds. Rules against incest seem eminently sensible from an evolutionary point of view. Communities remain healthier if human waste is kept at arm's length. Many food prejudices have a rational origin. In some cultures, special avoidance speech styles help people navigate potentially volatile relationships with certain relatives (such as in-laws).

However, once a taboo ritual is in place, the motives can become obscured. Original meaning gives way to symbolic idiom, and different stories may later emerge to account for the practice. We become attached to the routine and ritual. A clear example is the European taboo against spilling salt. Salt was once precious, and spilling it was thought to invite evil. A widespread remedy was to throw a pinch of the spilt salt over the left shoulder with the right hand (the left traditionally associated with evil, the right with good). Today, those of us who still perform the ritual rarely think about why. We simply have a vague sense that spilling salt brings bad luck – and we don't tempt fate.

To an outsider, many prohibitions are perplexing and may even seem silly. But they can be among the shared values that bind communities together. Taboos strengthen group identity by giving us a sense of where we belong and what sets us apart – as with other social practices, what one group cherishes, another may spurn.

Taboo is also a matter of control. The rites and rituals that accompany taboos give the feeling of control over situations where ordinary mortals have little or none – such as illness, bodily functions and even death (which is after all just another «call of nature»). When taboos are abandoned, many grow anxious that disorder is setting in.

Taboos on the move

Some anxieties seem to be shared by almost all human societies. Death, not surprisingly, is one of the great taboo subjects – as the saying goes, *«no one gets out alive».* Our horror of death, and our reluctance to name it directly, is well documented. Some scholars have linked this avoidance to other taboos, suggesting that we manage our fear of mortality by psychologically distancing ourselves from our physical vulnerabilities.

But taboos are not fixed. They shift as our fears, values and circumstances change. Traditional taboos surrounding hazardous pursuits such as mining, hunting and fishing were once driven by fears much like those surrounding death and disease. As these occupations became safer and more predictable, those taboos faded.

Another area of dramatic change is what people consider fit to eat. Food taboos range from religious dietary restrictions to the childhood refusal to eat leafy greens, while contemporary Western food choices increasingly reflect ethical, environmental and health concerns, from veganism and vegetarianism to locavorism (the preference for locally produced food). There is one striking exception here: people-eating remains the most enduring and widespread of all our food taboos.

In many parts of the world, taboos around sex and bodily functions have taken the place of older religious prohibitions. Since the early 20th century, however, these taboos too have loosened considerably. What was once unspeakable can now be discussed openly, and laws governing sexual expression have relaxed in many countries. At the same time, other forms of linguistic taboo have become stronger.

Language that demeans people on the basis of race, sex, age or religion can now carry serious social – and in some circumstances legal – consequences. The boundaries have well and truly shifted. In the English-speaking world, for example, *cunt* is not generally illegal but using it as a racist slur crosses a very different line.

Calling a racial slur a «taboo word» can make it sound like just another item in a revolving door of forbidden vocabulary – rather like *bloody* or *fuck*. But taboo has never simply been about words we don't like, or we don't want to say. It's about words that have consequences. Some offend; others demean, threaten or reinforce deeply unequal relationships.

Speaking the unspeakable

Once something becomes difficult or dangerous to talk about directly, language starts looking for a way around it. This is where euphemism comes in – from Greek *eu* «good» and *phēmē* «speaking». In English, someone might politely ask to *use the washroom* rather than *have a piss* or *urinate.* But what counts as euphemistic, offensive or simply acceptable depends on social conventions, and these can vary widely. Taboos may be observed in private, but their force is most apparent when we enter the social world and must negotiate what can – and cannot – be said. And here context is everything.

Euphemism involves a curious kind of linguistic doublethink. We can talk quite freely about something, provided we use the approved disguise. *Washroom* is fine; *shithouse* may not be. The referent hasn't changed. Only the word has. It's almost as if the taboo resides not in the thing itself but in the word used to name it. No wonder taboo terms are routinely described as «dirty» or «ugly». Psychological and neuroscientific research suggests this is more than a metaphor: taboo words produce greater emotional arousal and are typically more memorable than neutral words. We don't simply hear them differently; we appear to process and remember them differently too.

On social media platforms, people have discovered they may be able to discuss a forbidden topic without using the forbidden word. Algospeak, as it's been dubbed, encompasses substitutions such as *unalive* for *kill* and *spiller* for *killer,* as well as deliberate remodellings such as *kell* for *kill.* The audience knows what is meant; the algorithm, speakers hope, does not. The taboo is old, but the censor is new.

But euphemisms have a problem: they don't stay euphemisms. Once a polite substitute is used often enough, it starts to acquire the very associations it was designed to avoid. The euphemism becomes contaminated by the taboo, and another euphemism is needed to replace it. Hence, taboo areas of vocabulary perpetually generate a narrowing and deterioration of meaning, such that there is an on-going chain of word replacements: the once euphemistic *toilet* (from French *toile* «cloth») is now a direct term and may well vanish entirely, as have *necessary house, water closet,* and *latrine.* It has already been superseded by *bathroom, restroom* and *washroom* in North America and *loo* in Britain and Australia.

Some expressions undergo striking changes in meaning. Consider the English words used to describe old people, such as *senile* and *geriatric. Senile,* originally meaning «belonging to old age», dates from the 17th century, but its sense has deteriorated sharply, and in ordinary usage the word is now offensive. The adjective *geriatric* appeared in the 1920s as a neutral description. Though both the adjective and noun remain technical medical terms, by the 1960s they had already acquired contemptuous overtones in everyday use. Growing old has become one of those things people would rather not conjure up too vividly and, in English-speaking societies particularly, this taboo has steadily coloured the language of ageing, making words that once simply described old age increasingly negative.

Taboo-defying behaviour

There is, however, another way of responding to taboo: break it deliberately. Taboo words come with considerable sociocultural and psychological benefits in the form of ready-made material for speakers to let off steam, to abuse and offend, to signal an offensive attitude, to intensify what is being said, or even to mark close friendship.

Taboo words provide off-the-shelf swearwords *(Shit!),* uttered when a speaker is angry and frustrated, under pressure, in sudden pain, or confronted by something unexpected and usually (though not necessarily) undesirable. Their taboo quality provides the catharsis the speaker seeks in response to what prompted the exclamation; the breaking of the taboo triggers a release of energy.

In the context of abusive language, taboo words amplify the insult *(You fucking bastard!).* On the other hand, this same expression can be the natural part of a friendly exchange – a kind of mock impoliteness that is common between those who are close and who interact frequently (in Australia, *G'day you old bastard* can be an affectionate greeting). For many decades, and across a wide range of studies, this social use of taboo words has emerged as by far the most usual type of swearing.

Sometimes this banter becomes more like a ritual exchange of insults. Forms of playful verbal contest include the African American *dozens,* the Anglo-Saxon and European tradition of *flyting* and today's rap battles. It uses the same sexual, scatological and otherwise taboo language that can inflict genuine hurt – but the point is not to wound. What would be fighting words between enemies can become a form of social bonding between friends.

In many societies, humour helps us come to terms with the less happy aspects of existence. Serving as an important societal safety valve, it can disarm anxiety and discomfort by making light of things we find difficult to face. As Freud argued, the ego protects itself from the traumas of the outside world by turning them into opportunities for pleasure. Taboos have long fuelled a kind of gallows humour that became very evident during the pandemic. Covid forced us all to confront the biological limits of our bodies, and humour offered an outlet, with the flourishing of playful expressions such as *PISD* (Post-Iso Stress Disorder).

Taboo words are powerful precisely because they are forbidden. They can shock, intensify, insult and provoke. They can provide an outlet for anger, frustration and pain. Between friends, those same words can become a badge of intimacy and solidarity. We may change our minds about what is dangerous, disgusting, sacred or offensive. We may invent new euphemisms, new insults and even new ways of fooling the algorithms. But the underlying human impulse remains remarkably constant: we mark some things as off limits – and then test the boundaries, sometimes even crossing them.

Kate Burridge is Professor of Linguistics at Monash University and a Fellow of the Australian Academy of the Humanities and the Academy of Social Sciences in Australia. She researches language change, linguistic taboo and the evolution of English, including the myths and misconceptions surrounding it. Author or editor of more than 20 books, she is also a regular radio contributor and writer for The Conversation.





FR Vue d'ensemble
DE Tagesübersicht
EN Daily overview

rainy days 2026

17.11.

Dienstag
Mardi
Tuesday

← 🕐 →	↗ **Mudam**
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Christine Sun Kim Ana Vaz

🕐 ↓	↗ **Théâtre National du Luxembourg**
19:30	L'Enfant-soldat née musique 75'

18.11.

Mittwoch
Mercredi
Wednesday

← 🕐 →	↗ **Mudam**
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Christine Sun Kim Ana Vaz

🕐 ↓	↗ **Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain**
19:00	Stijn Demeulenaere 20' plusieurs performances par intermittence / mehrere Live-Performances in Abständen / live performances intermittently

19.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

← 🕒 →	Salon PhilaPhil	Foyer	↗ Mudam
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Talkback Burnback	A Blaze of Mutes	Christine Sun Kim
		Black Hole Sun – Lab	Ana Vaz

🕒 ↓	Grand Auditorium	Salle de Musique de Chambre	Espace Découverte	Foyer	🕒 ↓
17:15				For Real 70’	17:15
18:30			Des éclats 45’		18:30
19:30	In the Furnace of Sound 90’ + entracte				19:30
21:45		Am Sommer erstickt 60’			21:45

20.11.

Vendredi
Freitag
Friday

← 🕒 →	Salon PhilaPhil	Foyer	↗ Mudam
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Talkback Burnback	A Blaze of Mutes	Christine Sun Kim
		Black Hole Sun – Lab	Ana Vaz

🕒 ↓	Grand Auditorium	Salle de Musique de Chambre	Espace Découverte	↗ Cour de Justice de l’Union Européenne / Jardin du multilinguisme	🕒 ↓
11:00				Steam Release 30’	11:00
12:30		Luxembourg Composition Academy 90’			12:30
17:30			Noise Watchers× Musiques & Recherches present 50’		17:30
18:30	Super Sonic 50’				18:30
20:15		Armageddons 50’			20:15
21:30	Super Sonic 50’				21:30

21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

← 🕐 →	Salon PhilaPhil	Foyer	↗ Mudam
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	rainy days cinema	A Blaze of Mutes	Christine Sun Kim
		Black Hole Sun – Lab	Ana Vaz

🕐 ↓	Grand Auditorium	Salle de Musique de Chambre	Espace Découverte	Foyer	🕐 ↓
10:00				Coffee with composers and artists 45’	10:00
11:00	Ionisations 30’				11:00
11:45				Language Under Pressure 120’	11:45
14:15			Cyborg Flesh 60’		14:15
15:30		Threshold 60’			15:30
17:00				Symphony of Fire 60’	17:00
18:00		Music for Imaginary Saunas 70’			18:00
19:30			Scorched Wings 55’		19:30
20:45				Black Hole Sun – Performance 30’	20:45
21:30	The Modern Hope 60’				21:30
22:30				Ashes Glut Glow Flame 30’	22:30

22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

← 🕐 →	Salon PhilaPhil	Foyer	↗ Mudam
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	rainy days cinema	A Blaze of Mutes	Christine Sun Kim
		Black Hole Sun – Lab	Ana Vaz
		The Log Book	

🕐 ↓	Grand Auditorium	Salle de Musique de Chambre	Espace Découverte	Foyer	🕐 ↓
10:00				Coffee with composers 45’	10:00
11:30			POSTFOLKCORE 60’		11:30
12:30				Conducted by Lava 60’	12:30
14:00				Traces of Desire 40’	14:00
15:00		White Heat 50’			15:00
16:15			Europa hörbar machen 60’		16:15
17:30				There will be no miracles here 50’	17:30
19:00		Harvest 60’			19:00
20:00	Trance 55’				20:00
21:15				The Snare Drum Project 40’	21:15

25.09.26–10.01.27

sign language art

Christine Sun Kim

A monument to honour the longevity and resilience of Deaf culture and the Deaf community, by focusing on what is both real and abstract, such as presence, communication and sound

Léon Kruijswijk commissariat
Hollie Douglas assistance au commissariat

Christine Sun Kim
FOR EVER

Organisé par Mudam Luxembourg — Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

Mar–Dim / Di–So / Tue–Sun **10:00–18:00**
Mer / Mi / Wed **10:00–21:00**
Accessible avec le pass festival et à la journée /
Zugänglich mit dem Festival- und Tagespass /
Accessible with the festival and day pass
↗ **Mudam**





EN FOR EVER

Christine Sun Kim

Departing from the chapel-like architecture of Mudam's Henry J. and Erna D. Leir Pavilion, Christine Sun Kim (b. 1980) creates a monument that reflects on the concept of «forever». Centred around four walls, the sculptural canvases depict the word in American Sign Language (ASL). In addition, a soundscape created by Kim in collaboration with musician Matt Karmil immerses the audience in sound and vibrations. In her practice, Kim considers how sound operates in society and examines how ASL is expressed, interpreted and perceived. In *FOR EVER,* she builds on this by exploring the relationship between language, the fleeting nature of expression, and the interplay of permanence and impermanence.

The *FOR EVER* canvases honour the longevity and resilience of Deaf culture and the Deaf community. Over the centuries, they have endured oppression and erasure through attempts to ban sign languages, social discrimination and the medicalisation of deafness. This continues today. Through solidarity and advocacy, the artist invites us to consider the enduring presence of deaf existence and its shifting visibility within historical, cultural and institutional narratives.

The pitch of the soundscape appears to continually ascend or descend, yet never actually becomes higher or lower. This auditory illusion is known as the «Shepard tone». Played on an endlessly looped record, the sound's continuity, combined with that of the medium, evokes the idea of foreverness. However, the records are made of lacquer, a less durable material than traditional vinyl that will gradually wear down when played. First the mid-range frequencies will become less audible, followed by the low frequencies. The slow deterioration of the record and its material, and the gradual change in sound, create a tension between what one hears, sees, feels and knows, and between what is temporary and everlasting.

In *FOR EVER,* Christine Sun Kim illuminates the temporality of what is both real and abstract, such as presence, communication and sound. She plays with modes of language, its permanence and impermanence and stresses how culture, memory and history are preserved within it. By repeatedly and insistently materialising «forever», she renders the ongoing process of reshaping dominant discourses and histories through action, both tangible and palpable. Christine Sun Kim's use of monumentality is a powerful testament to the fact that deaf people have always existed – and will continue to do so, eternally.

13.11.26–02.05.27

art

Ana Vaz

The first major exhibition dedicated to Brazilian artist and filmmaker Ana Vaz, whose work investigates the legacies of colonial modernity and their lasting impact on the land and its communities

Ana Vaz
A câmera é o corpo (The Camera is the Body)

Organisé par Mudam Luxembourg — Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean

Mar–Dim / Di–So / Tue–Sun **10:00–18:00**
Mer / Mi / Wed **10:00–21:00**
Accessible avec le pass festival et à la journée /
Zugänglich mit dem Festival- und Tagespass /
Accessible with the festival and day pass
↗ **Mudam**



EN «The secret is in the body»

Conversation with Ana Vaz

Daniela Zora Marxen

What do you associate with this year's festival theme, «Heat!»?

We're living in a time of elevated temperatures. Let's take heat as an atmospheric expression, a sign, a signal, a scream of our planetary system demanding attention, awareness. It is evident that extreme heat is the consequence of the pathological exploitation, destruction and extraction of the Earth's ecosystems. Heat can be felt at once as rage and desire. Desire as the expression of agency, as a demand for change. Heat is perhaps a vengeful response to the way a certain portion of humanity, particularly those connected to the empires that have structured the European continent over at least the past 500 years, has taken the Earth for hostage to their follies. Yet, as our great maroon philosopher Antonio Nego Bispo recalls: «*the earth gives, the earth wants*.»

The title of your exhibition at Mudam is The Camera is the Body. *What does that mean? How do you want to explore the world through your films?*

Let's replace the word «explore», so deeply connected to the settler's mind, with «sense» or «attune». Cinema has historically been connected to naturalized methods of capture, exploitation and distancing inherited from the colonial matrix. One of the great scars of colonial modernity is the Cartesian hierarchy imposed between the mind – hence thought and Reason, as established by the scientific Enlightenment – and the body, a devalued site from which affect and the senses are removed from the realm of knowledge and thought. If we consider the body inferior to the rational mind, we may also easily consider the material foundations of our existence – the Earth, soil, riverbeds, oceans, air, flesh, feral life, etc. – less important than their abstraction. We live increasingly in a world of pure abstraction and virtuality, governed by a deregulated system of abstraction and speculation. This increased virtuality deprives us of our senses, leading us to regard environments and territories as sites of pure extraction. To move away from this extractive logic, I take the body, the senses and affect as our most immediate archive: a vital archive of ways of knowing that have been stripped away from us, but that nevertheless resist and remain as nebulous modes of reparation.

Through this reclamation of the body as a site of knowledge, I am also aiming to connect two spheres that seem disconnected in the tradition of political thought, particularly in Europe. The macropolitical realm, where the large political infrastructure is visible in struggles around the state, institutions, class, race and gender, and where distinctions between positions are clearly articulated in the public sphere. And the micropolitical dimension, following thinkers such as Suely Rolnik and Félix Guattari, where desire, affect and molecular agitation take place. The two are deeply connected, yet the micropolitical field is consistently pushed aside as invisible in the public sphere and reduced to the intimate rather than the collective. Affect is a collective force, neither intimate nor personal. I am trying to propose a way of thinking about and relating to the moving image that goes beyond just looking at images. Can images and sounds account for the molecular, micropolitical insurgency that is latent within and around us? Can we challenge the political tradition by reclaiming affect as a site of political insurgency and struggle?

The notion of the body in your films refers not only to the camera, but also to the protagonists, the animals, the trees and the environment. In the context of art, we often talk about artists bringing things to life. Your films, however, show that these things are already alive. A good example of this is your film A Árvore *(The Tree).*

I don't believe that an artistic medium can bring something to life, because things are always already alive. There is an inherited arrogance in the idea that the artist can make you see what you weren't seeing, that they can reveal something to you. Anyone, anywhere, at any time can see that everything around them is always alive. An animist understanding of life is inherent in our experience of the world across cultures, even in cultures burdened by this violent and abyssal separation between our capacities to perceive and to think. In films such as *A Árvore,* I'm not trying to use the camera to make you understand something you apparently didn't understand before, but to create the conditions for this self-evident understanding to manifest itself. In order for this event to take place, time, duration, perception, your ears and your eyes are challenged, as is meaning, which constantly slips and transforms. In this mutual event of seeing and being seen, there are no heroes and no resolution, unlike many films that bank on an industry of climax.

Your film It Is Night in America *will be shown at Mudam alongside two other films. Can you tell us a bit about it?*

There's something visceral about this film. You cannot explain it entirely. *It Is Night in America* retains an element of mystery that need not be revealed. The film stood in my path and demanded its right to exist. It is a film made in Brasília, where I was born and raised. The film seems to have a hidden film inside it. You only see – or rather, you barely see – the surface of the images, as it was shot on expired stock using a day-for-night technique. The whole film is lit by an artificial blue veil that pierces the eye. In this film, I sense that below the images there is a historical tumult of voices and presences.

Shot entirely in Brasília and its surroundings, the film continues my reflection on the contradictions and failures of modernism and modernity at large in Brazil. Brasília was built upon one of the most ancient geological formations of the Americas in the mid-1950s, embodying a very tacit political project: to break with the country's colonial past and to forge a new society in the hinterlands based on urban and architectural innovation. Many postcolonial countries across Africa were consumed by a similar fever for modernity after their liberation, around the same time. However, in this urge for rupture, Brasília re-enacts our colonial history in a more orderly guise, a history of systematic erasures from the earliest days of colonialism to the modern era. This cyclical understanding of the city and its territory is performed and acknowledged in the film by bringing contemporary and ancestral existences to the fore. In this film, human presence is pushed to the edges of the frame so that other forces at work can manifest themselves.

The film was made at a very particular moment, amid tensions over yet another potential coup d'état led by Brazil's far-right president at the time. I felt that this imminent coup had to be addressed from another position, another perspective. What are the forces, bodies and presences left unconsidered and made invisible amidst this political drama? Taking the form of a political fable, the film turns its attention to the margins rather than focusing on the centre. By bringing these beings, forces, winds, storms and animals to the foreground, the film shifts our perception of the political field to include those who have been pushed to its edges.

What is different about watching a film in a movie theatre or in an exhibition? How do you work with these different settings?

Everything. In the theatre, there has been a pact in place for at least a hundred years: we understand that we enter an architecture in which we sit down and the lights go out. Usually, we stay there listening, watching and feeling for one hour, two hours, five hours, in the dark and alongside others. It is at once a deeply meditative and collective experience. In an exhibition space, this pact does not exist. We do not know how long the bodies moving through a space will remain attentive in a setting where the idea of a beginning, a middle and an end is arbitrary. Hence, montage needs to be entirely reconsidered, thought through in a more circular motion. Since the exhibition at MUDAM reassembles many different works, the space is conceived as an environment made of sounds, images, utterances and traces. Each visitor is invited to make their own montage from what they see across the different spaces: a new film they carry within themselves, entirely beyond my control.

In It Is Night in America, *we hear music composed by your father. What role does music play in your films?*

It is important to consider the relationship between the aural and the visual. In modernity, the visual has been privileged over the aural, the senses and the body. I found a handwritten note from my father that says, *«The secret is in the body».* When I read it, I felt a profound kinship with someone who came before me, whose wisdom and sensibility I carry within me in embryonic form. That ongoing conversation between what came before and what is yet to come is at the heart of everything I do. In all these films, this dialogue is always present, whether through sound or music. Long before language, there was already the cry of a wolf, the rumbling of a storm. The verb is always trying to catch up with that. For me, sound and music are pre-linguistic, the ancestral language of the world. It's the tonal energy that connects words. In this dialogue with my father's [Guilherme Vaz] music, there is a sense of transmission, ancestry and continuation, but also an understanding that all his compositions are philosophical ponderings on the music of the Americas. In every single one of them, you understand that the making of this continent has also been an acoustic battle between different modes of expression, tonal and modal.

How do you work with music? How do you decide which music goes with which film?

When Guilherme was still with us, we would often talk about an intuition I might have had about one of his compositions. Ever since his passing, I've been trying to understand what's there, how to care for it and how to activate it. When I was beginning to make my films, I started wanting to hear what he had composed. I started listening to some of the CDs we had at home. Every single time, the music had a profound impact on me. Sometimes I wouldn't understand why, so I would ask him what his intention had been behind

one composition or another. We corresponded a lot when I was starting to make my films, at 18, while he was in Brazil and I was living in Australia. This correspondence is rich because he tells me a great deal about how his compositions were made. Ever since his passing, it's been a different conversation. Much more based on instinct and intuition. Sometimes the music comes after, sometimes before.

How did the programme of Symphony of Fire *for the rainy days festival come about?*

It was essential for me that the exhibition at MUDAM brought forth the many people, voices and practices with whom I have been in deep dialogue. No one works alone and making is for me a deeply collaborative movement. From the beginning, I wanted to create a space to honour and activate Guilherme Vaz's music and posture in regards to sound at large. Catherine Kontz was working around the theme of heat and was instinctively drawn to *Sinfonia do Fogo* (Symphony of Fire). The composition took shape over many years, beginning in 1985. The CD «Sinfonia do Fogo», as we know it today, was completed in 2001, yet most of the compositions on the disc were originally composed for a film called *Brasiliários,* directed by Sérgio Bazi and Zuleika Porto in 1985. The film freely stages a fable written by Clarice Lispector upon her first visit to Brasília. My mother [Cláudia Pereira] plays Clarice Lispector and was also a producer for the film. My father composed the soundtrack for the film based on the images that had already been shot. It's also interesting that Guilherme only completed *Symphony of Fire* in 2001, after living in Ji-Paraná, in the state of Rondônia in the Amazon region, where he collaborated with several Indigenous communities. In the middle of the composition, Guilherme chose to place a Xavante chant that was offered to him as a gift after he had assisted two tribes in a dispute between them. For me, *Sinfonia do Fogo* is a kind of statement about the musical traditions of the Brazilian Midwest. The tubas evoke something of the music of the boiadeiros, the cowboys of the Brazilian Midwest. Drone-like sounds can be found in many of the region's musical traditions. The composition transforms Brasília into a city rooted in the traditions that preceded it. We thought this was a compelling direction to take, given that the composition spans the years from 1985 to 2001, reflecting the different stages of his life and the choices he made as a musician.

You'll also be taking part in the concert. What is your role?

Samuel D. Loveless, who is the transcriber and conductor of the piece, was quick and intuitive enough to notice that *Sinfonia do Fogo* was originally written for a voice. The voice in the composition is my mother's voice reading from Clarice Lispector, along with some fragments from the Italian missionary Don Bosco, whose delirious prophecies in the Midwest are taken as a mythological foundation for the making of Brasília. Knowing the biographical significance of this film, Samuel asked me if I would like to be Cláudia's voice today. I suggested that, rather than replacing her, I would perform with her. Hence, one voice becomes two, my mother's and mine, reading and reinterpreting the vocal passages of *Symphony of Fire* in the present, as an intertemporal duet.

Interview conducted via video call on 23.07.26

Daniela Zora Marxen studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Heidelberg und Paris. Sie war Redakteurin des musikwissenschaftlichen Magazins *Die Tonkunst* und ist derzeit Publications Editor an der Philharmonie Luxembourg.

14. & 15.11.

dragons world premiere

Der kleine Drache Immer-Heiß

Musiktheater – rainy days Prelude

Hagar Sharvit Frau Pusemuckel (Mezzosopran)
Peter Kirk Drache Immer-Heiß (Tenor)
Damir Bačikin Trompete
Ruth Velten Saxophon
Felix Kroll Akkordeon
Christoph Breidler Komposition
Susanne Felicitas Wolf Libretto
Anisha Bondy Regie
Anne Hölzinger Bühne
Saskia Theis Kostüme
David Münch Bühnenbau
Lily von Ketelhodt Regie- und Ausstattungsassistenz

Christoph Breidler (Musik), **Susanne Felicitas Wolf** (Text)
Der kleine Drache Immer-Heiß (Uraufführung) (2026)

Produktion Philharmonie

Alter: 5–9
Samstag **11:00 & 17:00**
Sonntag **11:00, 15:00 & 17:00** 60’
Auf Deutsch
Espace Découverte





DE Der Beginn einer wunderbaren Freundschaft

Gespräch mit Susanne Felicitas Wolf und Christoph Breidler

Daniela Zora Marxen

Für die diesjährige Ausgabe des Festivals rainy days steuern Sie ein Musiktheater für junges Publikum bei. Aber es ist nicht das erste Mal, dass sie zusammenarbeiten…

Susanne Felicitas Wolf: Unser erstes gemeinsames Projekt war ein Kompositions- und Schreibauftrag der Oper Graz. Das Ganze fußte auf der alten steirischen Sage *Der Berggeist vom Schöckl,* die ich neu erzählt und mit einer Liebesgeschichte angereichert habe. Im ersten Teil sind wir mit einer sehr kleinen Besetzung an Nichttheaterorte gefahren. Wer die Auflösung der Geschichte sehen wollte, musste zu einem Termin mit Orchester in die Oper kommen.

Christoph Breidler: Dort wurde dann alles aufgeboten. So hat man versucht, Menschen zum ersten Mal in die Oper zu locken.

SFW: Herrn Breidler ist es gelungen, auf subtile Weise Klänge aus der Steiermark einzufangen und gleichzeitig eine moderne und trotzdem tonale und fulminante Klangwelt zu gestalten.

CB: Das zweite Stück, das wir zusammen erarbeitet haben, heißt *Der Stieglitz von Steglitz.* Es ist ein Kinderstück, bei dem ein Stieglitz eine Geschichte über den Ort erzählt. Dabei können Kinder etwas über ihren Stadtteil und Berlin im Allgemeinen lernen und gleichzeitig möglichst lustvoll an Musiktheater herangeführt werden. Auch dieses Werk war mit einem singenden Schauspieler und drei Musiker*innen, die auch ein bisschen zu sprechen und zu spielen hatten, recht klein besetzt. Vom Format her recht ähnlich wie *Der kleine Drache Immer-Heiß.*

Wie kam es dann zum kleinen Drachen Immer-Heiß?

SFW: Für die Philharmonie habe ich schon einige Projekte geschrieben. Vor zwei Jahren rief Pascal Sticklies [Senior Manager Education Department] mich an und sagte, dass es ein rainy days-Festival mit dem Motto Hitze geben wird. Er fragte mich, wie ich denn so zu Drachen stehe. Ich habe gesagt, ich liebe Drachen!

Wie ist die Geschichte entstanden? Welche Inspirationen gab es?

SFW: Die Inspiration war das Tierchen selbst. Ich liebe komödiantische Katastrophen. Alle im Drachenland sind eher österreichisch gemütlich unterwegs. Nur der kleine Drache Immer-Heiß braucht immer Action. Eines Tages fliegt er los, gerät in eine Luftströmung und verfliegt sich ins Menschenland. Dort landet er im Schrebergarten von Frau Pusemuckel, die gerade einkaufen gegangen ist, und das Chaos nimmt seinen Lauf. Dass ein Wesen aus einer anderen Welt in unserer Zeit landet, finde ich immer wieder reizvoll. Insgesamt ist es die Geschichte über den Beginn einer wunderbaren Freundschaft. Zuerst ist Frau Pusemuckel überhaupt nicht erfreut darüber, dass dieses Viech in ihrem aufgeräumten nerdigen Schrebergarten sitzt. Aus zweien, die sich sehr skeptisch gegenüberstehen, werden Freunde. Sie hilft ihm und er hilft ihr.

Wie ist die Musik dazu entstanden?

CB: Susanne Felicitas Wolf hat die gesamte Geschichte in kürzester Zeit entwickelt. Das Libretto, das ich dann bekam, fand ich einfach toll. Ich glaube, wir haben fast nichts daran geändert. Es kam als fertiges Paket bei mir an und ich habe mir etwas dazu überlegt. Besonders lustig war für mich, dass mein Komponierhaus in Berlin auf einem Grundstück steht, das so ähnlich wie ein Schrebergarten organisiert ist. Die Musik zu *Der kleine Drache Immer-Heiß* entstand also selbst in einem Schrebergarten. Dort gibt es keine Personen, die ich konkret damit identifiziere, aber Archetypen und Anknüpfungspunkte sind natürlich schon vorhanden *(lacht).*

Wie sind Sie die Figuren musikalisch angegangen?

CB: Wir haben eine Mezzosopranistin, Frau Pusemuckel, und einen Tenor, den kleinen Drachen Immer-Heiß. Der Drache ist quirlig und sprüht vor Energie. Er hat tänzerisch-schnelle und komplexe Rhythmen, die lateinamerikanisch angehaucht sind. Frau Pusemuckel hingegen liebt die großen Linien. Man merkt der Musik an, dass sie einen anderen Musikgeschmack hat als er. Um das Umtriebige musikalisch besser hinzubekommen, brauchten wir noch irgendetwas Rhythmisches, aber wir hatten nur drei Musiker. Dann kamen wir auf die Idee, eine Art Schepper-Schuppen einzubauen. Das heißt, der Schuppen im Garten wird zum Leben erweckt, beginnt zu kippen und mit ganz vielen Rhythmen zu scheppern. So als ob der kleine Drache Immer-Heiß ihn mit seiner Magie zum Klingen bringt.

SFW: Ich finde es herrlich, wie sich das entwickelt hat. Zuerst gab es in meinem Stück den Schrebergarten, den Schuppen und den Drachen, der sich neugierig umschaut. Alles, was er anfasst, verursacht erstmal Chaos. Dann hatten wir die Idee mit dem Schuppen, die wir erst nur hier und da verfolgt haben. Inzwischen ist er fast zu einem eigenen Lebewesen geworden.

Was verbinden Sie literarisch oder musikalisch mit dem Thema Hitze?

CB: Die erste Assoziation, die ich mit Hitze habe, ist dieses Schwirrende, nie Stillstehende – ein brodelnder Wassertopf, in dem es blubbert und schäumt. In diesem Stück habe ich zum ersten Mal Abschnitte mit graphischen Notationen verwendet. Es gibt gewisse Passagen, bei denen ich noch gar nicht vorhersehen kann, was genau passieren wird. Natürlich haben die Musiker Vorgaben, welche Töne sie in etwa zu spielen haben, aber nicht genau wie schnell. Zum Beispiel in einer panischen Situation, in der Frau Pusemuckel sich große Sorgen um den kleinen Drachen macht, weil er Fieber bekommt. Da haben wir schon wieder das Thema Hitze…

SFW *(lacht):* Nein, nein, nein… Er kriegt Kälte!

CB: Stimmt, er kriegt Kälte! Das ist das, was beim Menschen Fieber ist. Frau Pusemuckel holt ganz aufgeregt eine Wärmflasche, um ihren Drachen, der ihr mittlerweile ans Herz gewachsen ist, wieder gesund zu machen. In der Partitur gibt es dann eine Wärmflasche mit Passagen für die einzelnen Instrumente, die möglichst hektisch gespielt werden sollen, um diesen Charakter einzufangen.

SFW: In Bezug auf das Stück ist es für mich der Name Immer-Heiß. Er ist einfach immer «heiß» – er glüht immer. Alle anderen bemerken das auch. Bei mir funktioniert es über die Sprache und die Dynamik, die ich ihm gegeben habe. Im zweiten Teil, als er wieder gesund ist, will er Action und tanzen. Er richtet natürlich auch unbeabsichtigt Schaden an. Auf einmal ist ein Brandloch im Rasen. Das Besondere an ihm ist sein Hitzeregler, das heißt, er kann die Hitze drosseln. Aber er kann sich nicht selbst von der Kälte kurieren. Da ist er auf Hilfe angewiesen. Die Regisseurin, Anisha Bondy, hat ein großes Augenmerk daraufgelegt, dass die Kinder auch eine Möglichkeit haben zu partizipieren. Zum Beispiel, indem man überlegt, was man gegen Kälte tun kann. Am Schluss gibt es auch ein Lied, wo die Kinder eingeladen sind, mitzusingen, und den Drachen so zurück ins Drachenland zu führen.

Das Interview wurde am 04.09.26 per Videotelefonat geführt.

17.11.

Mardi
Dienstag
Tuesday

hot topic: victims of conflict **music theatre**

L'Enfant-soldat née musique

A child soldier with extraordinary hearing transforms the deafening chaos of an African metropolis, and the haunting echoes of war, into music

Nancy Nkusi Soledad la fille soldat, comédie
Alvie Bitémo la Mère, voix, guitare, composition
Denis Mpunga Soldat, percussions
Nataša Grujović accordéon
Stephan Ink électro-design sonore
Serge Wolfsperger mise en scène
Zarina Khan texte
Andreas Wagner dramaturgie
Nikoko Hermann Yao chorégraphie
Nicolas Helle création lumière

Production La Cie Marie Z…
Coproduction Philharmonie, Neimënster et Théâtre National du Luxembourg
Avec le soutien de Kultur|lx – Arts Council, du Ministère de la Culture du Luxembourg, du Fond Culturel National et de la Fondation Indépendance

19:30 75'

Tickets: 25 €, www.luxembourgticket.lu

En français, lingala, sikongo, swahili

↗ **Théâtre National du Luxembourg**





FR L’enfant-soldat née musique

Serge Wolfsperger

L’Enfant-soldat née musique s’inspire de la vie du musicien guinéen Oumar Kouyaté. Enfant de la rue, il partagea son quotidien avec d’anciens enfants-soldats. Dans un monde marqué par la violence et la survie, la musique devint leur moyen de subsistance, un refuge, un espace de liberté et de reconstruction d’une identité détruite par la guerre.

J’ai confié l’écriture de la pièce à l’auteure et philosophe Zarina Khan qui a consacré sa vie à la défense des droits de l’enfant, travaillant auprès d’enfants dans des pays en guerre. Cet engagement lui a valu d’être nommée pour le Prix Nobel de la Paix en 2005. Nous avons choisi de faire de notre héroïne une femme, afin de mettre en lumière une réalité méconnue, celle des jeunes filles enrôlées de force, utilisées comme combattantes, servantes et esclaves.

Au fil de résidences de travail, une formation musicale s’est constituée. Je la souhaitais métissée, réunissant des musiciens issus de traditions et de langages musicaux différents.

Le spectacle prend la forme d’une fable musicale portée par une fille-soldat devenue musicienne. Douée d’une ouïe extraordinaire, elle possède le pouvoir de transformer les sons du monde en musique. Avec son groupe, la Soledad Band, elle nous entraîne dans le récit de son histoire traversée de visions, de réminiscences et de scènes revécues. Le passé se mêle au présent jusqu’à brouiller les frontières entre le réel, la mémoire et l’imaginaire. La scène devient un espace mental où se rencontrent musique, danse et théâtre. De cet espace surgit l’histoire d’une femme qui, après avoir traversé la violence et la déshumanisation, retrouve la capacité de créer. Sa musique devient un acte de survie, de résistance et de renaissance.

L’Enfant-soldat née musique revendique une forme hybride, traversée par plusieurs langages artistiques et bousculant les frontières entre les genres. Une forme volontairement hétérogène, comme le reflet d’une mémoire éclatée qui cherche à se reconstruire.

Au cœur de cette traversée demeure une conviction : là où la guerre détruit, l’art peut reconstruire. Là où l’humain est déshumanisé, la création peut faire renaître la beauté.

18.11.

Mercredi
Mittwoch
Wednesday

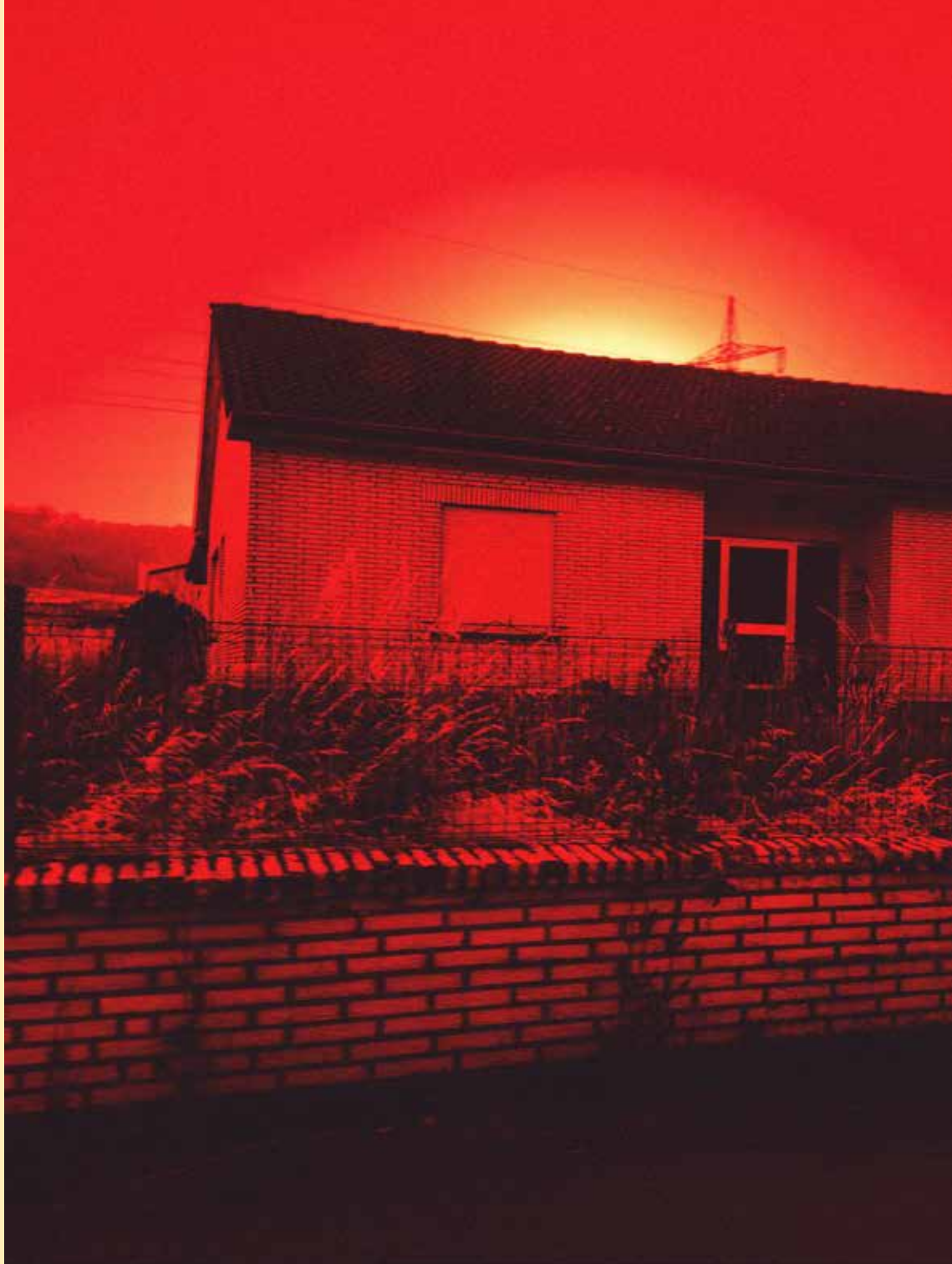
immersive installation

Stijn Demeulenaere

Created for and with The Hearth Room by Christoph Meier and Ute Müller

Stijn Demeulenaere
Crickle Crackle Pop. (Rush Roar)

19:00 20' plusieurs performances par intermittence /
mehrere Live-Performances in Abständen / live performances intermittently
Entrée libre / Freier Eintritt / Free entry
↗ **Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain**





EN Crickle Crackle Pop (Rush Roar)

Stijn Demeulenaere

Crickle Crackle Pop (Rush Roar) is a site-specific surround-sound performance, developed especially for the *Hearth Room* at Casino Luxembourg. A hearth is the place in the house where a fire is kept, for heat and for cooking. Traditionally, it's the centre of a household, the essence of a home, where physical and family warmth bond, mingle and multiply each other.

When rainy days invited me to work around the topic of heat and home, I had to think about some of the very first field recordings I ever made: the sounds of the fireplace at my maternal home, a house now long gone. It's the place where I grew up, and its rooms were filled with warmth and love. Not only the fireplace, I seem to have recorded a lot of the things that created heat in my old home: the sounds of our boiler, the hum of an electrical fireplace, the eerie reverb of diesel oil dripping in the old heater tank… I haven't listened to these recordings in a long time. But they are very dear to me and are some of the most personal recordings I ever made. This seems like a good time to return to them.

I also will record the kiln that is being constructed at Christoph Meier and Ute Müller's *Hearth Room* at Casino Luxembourg. I might even try to get some microphones built in, but I don't know if this will work, or if those microphones will survive. Fire is a difficult thing to control, but it is a uniquely human thing to do. The heat of a fireplace might well be where our concept of a home started to form.

However, for the performance I also want to use some of the latest sounds I recorded. Last February, I spent a month in Iceland recording the sounds of glaciers. Earth, home to all of us, is rapidly warming up. Climate change is happening right now. Over the last few months, we have been feeling its effects ever more directly. Glaciers are one of the places most under pressure. Glaciers are much more than just frozen rivers. They are a reservoir of water, a memory of our climate, a history of the landscape. In mountain regions all over the world, they act as a regulator of river flows, allowing for fertile land to exist, for our planet to provide for us. While glaciers are cold, they are intrinsically connected to heat, and the warming we have created.

A fire crickles, crackles and pops, but a large fire can also rush and roar. A fire can whisper and can howl. Using the sounds of my maternal fireplaces, the kiln at Casino Luxembourg, and the glaciers, I want to investigate what heat can mean to us. How it makes and shapes our homes, and how climate change endangers the home of all of us, existing on the fault lines between warmth and heat…

19.–22.11.

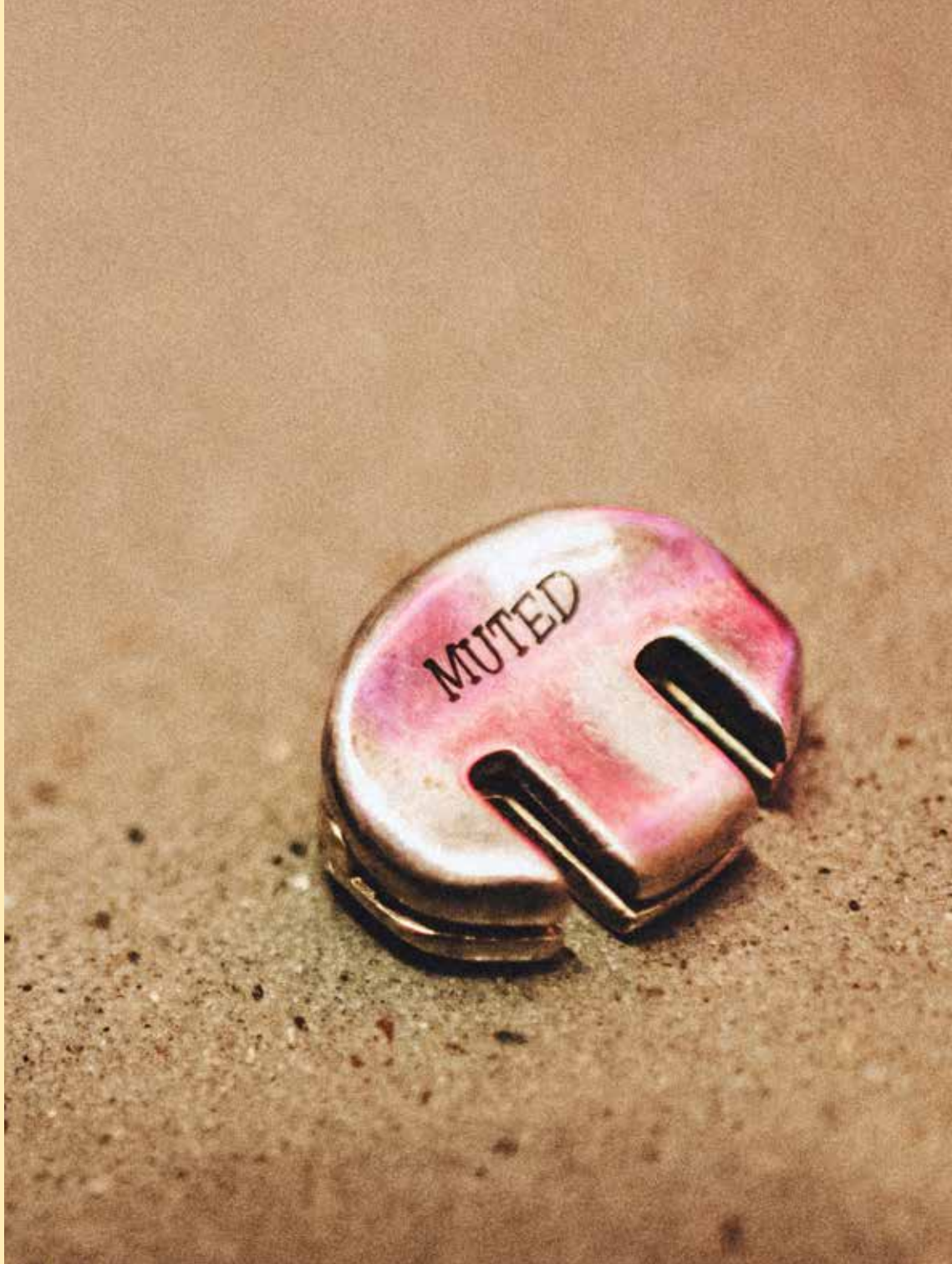
hot topic: unseen disabilities exhibition

A Blaze of Mutes

From the private collection of Monica Germino

→ Conversation with Monica Germino p. 176

Foyer



DE «Klang ist für jede Person ein bisschen an«ders»

Gespräch mit Christoph Reuter, Universitätsprofessor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Wien über Lautstärkewahrnehmung

Tatjana Mehner

Lautstärke ist in Musik, aber vor allem in ihrem Umfeld immer wieder ein heißes Thema. Jeder weiß wohl aus seiner Alltagserfahrrung, dass Lautstärkeempfindung eine sehr subjektive Angelegenheit ist. Aus Ihrer wissenschaftlichen Perspektive: Welche Parameter können diese subjektive Lautstärkewahrnehmung beeinflussen?

Da gibt es natürlich einige. Schaut man zum Beispiel auf Musikinstrumente, da ist es gar nicht unbedingt der Schallpegel, also die Dezibel-Zahl, die etwas als piano oder forte erscheinen lässt, sondern die Helligkeit – wenn ich das Klavier leise anschlage, ist der Klang eher dumpf, wenn ich laut anschlage, ist der Klang sehr hell. Das ist schon eine Komponente, die sehr stark die Lautstärkewahrnehmung beeinflusst. Das Andere ist natürlich die Tonhöhe. Es gibt ja unterschiedliche Arten, die Lautstärkewahrnehmung zu messen. Das Simpelste ist der einfache Pegel, also das Dezibelmaß. Doch das Gehör arbeitet tonhöhenabhängig. Es gibt einen Bereich ungefähr zwischen 500 und 5.000 Hertz, in dem wir besonders gut hören. Was darunter oder darüber liegt, nehmen wir weniger gut war. Und in diesem Rahmen gibt es noch einmal einen Bereich zwischen 2 und 4 Kilohertz, wo wir besonders gut hören. Das liegt an der Eigenresonanz des Außenohrkanals. Die Lautstärkemaße, Phon oder Sone, beziehen diese Hörschwelle bzw. auch die darüber liegenden sogenannten Kurven gleicher Lautstärke oder Kurven gleicher Lautheit ein. Und hier kommt das Individuelle ins Spiel. Die Hörschwelle ist ja ein bisschen einem Fingerabdruck vergleichbar. Je nachdem, wie der Hörschwellenverlauf ist, verlaufen auch die Kurven gleicher Lautstärke sehr individuell. Dementsprechend ist jeder Klang für jede Person ein bisschen anders. Manche hören den Bass noch, andere schon nicht mehr… Hinzukommen Faktoren, die gar nicht unmittelbar die Lautstärke betreffen, sondern die Lästigkeit.

Welche sind das? Wie werden solche Faktoren untersucht?

Die Wahrnehmung unangenehmer Geräusche haben wir beispielsweise recht intensiv untersucht – unter anderem krähende Hähne. Hier war es ziemlich deutlich, dass völlig unabhängig vom Pegel, das Krähen als lästiger empfunden wurde, wenn es eine starke Rauigkeit im Klang gab. Obendrein treffen die Hähne diesen Bereich zwischen 2 und 4 Kiloherz, in dem wir besonders gut hören, recht gut.

Was hat es mit der Rauigkeit auf sich?

Das ist tatsächlich auch noch einmal ein spannendes Ding, das insbesondere bei der Stimme eine Rolle spielt. Je rauer ein Schrei ist, desto dringlicher ist er zumeist. Er wirkt direkt auf die Amygdala, also auf das Angstzentrum. Daher wirken raue Geräusche unangenehmer oder lästiger. Das gleiche Phänomen findet sich beispielsweise, wenn eine Geige stärker angestrichen wird. Die Rauigkeit vom Bogenkratzen usw. steigt.

Bedeutet dies letztlich nicht aber auch, dass Lästigkeit «erlern-» bzw. «trainierbar» ist? Wer auf einem Bauernhof groß wird, wird den Hahn vermutlich als weniger störend empfinden, als ein Urlauber, der vielleicht eher städtischen Verkehrslärm gewöhnt ist…

Ganz genau. Vorerfahrung spielt eine große Rolle. Ein gutes Beispiel ist da auch Glockenläuten. An kontinuierliche oder periodisch wiederkehrende Klänge kann man sich gewöhnen. Sobald man einschätzen kann, wann es vorüber ist, geht es meistens besser.

Neben der Gewöhnung – lässt sich der Umgang mit plötzlicher Lautstärke auch gezielt trainieren, zum Beispiel für den Umgang mit verstärkter Musik oder mit Unerwartetem in neuen Werken?

Im Prinzip gibt es das schon. Wobei es schwierig ist, wenn ein Werk wirklich neu ist, also bei der tatsächlichen Erstbegegnung. Die Überraschung ist ja ästhetisch auch gewollt. Bei der *Symphonie mit dem Paukenschlag* hingegen, bei der der Hörer ja in der Regel weiß, dass dieser Paukenschlag kommt, ist das schon trainierbar. Grundsätzlich ist das meist damit verbundene Schauer-Erleben ja immer von Erwartung und damit Erfahrung abhängig. Und hier gibt es durchaus Trainingseffekte, sofern das Unerwartete in schon bekannte Strukturen passt – wie zum Beispiel ein Trugschluss oder eine Rückung. Oder bleiben wir bei der Lautstärke: Ein starker Wechsel in der Dynamik – abrupt leise oder laut – das ist ein solcher Überraschungseffekt. Dieser verursacht häufig ein Schauer-Erleben, das aber bei Wiederholung abnimmt. Aber trainieren lässt es sich nur bedingt. Wir haben in verschiedenen Experimenten zeigen können, dass hier eigentlich die Erwartungshaltung die entscheidende Rolle spielt.

Damit müsste Sozialisierung, also die subjektive ästhetische Erfahrung auch sehr wichtig sein…

Auf jeden Fall. Dabei gehen die Meinungen der Menschen bei der Frage, was schön ist, sehr weit auseinander – schön ist ja meist das Gewohnte. Aber bei der Frage, was schrecklich ist, herrscht größere Einigkeit: Quietschgeräusche sind für die meisten ziemlich unangenehm, der Bereich zwischen 2 und 4 Kilohertz ist da wieder sehr dominant. Die Spitze der unangenehmen Geräusche hält originellerweise aber das Geräusch des Sichübergebens, welches aus rein akustischer Perspektive keine unangenehmen Audiomerkmale hat. Es wird jedoch mit einer körperlich und meist auch sozial äußerst unangenehmen Erfahrung assoziiert, so dass in diesem Fall die gelernte Sozialisierung bzw. Vorerfahrung die klangliche Bewertung bestimmt.

Haben andere sinnliche Wahrnehmungen Einfluss auf die Lautstärkewahrnehmung – insbesondere zum Beispiel Helligkeitswahrnehmung?

Ja, die sogenannte Crossmodality Perception ist ein weites Forschungsfeld, wobei Lautstärkewahrnehmung da eher eine kleinere Rolle spielt. Die klangliche Helligkeitswahrnehmung spiegelt sich hier vor allem in der Farbempfindung – tiefe und dumpfe Klänge werden häufig als «dunkel» beschrieben, hohe und scharfe Klänge häufig als «hell».

Was die Frage nach Hellikeit bzw. Dunkelheit angeht, so lässt sich sagen: Wenn ein Sinn abgeschaltet ist oder weniger benötigt wird, kommt umso stärker ein anderer zum Zuge. So kann es sein, dass ich in einem dunklen Raum ein Geräusch deutlicher wahrnehme.

Manche Genres gelten per se als lauter oder gar aggressiver. Woran liegt das?

Dazu gibt es eine spannende Studie von meiner Assistentin Isabella Czedik-Eysenberg. Sie hat in ihrer Dissertation zu musikalischer Härte gearbeitet. Dort ist sie weniger der Lautstärke an sich nachgegangen, sondern unter anderem mehr der Frage, wann eine Musik hart wirkt. Die mit dieser Art von Fragestellungen verbundene Audiosignalanalyse ist ein Arbeitsschwerpunkt an unserem Institut, und Isabella Czedik-Eysenberg, die das virtuos beherrscht, hat ein Programm geschrieben, das Klangzuschreibungen audiosignalanalytisch beschreibt. Das heißt: Wenn wir sagen, ein Instrument klingt beispielsweise «hölzern», dann weiß eine Maschine ja nicht, was das ist. Um das zu ändern, macht man zunächst Hörversuche, in denen Versuchspersonen die «klangliche Hölzernheit» einer Reihe von Klangbeispielen auf einer Skala von zum Beispiel 1 bis 100 einschätzen. Aus diesen Klangbeispielen werden dann rechnerisch eine Vielzahl von Audiomerkmalen ermittelt, die via Korrelationsanalyse mit den Einschätzungen der Versuchspersonen in Beziehung gesetzt werden, aus denen wiederum ein Modell für die «akustische Hölzernheit» erstellt werden kann. Nach diesem Verfahren hat sie ein Modell entwickelt, das erklärt, was eine Musik hart erscheinen lässt. Man würde ja vermuten, dass da vor allem viel Schlagzeug oder übersteuerte E-Gitarren auftauchen. Aber das Überraschende ist, dass der Schlüssel zur musikalischen Härte (neben geringer werdender bzw. fehlender Melodik/Harmonik) eher in den Geräuschanteilen der Begleitung zu finden ist, sie also gar nicht unbedingt an Schlagzeug und E-Gitarre selbst liegt. Isabella hat daraus eine Software entwickelt, den Hardinator, mit dem man Musik härter oder weicher erscheinen lassen kann, in dem man die Perkussivität, die Geräuschanteile dieser «Hintergrundkomponenten» verändert. Auf jeden Fall hat der Eindruck von Härte wenig mit dem Schallpegel zu tun, sondern eher mit Audiomerkmalen wie Rauigkeit, Erkennbarkeit von Melodien / Harmonik und Perkussivität / Geräuschanteilen, vor allem in den Begleitstimmen.

Das Interview wurde am 13.07.26 per Video-Chat geführt.

EN A Blaze of Mutes

Monica Germino

Exhibiting a selection from my personal collection of more than 600 vintage, modern and newly commissioned violin mutes, *A Blaze of Mutes* reflects on the mute as object, tool and source of artistic possibility.

A mute looks like a tiny object added to a violin, but pursue the idea far enough and eventually you redesign the violin…

What is a mute?

A mute changes the way the violin vibrates, usually by adding weight or resistance at the bridge. There are many different kinds: orchestral mutes, practice mutes, experimental mutes, made from rubber, metal, wood, leather, cloth, magnets, found objects. Some are meant primarily to reduce volume; others add sound colour.

How the collection began

The collection grew out of a practical problem rather than an intention to collect. When sound became dangerous for me, I started looking for ways to modify the violin: different mutes, different materials, modified instruments, quieter instruments – following one thing to the next. Composers including Julia Wolfe, David Lang, Michael Gordon and Louis Andriessen wrote new works for me, resulting in the programme Muted. In doing so, they became part of the process: composing not simply for the violin as a fixed instrument, but for a changing way of producing and hearing sound. This process also involved exchanges with instrument makers and luthiers. Designer Marcel Wanders stormed onto the scene with a design for the first ever «whisper violin» rather than making a mute. That opened the question much further: rather than only attaching something to a normal violin, could the instrument itself be redesigned around very low sound? From there, the mute world seems to have become both practical research and a kind of obsession/collection: different answers to the same basic question.

What makes a good mute?

Excellent and difficult question! «Good» does not mean the quietest. A useful mute can change several things: volume, colour, instrument response, articulation, what the player physically feels, what kinds of music become possible. And different mutes do radically different jobs. When I first started exploring the world of mutes, audiologist Jaap Peter Kronemeijer and I tested a few dozen mutes to find one that reduced the sound enough while still allowing me to play with the quality I was seeking. These experiments resulted in a new category I call «*disqualified mutes*» – those possessing a beautiful sound colour, but insufficient decibel reduction. My favourite mute so far is by a mute company in Barcelona run by musicians and jewellers.

How does a mute change sound and listening?

A mute not only makes the violin softer. It changes the spectrum and character of the sound. And once the sound becomes sufficiently soft, the listener changes as well. I've been working with the idea of auditory adaptation: if I play softly for a while, then mute the violin and go much softer, when I remove the mute the original sound suddenly seems comparatively loud. That interests me, because it shifts the question from: «*How loud is the sound?*» to: «*How loud does it feel?*» We live surrounded by amplified, mechanical and industrial sound. Has that shifted our baseline for what feels like a normal level? Would what we call «extremely soft sound» feel so extreme if our everyday sound world were quieter? A mute is not only an object that suppresses sound. It can force a different mode of attention.

What can a mute represent?

These hundreds of objects are hundreds of attempts to solve variations of the same problem. People have tried leather, metal, cork, magnets, plexiglass, bone, rubber, paper, textiles. Some are tiny pieces of engineering; some are almost jewellery. Some reduce sound; some transform it. Some work beautifully; some don't. A mute can begin as a constraint: less sound. But then composers, performers and makers respond to that limitation and something else emerges. That is one of the core threads running through Muted and Threshold: not silence, and not simply damage limitation, but a transformed sound world. There's also a more personal meaning buried underneath it: the mutes document a period in which I was trying to keep playing by changing the conditions, rather than abandoning the instrument. And in my own collection, they also trace what happened when a practical necessity turned into artistic material.

Beyond the mute: the whisper violin

The whisper violin grew out of designer Marcel Wanders' determination to think beyond mutes: to build a violin that whispered. Together with luthier Bas Maas, he created an entirely new, lower-decibel instrument, loosely modelled on the 17th-century pochette. Funny enough, what they created is, in a way, a kind of giant whisper violin-mute. A row of stoppers can be used to plug the holes and alter the sound: the muting is built into the instrument itself. That same territory continues in *Threshold* through the whisper violin, frame violins and mutes: different ways of experiencing sound, rather than simply quieter versions of a conventional violin. These are not diminished or «less-than» sounds, but transformed sound worlds. This is important to the exhibition because it marks a fundamental shift in thinking: from asking, «*How can we mute the violin?*» to asking, «*What happens if we rethink the violin itself?*»



19.–22.11.

electronics immersive

Black Hole Sun – Lab

A personal and intimate listening experience

Patrick Muller
Black Hole Sun – Lab

Foyer Ciel Ouvert



DE Black Hole Sun – Lab

Patrick Muller

Das Thema des diesjährigen Festivals rainy days ist «Heat!». Heat wie Hitze, Reibung, Wärme, aber auch Schärfe bei Lebensmitteln, Paarungsbereitschaft bei weiblichen Tieren, oder Druck, den die Polizei auf Verbrecher ausübt (umganssprachlich im amerikanischen Englisch).

«Heat!» im Sinne von Wärme scheint somit auf den ersten Blick nicht sonderlich faszinierend. Achtung, der Brei ist heiß und das Eis ist kalt – das haben wir schon als Kind gelernt. Wenn man allerdings bedenkt, dass Wärme gleichzusetzen ist mit Bewegung von Molekülen, wird das Thema schon interessanter:

Umso kälter es ist, desto langsamer bewegen sich die Moleküle durch den Raum. Bei der kältesten Kälte, dem absoluten Nullpunkt von –273,15 °C, ist alles, und zwar *alles,* eingefroren: Hier bewegt sich quasi gar nichts mehr, sogar alle Bewegungen, Schwingungen und Verformungen der Moleküle kommen zum Stillstand.

Umso wärmer es wird, umso schneller bewegen sich die Moleküle durch den Raum. Bei 30 °C ist uns warm, bei 100 °C kocht das Wasser, der Holzkohlegrill misst 500 °C, und eine Kerzenflamme kann 1.200 °C erreichen.

Bis hierhin können wir uns unter den Temperaturangaben noch etwas vorstellen, und die Moleküle der betroffenen Materie machen nicht viel mehr, als sich mit zunehmender Temperatur schneller zu bewegen.

Darüber hinaus wird es schon recht abstrakt: die Kerntemperatur der Sonne liegt bei 15 Millionen Grad Celsius, und wenn ein Stern «stirbt» und zur Supernova übergeht, können 3,4 Milliarden Grad Celsius erreicht werden. Bei diesen Temperaturen bewegen sich die Moleküle so schnell, dass sie sich in ihre Bestandteile auflösen. Neutronen, Protonen und Elektronen finden bei ihren wahnsinnigen Geschwindigkeiten keinen Zusammenhalt mehr. Bei 10 Milliarden Milliarden Milliarden (10 hoch 28) Grad Celcius ist die Temperatur der Vereinheitlichungsenergie aller physikalischen Grundkräfte erreicht: Hier verschmelzen (in der Theorie) nicht nur Materie, sondern sogar alle Naturkräfte zu einer einzigen Art von Grundteilchen.

Wenn man den Begriff «Wärme» als Temperaturspektrum versteht, dann haben wir es dabei mit einer unvorstellbaren Bandbreite zu tun, die von –273,15 bis 10 hoch 28 Grad Celsius reicht, und von der wir Menschen mit einem unfassbar winzigen Anteil von gerade einmal, sagen wir, –50 bis 50 Grad Celsius klarkommen.

Wir reden somit von einem Verhältnis von 100 zu 10.000.000.000.000.000.000.000.000.000 – einem Verhätnis von dem, was für uns erfahrbar ist zu dem, was für uns nur in Zahlen begreifbar ist.

Es gibt also einen unvorstellbar großen Bereich, den wir nur in Zahlen erfassen, aber nicht erfahrbar machen können. Genau hier wird es interessant: Wie fühlt es sich an, wenn es so warm ist, dass Moleküle sich zersetzen und Naturkräfte verschmelzen?

Die Installation *Black Hole Sun – Lab* geht dieser Frage nach. Ein Labor, das einen Sonnenstrahl analysiert, und die von ihm ausgehende Wärme als Vibrationen überträgt, um für einen Probanden haptisch spürbar zu machen.

Wie fühlen sich diese Vibrationen an? Können wir sie verstehen? Ergibt sich ein Sinn? Welche Geschichte erzählt uns diese Energie, die aus dem Inneren der Sonne stammt?

Mein großer Dank geht an meinen guten Freund, den luxemburgischen Astrophysiker und Autor Jean-Luc Lehners und sein Buch Der Anfang von Raum und Zeit.

19. & 20.11.

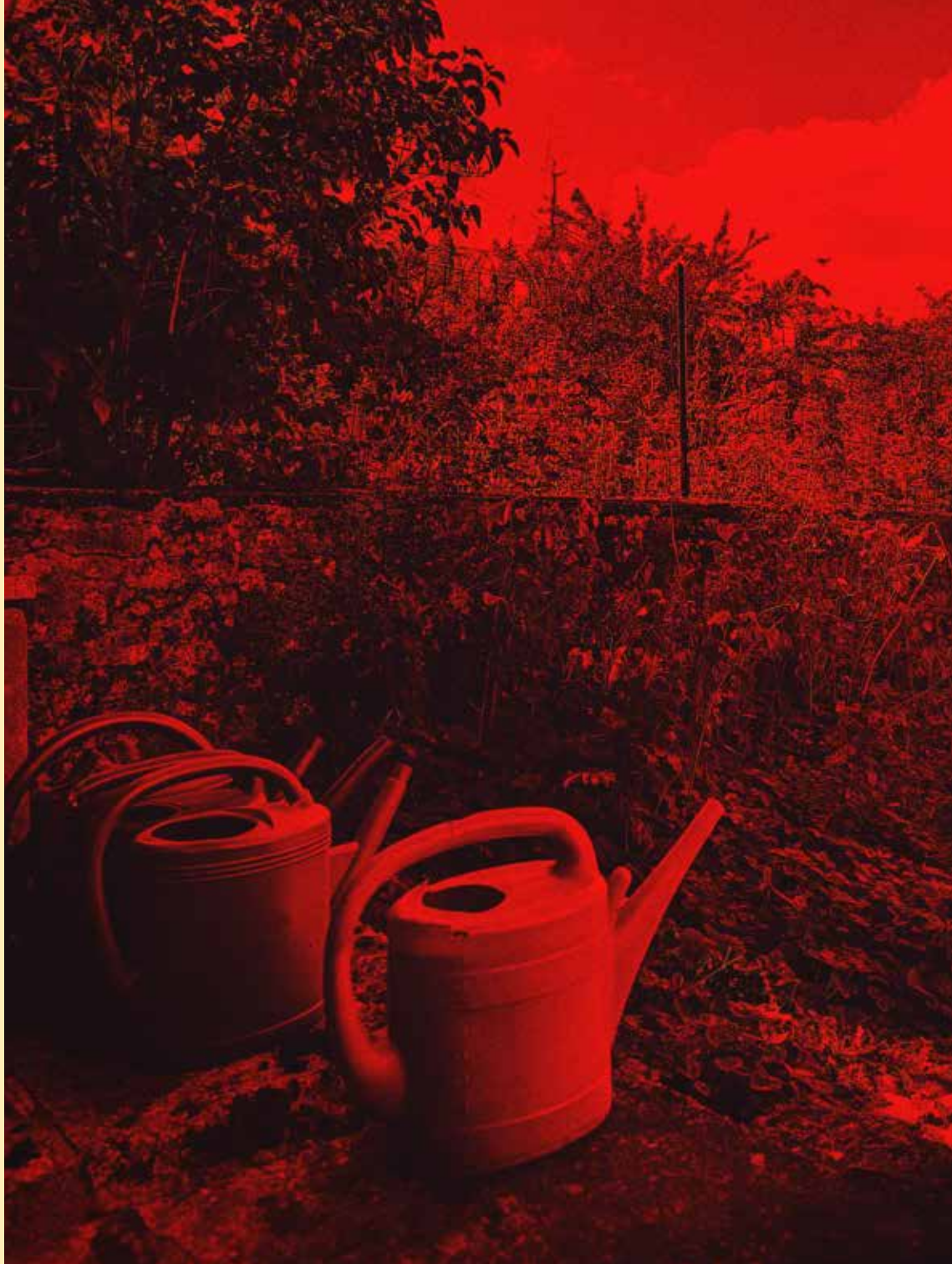
hot topic: climate change immersive

Talkback Burnback

Based on recordings of firefighters battling Australia's Black Summer bushfires

Thomas Meadowcroft
Talkback Burnback (2026)

Salon PhilaPhil





FR

L’Australie en feu ?

Les incendies australiens, une histoire ancienne

Micheline Hotyat

Dans tous les médias, les incendies qui ravagent l’Australie depuis le mois de septembre 2019 sont à la une, car ils ont fait 26 morts à ce jour, détruit de nombreuses maisons et fermes, tué environ un milliard d’animaux et ravagé 10 millions d’hectares de couvert végétal sur un peu plus de 155 millions d’hectares (soit 16,2 % du territoire), plantations comprises. Si les incendies se sont déclarés un peu partout, ce sont surtout les États de Victoria et de la Nouvelle-Galles-du-Sud qui sont les plus touchés. *« Le feu est présent sur le continent australien depuis des millions d’années et a joué un rôle important dans la formation d’une grande partie des paysages »* rappelle l’État de Victoria. Les Aborigènes ont utilisé le feu pendant plusieurs milliers d’années pour régénérer la végétation et chasser, et à l’arrivée des Européens (Mendoça découvre l’Australie en 1522) l’exploitation forestière intensive a provoqué de vastes incendies pendant la saison sèche. N’oublions pas les grands feux dévastateurs au cours du 20e siècle, comme le « Black Sunday » de 1920 (60 morts), le « vendredi noir » de 1939 (71 morts), « le mercredi des cendres » de 1983 (75 morts) et le plus meurtrier du 21e siècle de février 2009 avec ses 179 morts. Ceux de cette année sont plus violents et plus durables. Comment comprendre l’ampleur d’un tel phénomène ?

Comprendre les feux de forêts

Les « feux de forêts » correspondent à des sinistres touchant une surface minimale d’un hectare d’un seul tenant dans une formation forestière ou sub-forestière naturelle ou d’origine anthropique. Les feux sont liés au fameux triangle du feu qui comprend la présence simultanée d’un combustible, une végétation sèche, un comburant, l’air et une énergie d’activation, l’étincelle. La propagation du feu est liée à la capacité du végétal à s’enflammer, à l’émission de chaleur qui en résulte et au transfert de cette émission vers le front des flammes, et à l’inflammation des nouveaux végétaux. Enfin, le feu peut se propager de diverses façons : au sol avec une propagation lente, mais très destructrice car il calcine les racines, les micro-organismes, c’est « le feu couvant », prêt à rejaillir dès le moindre coup de vent ; le « feu courant » de surface avec la destruction des strates basses et de la litière qui progresse en sous-bois, le « feu de cime », le plus rapide et le plus ardent, qui libère une énergie cinétique importante, ce qui accélère la propagation du feu. Dans les feux très intenses, une combinaison de ces trois types de feux est possible.

Quels paramètres concourent au développement des incendies dans les forêts d'eucalyptus ?

Les forêts australiennes connaissent ainsi depuis fort longtemps des incendies et ont un pouvoir de régénération important, tant le feu fait partie des cycles saisonniers. Les forêts d'eucalyptus dominent surtout la côte est, comme celles des Greater Blue Mountains de l'État de Nouvelles-Galles-du-Sud ; ces ligneux et leurs semences supportent la chaleur des feux les moins intenses. Le brouillard bleu qui a donné son nom à ces montagnes est dû à l'essence très inflammable de l'eucalyptus, libérée lors de très fortes chaleurs. De plus, l'eucalyptus favorise les feux car les feuilles et les racines produisent une substance allélopathique [c'est-à-dire capable d'agir sur d'autres êtres vivants, NdlR] qui détruit des bactéries indispensables à la décomposition de la matière organique. De ce fait, la décomposition est ralentie, la litière s'épaissit et devient très inflammable. Les lambeaux d'écorce qui se détachent des troncs forment des brandons qui, projetés par les vents, facilitent la propagation du feu vers les cimes. La canopée lâche laisse pénétrer le vent, qui transmet le feu rapidement au sommet des arbres qui projette de nombreuses braises.

Comme l'exprime Rod Fensham, biologiste de l'université du Queensland *« l'eucalyptus provoque même de la vapeur qui fait de lui un pyrophyte actif, qui favorise les départs de feu ».* Les conditions du milieu jouent également un rôle d'accélérateur comme les paramètres climatiques : les températures records, la sécheresse prolongée ou encore la formation de « pyrocumulonimbus » lié à l'air chaud dégagé par l'incendie. En montant, cet air chaud rencontre des particules froides, ce qui engendre une accumulation de charge électrique et déclenche la foudre qui s'abat sur les arbres. Les précipitations en baisse et les vents forts – auxquels s'ajoutent les conditions topographiques avec la partie ensoleillée plus sèche – sont aussi des facteurs aggravants, de même que l'épaisseur importante des horizons humifères du sol dans lesquels les feux peuvent couver. Les cendres qui recouvrent le paysage seront emportées par les eaux quand la pluie reviendra et pollueront rivières, lacs et côtes.

Les facteurs anthropiques intervenant dans l'existence d'incendies gigantesques

Le manque d'ambition pour lutter contre les émissions à effets de serre, notamment avec l'exploitation intensive des mines de charbon et son utilisation, et l'étalement urbain, augmentent les risques d'incendies. Les grandes plantations d'eucalyptus et de pins en monospécifiques favorisent, par le type de litière et la présence d'arbres inflammables, la progression du feu. Les feux de contrôle dont le but est de réduire la masse combustible forestière (feuilles, branches mortes…) et de servir de coupe-feu pour empêcher la propagation de l'incendie ont été attaqués par certains écologistes qui les considèrent destructeurs de microorganismes et autres semences. Comme l'évoque un porte-parole du ministère de l'industrie et de l'environnement de la Nouvelle-Galles du Sud *« la réduction du combustible n'est qu'une façon de se préparer aux incendies, ça n'élimine pas la menace ».* Autre point sensible, l'entretien des « fire-tails » qui doivent faciliter l'accès des pompiers aux foyers des incendies. Certains ne sont plus guère entretenus, ce qui gêne la progression des pompiers et la rapidité d'action pour éteindre le feu.

Y a-t-il un espoir de régénération ?

Après un incendie, des forêts peuvent se régénérer, à condition que la superficie brûlée ne soit pas trop importante pour que les semences puissent être transportées par le vent et les animaux. Certes les pollens peuvent être transportés sur des centaines, voire des milliers de kilomètres par le vent, à condition qu'ils rencontrent sur le nouveau territoire une espèce compatible à la fécondation, mais les graines plus lourdes vont coloniser des espaces plus restreints. D'autre part, la puissance de l'incendie peut entraîner la perte du pouvoir germinatoire de certaines semences. Certes, certains résineux australiens possèdent des cônes enrobés d'une résine que la chaleur fait fondre et qui libère les graines. Mais si les feux sont trop récurrents, les jeunes plants n'auront pas le temps de produire de nouveaux cônes mûrs, ce qui diminue la capacité de conquête spatiale de l'espèce. Les plantes sont adaptées au feu jusqu'à un certain point.

La compréhension des gigantesques incendies australiens dépend avant tout de plusieurs facteurs et il est redoutable de ne cibler qu'une cause, quant à définir scientifiquement le rôle relatif de chacun des paramètres, les études qui sont en cours, suite à ces catastrophes, nous le diront sûrement. Mais pas maintenant.

Docteure en géographie et habilitée à diriger des recherches, Micheline Hotyat a été professeure de géographie à l'université Paris IV Sorbonne et est aujourd'hui professeure émérite à Sorbonne Université. De 2006 à 2011, elle assure les fonctions de rectrice de l'académie de Caen. En 2011, elle est membre du Comité d'orientation de la nouvelle licence, installé par Valérie Pécresse.

Texte paru dans *La Géographie* de janvier 2020 N° 1576 et reproduit avec l'aimable autorisation de la Société de Géographie

DE Mit Musik die Klimakrise erzählen

Sara Beimdieke

Natur gehört durch die Geschichte hindurch zu den großen Themen der Musik – von Hildegard von Bingens Vorstellung der Schöpfung als Ausdruck einer göttlichen Harmonie über höfische Gartenkonzerte, bei denen sich Vogelrufe und Grillenzirpen in die Musik mischten, bis hin zu Richard Strauss' Hommage an die Alpen in seiner *Alpensymphonie.* In Darstellungen des mythischen Arkadiens oder in den Naturbildern des 19. Jahrhunderts erscheint Natur einerseits als idealisierter Sehnsuchtsort. Gleichzeitig findet aber auch die bedrohliche Seite der Natur Eingang in die Musik. In Vivaldis «*Sommer*» aus den *Vier Jahreszeiten* leiden Mensch und Tier hörbar unter der drückenden Hitze. In Beethovens «*Pastorale*» wird die Naturgewalt eines Gewitters hörbar, dessen Ende die Hirten schließlich in einem erleichterten Dankgebet feiern.

Mit der Klimakrise wird jedoch nun eine globale Krise adressiert, in der die Umwelt selbst bedroht erscheint. Sogenannte Klimamusik deckt vom Konzertstück über das Lied bis zur Protestmusik eine große Bandbreite musikalischer Ausdrucksformen ab: Requien für schmelzende Gletscher verleihen der Trauer über sichtbaren ökologischen Verlust Ausdruck. Partizipative Musikprojekte möchten durch gemeinsames Musizieren und Musikhören im Freien dazu einladen, die eigene Umwelt neu wahrzunehmen. Und Klimasongs wie «*Hurra, die Welt geht unter*» (2015) der Rapgruppe K.I.Z. kritisieren mit Ironie die politische Untätigkeit angesichts der voranschreitenden Krise. Damit wird Musik Teil einer übergreifenden gesellschaftlichen Krisenerzählung, die dazu beiträgt, den gegenwärtigen Zustand als Krise zu markieren.

Zur Erzählung der Klimakrise durch Musik greifen Komponist*innen auf etablierte Muster und Topoi der Naturdarstellung zurück. Die Tradition romantisierter Naturdarstellung wirkt dabei in musikalischen Erzählungen der Klimakrise fort, in denen Natur als ein bedrohtes Paradies inszeniert wird. In Jacob Sheas *The Arctic Suite* (2023) etwa beschwört der amerikanische Komponist zunächst die Schönheit der Polarlandschaft. Dazu greift er auf musikalische Topoi des Erhabenen zurück oder ruft durch den Einsatz von Glockenspiel Assoziationen an glitzerndes Eis hervor. Der letzte Satz «*Sea Ice Melting*» rückt schließlich die Bedrohung dieses vermeintlichen Paradieses in den Mittelpunkt und verbindet sich mit der Vorstellung einer Natur, die besonders aufgrund ihrer Einzigartigkeit und Schönheit schützenswert ist. Im Bereich der Popularmusik entwirft Soffies Song «*In einem Land, in dem für immer Frühling ist*» (2024) einen paradiesischen Sehnsuchtsort als politisch-soziale Utopie, die auch einen neuen Blick auf das Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt einschließt.

Angesichts der voranschreitenden Klimakrise scheinen Erzählungen von der Schönheit der Natur aber nicht genügend Wirkungskraft zu entfalten. In der Klimamusik sind derzeit stärker Szenarien zu finden, die Untergang und Verlust in den Mittelpunkt stellen: Anohni beschreibt in «*4 Degrees*» (2016) drastisch die katastrophalen ökologischen Folgen der Erderwärmung um vier Grad. Die Violinistin Patricia Kopatchinskaja nimmt mit dem Titel ihres Konzertprogramms Dies Irae Bezug auf die gleichnamige Sequenz der lateinischen Totenmesse und lässt am Schluss tickende Metronome die schwindende Zeit zum Handeln klanglich andeuten. Rufus Wainwright hingegen verwebt für sein *Dream Requiem* (2025) den liturgischen Text des Requiems mit dem Gedicht «*Darkness*» des englischen Dichters Lord Byron. Dessen Text entstand 1816 im sogenannten «*Jahr ohne Sommer*», nachdem der Ausbruch des indonesischen Vulkans Tambora weltweite Klimaveränderungen ausgelöst und Angst vor dem Weltuntergang geschürt hatte. Wainwright überträgt nun Byrons apokalyptisches Szenario auf die zeitgenössische Klimakrise und zielt dabei mit melodramatischen Passagen, dem Einsatz mehrerer Chöre und musikalischem Pathos auf eine unmittelbare dramatische Wirkung ab. Am Beispiel Wainwrights zeigt sich jedoch auch, dass die unterschiedlichen Erzählweisen der Klimakrise jeweils eigene Herausforderungen mit sich bringen: Darstellungen von der schützenswerten Schönheit der Natur müssen zugleich ihre Bedrohung vermitteln. Bei musikalischen Dystopien stellt sich hingegen die Frage, wie sich die Dringlichkeit der Krise vermitteln lässt, ohne das Publikum zu überwältigen, Abwehr hervorzurufen oder lediglich mit menschlichen Urängsten zu spielen. Wainwright begegnet dieser Herausforderung in seinem *Dream Requiem* mit einem versöhnlichen Schluss, indem im letzten Satz «*In Paradisum*» Kinderchor und ätherische Orchesterklänge einen musikalischen Hoffnungsschimmer aufscheinen lassen. Auch dem amerikanischen Komponisten Sean Shepherd erschien die Botschaft seines *Lamento Melt* (2018), das vom Sterben des arktischen Eises handelt, im Nachhinein zu endgültig, sodass er mit einer zweiten Orchesterkomposition *Sprout* (2021) eine Erzählung von der Entstehung neuen Lebens nach einer ökologischen Katastrophe folgen ließ.

Während schmelzende Gletscher in zahlreichen neuen Requien betrauert werden, bilden die schockierenden Bilder von Waldbränden den Ausgangspunkt musikalischer Katastrophenerzählungen. So nennen sowohl Shepherd als auch Wainwright als eine Inspiration für ihre Klima-Kompositionen die kalifornischen Waldbrände des Jahres 2020. Auch das Hörstück *Talkback Burnback* (2021) des australischen Komponisten Thomas Meadowcroft handelt von den verheerenden australischen Buschbränden im sogenannten «Black Summer» (2019/20), die durch die klimawandelbedingte Trockenheit maßgeblich begünstigt wurden. Zahlreiche Feuerwehreinheiten befanden sich ununterbrochen im Einsatz, um die mehr als zehntausend Brände einzudämmen. Ihre Funksprüche sind es, die Meadowcroft zum Ausgangspunkt seiner Klangkomposition macht. Dass der Komponist eine Kinderstimme einsetzt, die die Funksprüche teilweise wiederholt und damit in den Klangraum übersetzt, verleiht der Komposition eine weitere

Ebene: Mit ihr wird die Generation hörbar, die mit den Folgen der Naturzerstörung leben muss. Durch die Aufnahme eines Kakadus erhält auch die bei den Buschbränden in einem historischen Ausmaß zerstörte Natur eine Stimme. Diese Aufnahmen verwebt Meadowcroft mit instrumentalen und elektronischen Klängen zu einer eindrücklichen Dokumentation der Katastrophe. So entsteht in *Talkback Burnback* eine Erzählung der Klimakrise, die einerseits den unermüdlichen Einsatz der Rettungskräfte im Rahmen einer bestimmten Katastrophe würdigt, aber zugleich die Frage nach menschlicher Verantwortung für deren Entstehung stellt. Damit schafft Meadowcroft eine Komposition, die das Katastrophale nicht zum Gegenstand voyeuristischer Beobachtung macht, sondern einen klanglichen Deutungsraum für die Auseinandersetzung mit dem Geschehen eröffnet.

Sara Beimdieke ist Musikwissenschaftlerin und lehrt derzeit an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Ein Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf dem Verhältnis von Musik, Klimawandel und gesellschaftlicher Verantwortung. 2025 gab sie gemeinsam mit Julian Caskel den Band *Musik und Klimawandel. Künstlerisches Handeln in Krisenzeiten* heraus, der nach den Möglichkeiten von Musik und Musikwissenschaft im Umgang mit der Klimakrise fragt.

EN «Music is heated»

Thomas Meadowcroft

What does heat sound like?
Quincy Jones' album «Body Heat» (feat. Leon Ware)

Are there heated issues in music?
Sure, music is «heated» because it's by definition social; it involves micro-politics, ethics, negotiation, aesthetic positioning, etc. etc.

Can pieces of music make people think about hot topics?
Yes, but in an oblique way, otherwise it slips into agitprop. Mercifully, music goes off on a completely other tangent to language, so it's difficult to demonstratively «tell» people things with it.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
Fingers on espresso maker

EN Talkback Burnback

Thomas Meadowcroft

Talkback Burnback is part of a series of works for radio which explore cultural memory in early twenty-first century regional Australia. Here, citizens band radio (CB radio) recordings of firefighters engaged in fighting the Australian «Black Summer» bush fires of 2019/20 were made at night during the fires. These recordings were then edited and compiled according to different themes – waiting, radio breakdowns, finishing work, observing flames etc. – which make up a narrative of multiple voices in the piece. The voices in their new combinations also have the uncanny feel of talkback radio, which is a regular feature on Australian airwaves, where people call in to react to the news, and in this case, fire. For the iteration here at rainy days, a loop of fifteen minutes duration has been prepared for public projection.

First broadcast: Deutschlandfunk Kultur, 2021; commissioned by Deutschlandradio Kultur, with additional support from Create NSW, Bundanon Trust and the National Trust NSW; CB radio voices: members of the New South Wales Rural Fire Service, pedal steel guitar: Graham Griffith, children's voices: Agnes, bird: Albert, the long-billed corella; synthesizers, electronics, realisation: Thomas Meadowcroft, sound engineer: Thomas Monnnerjahn, producer: Marcus Gammel

19.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

hot topic: discrimination **audience participation** **no late-comers after 20'**

For Real

A participative theatrical live radio-show on what it means to matter

Sarah Jeffery voix, flûtes à bec
George Dumitriu violon, alto, guitare
Andrea Voets harpe, journalisme, conception
Hayden Hook ingénieur du son

17:15 70'
Foyer



EN «The music is moving with what y«ou say»

Conversation with Andrea Voets

Daniela Zora Marxen

How did the project For Real come about?

I read a book called *The Authority Gap. Why women are still taken less seriously than men, and what we can do about it* by Mary Ann Sieghart. It is about what I call the intellectual undermining of women. There is an anecdote in there about a writer who, in 2015, sent her manuscript to 15 literary agents, waited three months, and received two negative responses. Then she thought, *«I have nothing to lose, I will just change my name to George so that people think I'm a male writer».* She sent it to another 50 agents, and within two days, she got 17 positive responses. That just drove me mad. It made me realise that if this couldn't somehow be tackled, it would never be seen or recognised. I decided to make a show about this phenomenon because I think it's a good topic for the kind of musical journalism I do. Once you see intellectual undermining, you can't unsee it anymore. That writer who didn't get a response must have felt, *«The book is just not good»* or *«I wrote it for nothing».* But if it's as simple as this – a man's email gets opened and paid attention to, while a woman's doesn't – there's no way to justify it. You can explain it in terms of patriarchy or mechanisms of inequality, but you can't justify it. Women are half of the population. That's quite a big group. If something becomes better for women in general, the world becomes a better place. But I also didn't want to make a show just about women either, because I found that too limiting. The real problem is that some people are more important than others, and that there's an unequal distribution of dignity. You notice it in conversations – who gets paid attention to – or in the arts: who has access to the resources they need to do their job, and who doesn't?

The show is based on recordings of 14 interviews…

Before we went into the theatres, I chose 14 women from five generations and five continents, with different backgrounds. Of course, it's impossible to capture the experience of womanhood through 14 interviews. But everyone has their own stories of intellectual undermining, from both a personal and a professional point of view. And I do think it's nice to have so many generations and continents represented, because it's easy to think that this is not a problem over here. I was quite shocked by how easily the stories of all these women intersected. It's an equally unifying factor in the female experience.

In one of the interviews, a radio producer is talking about how the female voice is often criticised. The voice is one of the main instruments of the show. How do you see its role in For Real?

The reason for doing it only with voices also had to do with intellectual undermining. Radio is extremely democratic in that way. I am on stage with two musicians and one sound engineer, and we're all white, but the people who are talking are from all over the world. There's also a hierarchy among the senses, and the eyes always win over the ears. Podcasts, for example, are all moving to video now. For Real is a way to honour what happens when the eye does not have the upper hand.

There's something more intimate and vulnerable about only hearing the voice…

Totally: you suspend judgement. There are a few quotes about that in the show. But language discrimination is also a huge issue. Accent discrimination is massive and very detrimental to people, because you cannot go for long without speaking. What kind of interaction would that be? And then, with female voices, you can be criticised for how you sound, but I think you can also be infantilised very easily. The authority that comes with lower voices is immense. These are all very subconscious parameters.

How do you create the right space for open communication, while also allowing members of the public to join?

I think the very simple design of *For Real* is rooted in the basic principles of respect. Let's not artify this. I wanted to make a show about what it means to matter as a person. As a logical consequence, you can't just say things; you also have to listen to what people have to say about them. Otherwise, the show is a failure. I feel uncomfortable with interactive art, because I always feel used as an audience member. How do you solve that problem? You don't feel used when you're asked a very genuine question. The interview setting is good for that. That's how I ended up with the podcast. The fact that you will talk and it will be on the internet forever creates a solid contract with the audience. It's always fine if nobody wants to take part. Of course, I had to train the musicians to conduct interviews. And the key here is very simple. You only ask what you are interested in. Don't pretend to question somebody. In general, musicians should be good listeners. But a listener is not the same as a questioner. I only ask what I really want to know. But I am polite: I let a person speak, and then I ask what I want to know about

that person. There's only one door you can go through, because we have a time limit. But the audience shouldn't feel the time limit. It has to feel like we have all the time in the world when we sit there with someone. It's a very controlled play with time and perception. A lot of interactive pieces are not controlled anymore. They're just open settings. As an audience member, I don't feel comfortable with that. I want to know what this is about. I think the whole setup functions like a sort of hammock in which these pointed interactions can happen, and we try to make the chances of them happening as high as possible.

What about the music?

I have been developing a method of composing to interviews since 2016. That's the only kind of music that I make and do. It's hard to find musicians who can do this kind of work, because you have to defer to the weight of the topic and to the interviews. A lot of musicians are trained to be the centre of attention. In this show, the music is essentially not the centre of attention. For me, that was liberating. I see composition as the final act of taking care of the interviewees in the sonic environment that we create for them.

How would you characterise this kind of music?

It's a counter-colour. It brings out what people are saying between the lines. It also embellishes the interviewees. I want them to shine, to sound as good as they can, as impactful as they can be. All the decisions I take are geared towards that. For the live interviews in this show, we had to devise an improvisation method in which the musicians listen to what is being said and improvise at the same time. You feel the music is moving with what you say. I call that instant musical journalism.

But there are some parts that are composed…

Yes, everything underscoring the pre-recorded tape is composed and everything underscoring the live interviews is improvised.

After the show, a podcast will be published featuring only the live confrontations. What's the idea behind that?

The beauty of podcasts is that anybody can release one. In the performing arts, the fact that you have to be there is both the blessing and the problem. In this way, we can at least mitigate that a little bit and make it less exclusionary. You can listen to what happened in New York or in Berlin. It's nice to compare the locations. We have a very diverse audience. You hear a lot of the backgrounds that people bring to the table.

Interview conducted via video call on 23.07.26



19.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

electronics visuals

Des éclats

Exploring the sonic potential of electricity

Hervé Birolini direction artistique, musique

Hervé Birolini
Des éclats. Solo piece for 16 Tesla Coils, electrical arcs, light and live electronics (2025)

18:30 45'
Espace Découverte



FR « Si la chaleur est la caresse de l'énergie, l'électricité en est le langage »

Conversation avec Hervé Birolini

Anne Payot-Le Nabour

Vous vous produisez pour la première fois dans le cadre de rainy days. Quelle expérience avez-vous de ce festival ?

Vu de l'est de la France, où j'habite, rainy days est l'un des festivals frontaliers les plus importants, où se croisent toutes les tendances des musiques de création. C'est un beau moment pour entendre et découvrir des propositions artistiques de tous horizons. Je n'ai pas eu l'opportunité d'y venir fréquemment en tant que spectateur, mais je suis vraiment honoré de pouvoir y prendre part cette année.

D'où vient cet intérêt, dont témoigne le projet Des éclats, *développé autour de la question de l'énergie depuis 2020 ?*

Il y a eu plusieurs étapes. Tout d'abord, une phrase entendue dans la bouche de Pierre Henry en 2006 : *« Ma musique, ce n'est pas l'électronique, ma musique, c'est l'électricité. »* Une phrase que le temps m'a permis d'apprivoiser.

Il y a eu aussi un constat personnel : si l'énergie électrique disparaît de notre société, toute ma musique disparaît. Alors, au même titre qu'un sculpteur peut utiliser le bois ou le métal, j'ai pris conscience que ma matière, c'est l'énergie électrique. Avant toute considération poétique, c'est cette énergie qui met en vibration les membranes des haut-parleurs et qui permet à mon ordinateur de fonctionner.

Expliquez-nous en quoi consiste le « pouvoir sonique de l'électricité » qui vous inspire tant ?

Comme je suis un homme de son, il fallait que je trouve un moyen de faire sonner cette matière électrique afin de la rendre tangible à mes oreilles comme à celles du public. Après une première tentative avec des bobines de taser pour la pièce *Des éclairs* (2020), je me suis concentré sur cette invention de Nikola Tesla : la bobine Tesla. Car, malgré ses limitations et son timbre très typé, j'ai trouvé le moyen de la faire sonner en contrôlant assez finement sa hauteur et son intensité.

Organisé en matrice sur le plateau, ce dispositif me permet de créer un champ sonore, mais aussi un synthétiseur d'énergie brute dont chaque élément est un instrument acoustique indépendant (chaque arc fait vibrer l'air à sa manière). Et, contrairement aux synthétiseurs que nous connaissons, où l'addition des ondes primaires se fait électroniquement (dans la boîte), l'addition de ces sonorités, de ces arcs, se fait dans l'air. Elle produit une synthèse assez unique, un terrain de jeu où les phénomènes lumineux et sonores peuvent être associés d'une manière qui m'est propre.

Jules Verne décrit l'électricité comme « la chaleur, la lumière, le mouvement, la vie en un mot » : *que vous inspire cette citation ?*

L'œuvre de Jules Verne paraît majoritairement dans la deuxième moitié du 19e siècle. Il est donc pleinement immergé dans les questionnements de son époque autour des usages de cette énergie nouvelle qu'est l'électricité. La chaleur qu'un courant électrique peut produire à travers un radiateur, la lumière que ce même courant fait naître en excitant les particules d'un gaz, le mouvement engendré par les premiers moteurs électriques qui remplacent peu à peu la force animale ou la machine à vapeur… et puis il y a la vie.

La vie est à la fois ce que l'homme cherche à insuffler à la machine, mais aussi à la créature, comme Mary Shelley donnait vie à Frankenstein par la puissance de la foudre. C'est également ce que je m'efforce de faire avec *Des éclats :* prolonger le discours musical par une installation, donner une présence sensible à une énergie brute à travers un dispositif, la rendre, d'une certaine manière, vivante.

Votre projet s'inscrit aussi dans une démarche d'éco-responsabilité. Dans quelle mesure ?

L'idée de départ était de rendre toutes les pièces de ce que j'appelle le « cycle de l'énergie » (l'ensemble des œuvres que j'ai produites entre 2020 et 2026 autour de la question de l'énergie électrique) totalement autonomes sur le plan énergétique. Pour cela, je souhaitais les alimenter à l'aide d'une batterie rechargée par des panneaux solaires, afin de pouvoir dire que toute l'énergie nécessaire à leur réalisation provient du soleil.

J'ai effectué quelques essais, mais je n'y suis pas encore parvenu. Cette perspective reste cependant un objectif, et je continue à travailler pour la rendre possible.

À quelle disposition scénique le public doit-il s'attendre dans l'Espace Découverte de la Philharmonie ?

La pièce a été conçue pour une représentation frontale avec un léger gradin, afin de mieux appréhender le dispositif lumineux et sonore. Elle peut également être présentée en configuration tri-frontale si la salle s'y prête.

Pourquoi ce choix du titre Des éclats ?

Ce titre fait écho, pour moi, à la notion de fragmentation, qui m'intéresse depuis de nombreuses années, mais en y ajoutant une dimension de surgissement.

Dans *Des éclats,* j'utilise une manière particulière de fragmenter les sons et de considérer les fragments sonores produits par les arcs, en m'intéressant à ce qu'ils révèlent de leur nature comme de leur comportement. L'ordinateur qui pilote les bobines est programmé pour explorer, selon les différentes parties de la pièce, des comportements très variés : de l'arc le plus discret à la circulation spatiale la plus fluide, jusqu'au tutti le plus soudain et le plus intense.

C'est une manière de plonger le public dans une écoute qui recherche la surprise, peut-être même une forme de peur primitive, tout en maintenant ces phénomènes éphémères sous contrôle. Une écoute qui, par certains aspects, se rapproche du fonctionnement d'un système nerveux humain.

Vous êtes compositeur mais éprouvez un attrait particulier pour la lumière également, n'est-ce pas antinomique d'être attiré par un champ relevant finalement davantage des arts plastiques ?

Je crois, au contraire, que le compositeur d'aujourd'hui doit imaginer entièrement l'œuvre qu'il crée, même lorsque d'autres médiums entrent en jeu. La lumière se compose comme les notes ou les sons ; elle confère à l'œuvre une dimension profondément personnelle.

J'appartiens à cette catégorie de créateurs qui prennent en compte tous les paramètres de ce qui est donné à entendre et à voir. Au début, la musique concrète nourrissait pleinement mon imaginaire. Puis la rencontre avec le spectacle vivant m'a poussé à reconsidérer mon rôle de créateur, mais aussi ma place sur scène. Je n'étais plus satisfait de ce que je produisais : le résultat me semblait incomplet. Il fallait que je rende visible ce qui ne l'était pas.

Cela m'a pris du temps. Peu à peu, j'ai commencé à imaginer des œuvres qui opèrent des synthèses entre le son, le mouvement, la lumière et la scénographie. C'est ainsi que je me suis naturellement rapproché des arts plastiques, dont la pensée m'apparaissait plus globale.

Comment définissez-vous Des éclats : *un concert, une musique de scène, une installation ou davantage comme une performance ?*

C'est tout cela à la fois. J'aime considérer ce que je fais comme des œuvres indisciplinaires, sans qu'aucune discipline ne prenne le dessus. Si mes productions demeurent majoritairement sonores, *Des éclats* est une expérience à la fois sonore et visuelle, qui invite le spectateur à parcourir un chemin très personnel et ouvre le moment du concert à la performance.

Le site de Ground Control à Paris, où a été donnée la pièce en 2025, préparait le public ainsi : « ce que vous voyez : un système en mouvement / ce que vous ressentez : un courant traversant ». *Le mouvement semble être au cœur de votre travail…*

Le mouvement est au cœur de mon questionnement depuis toujours. Il anime les sons, les corps et les phénomènes qui se déploient sur scène. Il permet au spectateur de se focaliser sur l'une des forces qui donnent vie à toute œuvre, mais aussi à l'être humain.

La pièce a-t-elle évolué depuis sa création ?

La pièce n'a pas changé de forme dans son ensemble, mais elle s'est fluidifiée. Je veux dire par là que je compose généralement des « œuvres ouvertes », c'est-à-dire des œuvres dont certaines parties dépendent de l'instant.

Dans *Des éclats,* j'ai naturellement introduit des moments d'improvisation, au cours desquels de nouvelles idées émergent au fil des représentations. Le temps devient alors malléable, me laissant décider si une séquence a duré suffisamment ou si elle doit se prolonger. La pièce ne se répète donc jamais à l'identique.

Comment votre projet s'inscrit-il selon vous dans la thématique du festival de cette année « Heat » ?

C'est une question que l'on pourrait poser à la directrice artistique du festival Catherine Kontz ? Mais, si la société moderne se trouve devant un questionnement vital sur le réchauffement, la production de chaleur reste cependant une nécessité pour l'humain. Devant cette dualité brutale, j'y vois une relation plus poétique. Si la chaleur est la caresse de l'énergie, l'électricité en est le langage.

Qui pourrait être votre fée électricité ?

Depuis l'arrivée de l'I.A. dans nos vies, j'ai le sentiment que l'énergie électrique atteint son degré de raffinement le plus ultime. En y regardant de plus près, l'informatique moderne et ses LLM (Large Language Models) ne sont finalement que l'expression la plus sophistiquée de cette énergie brute.

L'être humain a déjà commencé à personnifier les I.A. génératives et à leur accorder une place sans précédent dans son quotidien. Alors je me dis que c'est peut-être « elle », la nouvelle fée électricité. Et il faudra sans doute être très attentif à ses prochains tours de magie.

Interview réalisée par email en juillet 2026

Anne Payot-Le Nabour est Publications Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.

FR Des éclats

Hervé Birolini

Cette pièce est dédiée à la mémoire de mon ami François Donato, disparu en novembre 2024. J'espère qu'il pourra l'entendre, là où il est.

Des éclats poursuit le cycle de recherche engagé sur l'énergie électrique, plus précisément sur le pouvoir sonique de l'électricité. Depuis 2020, je suis un faisceau d'intuitions qui tend à montrer comment cette énergie est présente, vitale dans la société tout entière, et plus précisément dans les œuvres que je fabrique. Aujourd'hui, avec *Des éclats,* je plonge métaphoriquement au cœur même du fonctionnement de ce que nous sommes. Notre pensée, nos idées, notre vision, notre conscience du monde sont sous-tendues par la présence de l'énergie électrique, qui permet à notre corps et à ses capteurs biologiques de fonctionner. Semblables à des neurones, les impulsions de ces bobines sur scène se réorganisent. Elles convoquent et provoquent de rapides changements d'état : c'est le cœur de la pièce. Ces propositions sonores et visuelles s'entendent alors à de multiples échelles : à l'échelle de l'électricité elle-même (considérée comme un flux d'électrons), mais aussi, grâce aux bobines, à l'échelle de son organisation dans l'espace. Très précises, elles donnent naissance à quelque chose de nouveau, peut-être à un organisme électrique qui se déploie là, sous nos yeux.

19.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

orchestra epic includes world premieres

In the Furnace of Sound

The Luxembourg Philharmonic performs hot-off-the-press orchestral works

Luxembourg Philharmonic
Jack Sheen direction
Yarn/Wire
Laura Barger, Julia Den Boer piano
Russell Greenberg, Dustin Donahue percussion
Tamsin Waley-Cohen violon

Jack Sheen
Lap/Trough (commande Philharmonie, BBC Radio 3, WDR Sinfonieorchester) (2026)
12'

Freya Waley-Cohen
Violin Concerto N° 1 «The Dreamer» (commande Philharmonie, Britten-Pears Arts, BBC Radio 3) (2026)
25'

Roland Wiltgen
Thermos (création, commande Ministère de la Culture) (2026)
15'

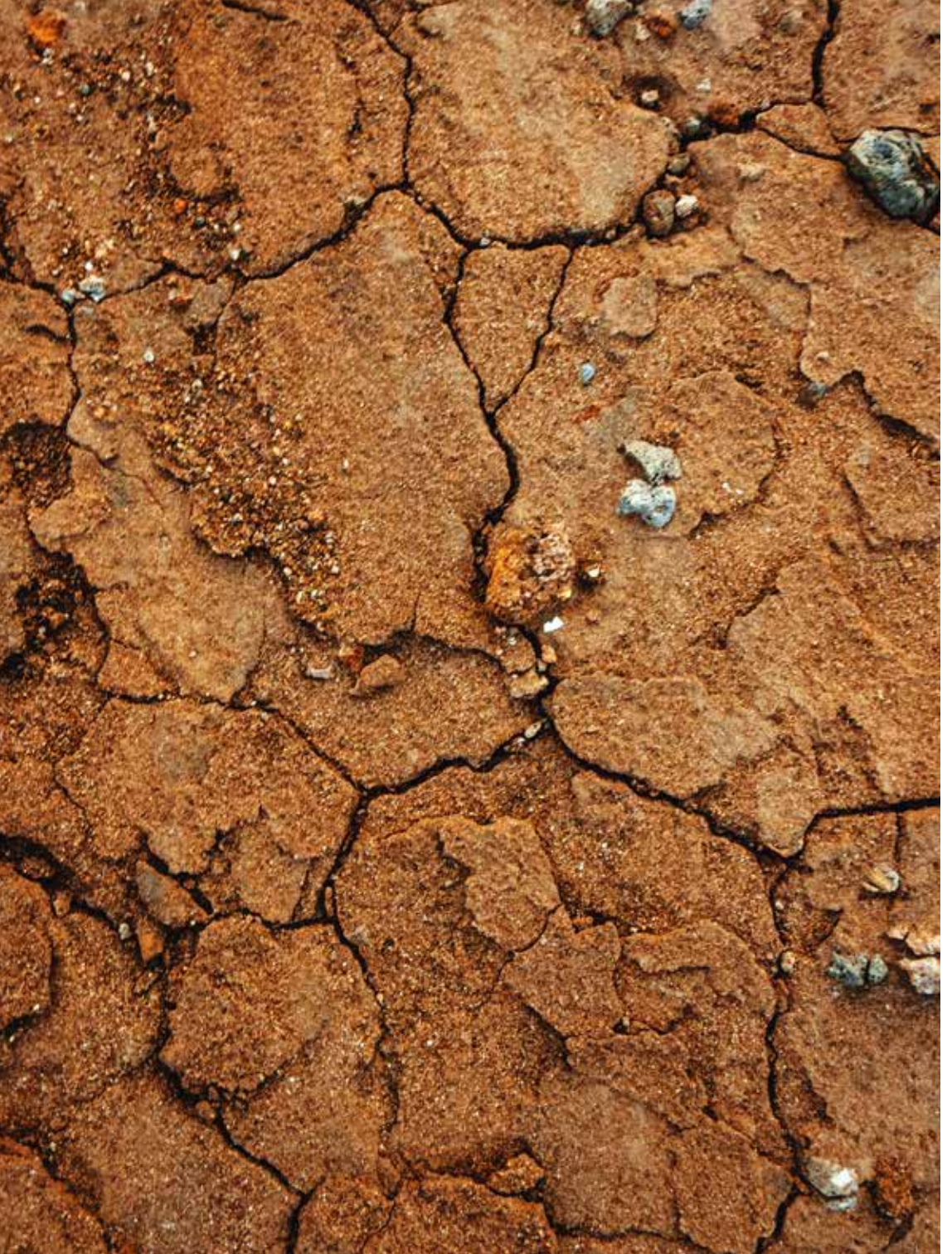
George Lewis
…ohne festen Wohnsitz (commande Philharmonie, New York Philharmonic) (2026)
25'

→ Conversation with George Lewis p. 128

((r)) résonances Entracte Foyer
Artist talk: Tamsin Waley-Cohen in conversation with Catherine Kontz (EN)

→ Russell Greenberg on Yarn/Wire projects p. 197

19:30 90' + entracte
Grand Auditorium



FR In the Furnace of Sound

Martin Kaltenecker

À travers quatre partitions qui, pour ainsi dire, viennent tout juste de sortir du four, ce concert permettra de prendre la température des manières de traiter un orchestre. Hector Berlioz distinguait la simple instrumentation de l'art de l'orchestration, et cette distinction vaut toujours – faut-il se contenter des doublures standard ou inventer des combinaisons nouvelles, aller vers les registres extrêmes, poursuivre l'ouverture vers les bruits qui évoquent le monde contemporain, par l'ajout de percussions nombreuses ou de l'électronique, voire pénétrer davantage dans la texture du son, afin de rechercher, à l'instar des spectralistes français, des mondes acoustiques insoupçonnés ?

Pour Roland Wiltgen, compositeur luxembourgeois dont le catalogue comprend plusieurs pièces symphoniques, l'orchestre semble intimement lié à l'évocation d'espaces. Dans *Thermos,* ce sont l'astronomie et la cosmologie, pour lesquelles le compositeur se passionne depuis longtemps, qui sont les principales sources d'inspiration. *« Cette fois-ci, ce sont les tout premiers moments de notre univers qui ont mis en branle mon imagination. Les notions de ‹ chaleur › et, inséparable de celle-ci, de ‹ pression ›, qui ont joué en ces instants inauguraux un rôle de premier plan, sont venues au centre de ma pensée musicale. En ce sens* Thermos *(‹ chaleur › en grec) convenait particulièrement pour l'édition d'un festival dont le thème est cette année la chaleur. »*

Une écriture qui recherche les blocs, les textures, les densifications et un son orchestral riche, plein, subtil (Wiltgen dit son admiration pour l'orchestre de Maurice Ravel et Witold Lutosławski), enrichi de nombreuses percussions et d'un piano, va dessiner une trajectoire qui, dans les cinq premières minutes, représente par deux cycles de gonflement/dégonflement les premières 10 à 57 secondes de l'Univers, puis les différents « états de la matière » – solide, liquide, gaz et plasma (les accents lourds des cuivres semblent ici symboliser la solidité, les arabesques du glockenspiel ou du célesta, l'état liquide), et qui, dans le dernier tiers, *« traduit métaphoriquement la chaleur »,* par le biais d'une longue mélodie confiée aux cordes, le tout *« culminant dans un éclatant la majeur ».*

Freya Waley-Cohen, dont la carrière a débuté il y a une dizaine d'années et dont le catalogue comprend, entre autres, une dizaine de pièces pour orchestre, a étudié avec Simon Bainbridge et Oliver Knussen à la Royal Academy of Music. Elle semble bien reprendre à son compte une tradition très anglaise où l'art musical est considéré comme un précieux jardin planté il y a fort longtemps que l'on cultive avec soin, où poussent les mêmes espèces que naguère et dont on ne bouscule guère l'ordonnance ancestrale. Chez Waley-Cohen, les danses, les atmosphères oniriques et les mélodies accompagnées

sont ravivées grâce à une écriture orchestrale variée – la compositrice l'invente directement, sans passer par une version réduite préalable – dont quelques inspirateurs seraient, précise-t-elle, Knussen, Ravel, George Crumb ou encore Olivier Messiaen.

Le *Concerto pour violon « Le rêveur »* a été écrit à l'intention de sa sœur, Tamsin Waley-Cohen, et elle le présente ainsi : *« Lorsque j'étais enfant, ma sœur Tamsin, à chaque fois que j'allais me coucher, étudiait son violon dans la chambre d'à côté, si bien que les sonorités de son violon devinrent le cadre de mes rêves. »*

Le premier mouvement sourd des registres les plus graves du violon, avec une mélodie sombre, tourbillonnant lentement, et qui naît d'accords de deux sons utilisant les cordes à vide du violon. Alors que la ligne du soliste accompagne cette mélodie jusque dans les registres élevés, l'orchestre tourne et se transforme autour d'elle, avant que les deux ne se rejoignent, libérant une fureur sauvage, dont le violon, pur et direct, émerge à la fin.

Le second mouvement est une vocalise, ou une romance sans paroles, douce et lente, l'orchestre évoluant avec délicatesse autour de la voix centrale du violon. Le mouvement suivant est un scherzo terrestre, un pied dans la *mud dance,* avec aussi une petite apparition d'une boîte à musique.

Le finale est formé d'un seul grand choral, qui se présente parfois comme une horloge, parfois comme une machine à tisser, d'autres fois comme une danse sombre et dangereuse, mais toujours à partir du même choral à quatre voix, fragmenté, transformé. Le soliste figure ici l'individu affrontant la machine, le rêveur face au tic-tac inexorable du temps, ou le danseur solitaire au milieu de la foule.

Figure importante de la vie musicale états-unienne, George Lewis, compositeur, professeur à Columbia et tromboniste, se situe du côté de l'expérimentation sonore et des musiques improvisées. Il est depuis 1971 membre de l'AACA (Association for the Advancement of Creative Musicians) qui défend un free jazz radical, comme contribution à une « Great Black Music ». Le concerto grosso intitulé *…sans domicile fixe* oppose quatre solistes (deux percussions et deux pianos) à un grand orchestre incluant lui-même quatre percussions très fournies. Les solistes doivent improviser à trois reprises une cadence qui suspend le flux volubile et profus d'une musique qui, organisée par cycles, ne semble jamais devoir trouver de répit. Lewis utilise une riche panoplie de modes de jeu (multiphoniques, pression forte de l'archet, souffles…) pour obtenir souvent un son gauchi, voire empêché ; à la musique coréenne traditionnelle il emprunte une technique de vibrato (le *ninghyeon)* qui déstabilise le système de hauteurs occidental, établissant une sorte de *« machine à chaos microtonale ».*

L'œuvre s'inspire du destin extraordinaire du philosophe Anton Wilhelm Amo (1703–1759), né au Ghana et qui fit une carrière académique en Saxe, avant de retourner dans son pays natal. *« Amo,* écrit Lewis, *résonne avec ma pensée et mes écrits sur la décolonisation comme espace d'instabilité, un interrègne qui devient un sol nourrissant un changement possible ».*

Originaire de Manchester, Jack Sheen poursuit une brillante activité de chef d'orchestre, alors que sa carrière de compositeur a déjà été couronnée par des prix prestigieux, dont celui de la Fondation Ernst von Siemens en 2024. Sa musique est souvent douce et statique, tissant des trames au moyen de sonorités retenues et à partir d'éléments ténus – dans *Lap/Trough* un petit glissement ou soupir descendant ou ascendant. Le compositeur joue ici avec les différents sens que peuvent prendre en anglais les mots du titre : « tour », « giron », « chevauchement » / « creux », « auge ».

S'il s'agit là aussi d'éviter des narrations linéaires, la pièce est faite à partir de quatre panneaux sonores qui reviennent constamment dans (à peu près) le même ordre, comme les « tours » d'une piste enregistrée. La durée de chaque apparition change à chaque fois radicalement, si bien que naît l'impression d'un développement : plus ou moins d'aspects de chacune des sections sont révélés alors que ces quatre panneaux se dilatent ou rétrécissent, chaque fois que la pièce évolue autour d'eux. Les sections longues sont les « creux » de l'œuvre ; la musique y devient plus statique, circulant autour ou plongeant davantage dans l'ADN du matériau. La coda transforme l'une des sections en quelque chose d'entièrement nouveau, mais sert ensuite comme transition vers un (quasi) retour du début de la pièce.

Sheen privilégie de son côté des textures chambristes et des sonorités fragiles – les *whistle tones* des flûtes au début seraient *« comme un peu de poussière sur la musique »,* dit-il, étant toujours *« attiré par des sons flous, creux, à moitié présents ».* L'orchestre s'avère encore, dans ce concert, malléable et multiforme – les sonorités pleines et oniriques, le beau son soigné, le son tracassé, le son instable…

Martin Kaltenecker a enseigné l'esthétique musicale et la musique du 20e siècle à l'Université de Paris Cité. Il a publié *La Rumeur des Batailles* (2000), *Avec Helmut Lachenmann* (2001), *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux 18e et 19e siècles* (2010) et *L'Expérience mélodique au 20e siècle* (2024). Il a codirigé *Pierre Schaeffer. Les Constructions impatientes* (2012) et dirigé l'anthologie *L'Écoute. De l'Antiquité au 19e siècle* (2024).

DE Geschwisterklänge

Geschwisterbeziehungen in der Musikgeschichte

Clemens Kreutzfeldt

Manche musikalischen Begegnungen beginnen lange vor der ersten Probe. Als die britische Komponistin Freya Waley-Cohen ihr Violinkonzert *The Dreamer* für ihre Schwester, die Geigerin Tamsin Waley-Cohen, schrieb, setzte sie einen musikalischen Dialog fort, der lange vor der Komposition des Werkes begonnen hatte. Wer für einen Menschen komponiert, dessen musikalische Sprache, klangliche Vorlieben und interpretatorische Eigenheiten ihm über Jahrzehnte vertraut geworden sind, schreibt anders. Zwischen Komponistin und Interpretin besteht ein gemeinsamer Erfahrungsraum, der sich nicht erst im Konzertsaal bildet, sondern ein ganzes Leben umfasst.

Geschwister gehören zu den faszinierendsten Konstellationen der Musikgeschichte. Sie verbindet mehr als Verwandtschaft. Sie teilen dieselben Räume, dieselben Erinnerungen, oft dieselben Lehrerinnen und Lehrer, dieselben Instrumente und dieselben musikalischen Erfahrungen. Sie hören einander zu, lange bevor ein Publikum zuhört. Sie sind die ersten Kritikerinnen, Mitspieler, Vorbilder oder Gegenspieler. Wo Geschwister gemeinsam musizieren, entstehen Vertrauen und Vertrautheit ebenso wie Reibung und Widerspruch – und gerade diese Spannung kann zu einer außerordentlich produktiven künstlerischen Energie werden.

Lange Zeit erzählte die Musikgeschichtsschreibung vor allem von außergewöhnlichen (männlichen) Einzelnen. Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven oder Felix Mendelssohn Bartholdy erscheinen als singuläre Persönlichkeiten, deren schöpferische Leistung sich scheinbar aus individueller Begabung erklärt. Die neuere Musikwissenschaft richtet ihren Blick jedoch zunehmend auf die sozialen Bedingungen musikalischer Kreativität. Musik entsteht nicht allein in den Köpfen einzelner «Genies», sondern in Beziehungen – in Freundschaften, Lehrverhältnissen, Ensembles und künstlerischen Netzwerken sowie insbesondere in der Familie. Diese Perspektive nimmt auch das Forschungsprojekt «Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte» ein, das 2022 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien seine Arbeit aufgenommen hat. Es untersucht das Familiale nicht als bloßen biographischen Hintergrund von Künstlerinnen und Künstlern, sondern als soziale Räume, in denen musikalisches Wissen, ästhetische Vorstellungen und berufliche Erfahrungen weitergegeben, verändert und neu hervorgebracht werden.

Gerade Musikerfamilien waren über Jahrhunderte Zentren musikalischer Wissensproduktion. Lange bevor Konservatorien oder Musikhochschulen entstanden, wurde hier unterrichtet, musiziert, komponiert, kopiert, diskutiert und experimentiert. Das gemeinsame Haus war zugleich Wohnort, Ausbildungsstätte und Arbeitsplatz. Musik war keine isolierte Tätigkeit, sondern gemeinschaftliche Praxis. Komponieren bedeutete nicht nur, Ideen zu Papier zu bringen, sondern sie mit Musikerinnen und Musikern auszuprobieren, zu verändern und weiterzuentwickeln. Auch Interpretieren entstand im Austausch – durch gemeinsames Musizieren, gegenseitiges Zuhören und lebenslange Zusammenarbeit.

Innerhalb dieser Gemeinschaften nehmen Geschwister eine besondere Stellung ein. Anders als Eltern und ihre Kinder gehören sie derselben Generation an. Sie wachsen meist unter vergleichbaren Bedingungen auf, entwickeln sich aber oft in unterschiedliche Richtungen. Gerade diese Gleichzeitigkeit von Nähe und Eigenständigkeit kann ihre Beziehungen so produktiv machen. Geschwister kennen die Möglichkeiten und Grenzen des anderen meist genauer als irgendjemand sonst. Sie teilen Erfahrungen, ohne identische Lebenswege zu gehen. Musikalische Individualität entsteht dabei häufig nicht trotz, sondern gerade durch diese enge Beziehung.

Kaum ein Geschwisterpaar der Musikgeschichte ist bekannter als Maria Anna («Nannerl») und Wolfgang Amadé Mozart. Beide erhielten dieselbe intensive musikalische Ausbildung und traten als Wunderkinder gemeinsam auf Konzertreisen auf. Dass heute fast ausschließlich Wolfgang Amadé Mozart erinnert wird, hat weniger mit unterschiedlichen Begabungen zu tun als mit den geschlechtsspezifischen Möglichkeiten musikalischer Professionalisierung im späten 18. Jahrhundert. Während dem Bruder eine internationale Karriere offenstand, machten die gesellschaftlichen Erwartungen an eine bürgerliche Tochter eine öffentliche Musikerlaufbahn für Maria Anna Mozart nahezu unmöglich. Ihre Geschichte erinnert daran, dass musikalische Kreativität stets auch von sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen geprägt wird.

Auch die Schwestern Nadia Boulanger und Lili Boulanger zeigen, wie unterschiedlich gemeinsame Voraussetzungen zu eigenständigen künstlerischen Lebenswegen führen können. Lili Boulanger schrieb Musik von außergewöhnlicher Eigenständigkeit und wurde 1913 als erste Frau mit dem renommierten Prix de Rome für Komposition ausgezeichnet – ein Meilenstein der Musikgeschichte. Ihr früher Tod im Alter von nur 24 Jahren setzte diesem vielversprechenden Schaffen ein jähes Ende. Ihre ältere Schwester Nadia Boulanger, selbst Komponistin, Dirigentin, Pianistin und später eine der einflussreichsten Musikpädagoginnen des 20. Jahrhunderts, machte es sich zur Aufgabe, Lili Boulangers Werk lebendig zu halten. Sie dirigierte ihre Kompositionen, betreute den Nachlass und sorgte Jahrzehnte später für ihre Verbreitung auf Schallplatte. Das musikalische Vermächtnis der Boulangers entstand somit nicht allein aus den Werken der einen Schwester, sondern ebenso aus der lebenslangen Vermittlungsarbeit der anderen.

Ein weiteres prominentes Beispiel aus der Gegenwart sind Carolin und Jörg Widmann. Zahlreiche Werke des Komponisten Jörg Widmann entstanden im engen Austausch mit seiner Schwester Carolin Widmann, die viele davon uraufführte und

interpretatorisch begleitet hat. Ihre Zusammenarbeit verweist zugleich auf einen weiteren Aspekt musikalischer Geschwisterbeziehungen: Sie prägen nicht nur künstlerische Prozesse, sondern können auch Teil ihrer öffentlichen (Selbst-)Inszenierung werden.

Die Mozarts, die Boulangers oder die Widmanns stehen stellvertretend für unzählige weitere Geschwisterkonstellationen der Musikgeschichte. Von Joseph und Michael Haydn über Felix und Fanny Mendelssohn bis zu Maria Malibran und Pauline Viardot ließen sich zahlreiche Beispiele ergänzen. Sie machen deutlich, dass Geschwisterbeziehungen in der Musik keineswegs eine Kuriosität darstellen, sondern ein wiederkehrendes Strukturmerkmal musikalischer Kulturen. Sie konnten Zusammenarbeit und Konkurrenz, gegenseitige Förderung ebenso wie schmerzhafte Rivalität bedeuten. Gerade diese Ambivalenz machte sie oft zu einem Motor künstlerischer Entwicklung.

In einer Zeit, in der künstlerische Leistungen noch immer häufig als Ergebnis individueller Genialität beschrieben werden, lohnt der Blick auf solche Beziehungen. Musik entsteht selten allein. Sie lebt vom Austausch, von gemeinsamer Erfahrung, von Vertrauen und Widerspruch. Geschwister gehören dabei zu den frühesten und oft nachhaltigsten Resonanzräumen musikalischer Kreativität.

Clemens Kreutzfeldt ist Musikwissenschaftler und forscht und lehrt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Dort arbeitet er unter anderem im FWF-Forschungsprojekt «Musikerfamilien: Konstellationen und Konzepte». Er studierte Musikwissenschaft sowie Musik und Kunst an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg und der Kingston University London.

EN

«Changed by a piece»

Freya Waley-Cohen

Can pieces of music make people think about hot topics?
Yes. More than that, every now and then someone listening is changed by a piece of music or a performance, and feels the urge to go into the world and make their own change, however small or big. Maybe this isn't so much about whether something is a «hot topic», but the ability of art to transfer meaning and shift a person's world view.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
Soup



FR « … et tout ça se termine en la mœajeur – pour que les gens repartent avec le sourire ! »

Conversation avec Roland Wiltgen

Catherine Kontz

Comment cette nouvelle pièce pour orchestre s'inscrit-elle dans la continuité de votre travail et de vos œuvres précédentes ?

J'ai toujours été intéressé par l'astronomie, moins par l'observation des étoiles que par son aspect théorique et par la cosmologie, de l'Antiquité à aujourd'hui. J'ai d'ailleurs écrit une demi-douzaine de pièces autour de cette thématique. La première, *Les Lunes de Jupiter,* pour orgue, date de 1995.

Quand j'ai découvert le thème du festival, je me suis dit qu'il s'inscrit très naturellement dans ma démarche, puisque la chaleur joue un rôle essentiel dans les toutes premières nano-secondes de l'Univers.

Le Big Bang ?

Oui, et c'est même bien moins qu'une nanoseconde : c'est 1^{-57} seconde – c'est très très court ! C'est là le point de départ et l'inspiration de la pièce, sans pour autant chercher une reconstruction musicale exacte. Le Big Bang a sûrement fait du bruit – quoique, on n'en sait rien – il n'y avait personne pour l'entendre ! *(rire)* Mais bon, le terme Big Bang est une image inspirante.

L'histoire de l'Univers a donc aussi façonné la structure de la pièce ?

Oui, mais pas forcément dans l'ordre : Il y a le fond diffus cosmologique (Cosmic Microwave Background) qui est une sorte d'écho du Big Bang, un rayonnement primordial encore présent aujourd'hui. Après le Big Bang, l'Univers a aussi connu une phase d'expansion extrêmement rapide, appelée inflation. Il s'est ensuite progressivement refroidi, permettant à la matière de se former. Les deux premiers tiers de la pièce retracent un peu ces deux phases.

…comme vous vous les imaginez, à la fois en musique et en termes d'énergie ?

Par exemple l'apparition des premiers atomes, des notes isolées, des « atomes musicaux » en quelque sorte, qui arrivent de façon aléatoire, d'abord clairsemés aux bois puis de plus en plus jusqu'à envahir presque tous les pupitres de l'orchestre.

Travailler sur ces idées, musicalement et avec le grand orchestre, cela donne beaucoup de possibilités. Quand j'écris pour orchestre je vois cela comme une photo où il y a trois niveaux : un premier plan, un plan intermédiaire et un arrière-plan. En photographie comme en musique, il faut toujours faire attention à ceci pour avoir de la profondeur. Et puis, pour la deuxième grande partie de la pièce, on passe aux états naturels de la matière, définis par les températures – d'abord l'état solide, puis liquide, après cela on a l'état gazeux pour arriver, avec les températures extrêmes, à l'état ultime, le plasma où tout se dissout dans une espèce de soupe de quarks et de gluons, un peu comme au tout début de l'Univers. Arrivé à ce stade-là, j'ai saisi l'occasion de reprendre le début du morceau et ainsi de bien arrondir la partie de la pièce consacrée à la physique avant de passer à la troisième partie où je traite le thème de « heat » dans le sens métaphorique.

Que signifie pour vous l'idée de « chaleur » en musique ?

Pour moi c'est sur le plan harmonique qu'il se décide si une musique est « chaude » ou « froide ». À mon oreille, plus un accord est complexe et puise sa structure dans la série harmonique naturelle plus il est « chaud ».

Pas de friction alors – cela peut aussi générer de la chaleur.

Si, il y a bien entendu aussi de la friction. En musique classique il y a ce qu'on appelle les « notes étrangères » *(harmoniefremde Töne)* qui créent de la tension et par-delà même l'expressivité.

Dans ma pièce j'ai étendu ce concept à des couches, des strates musicales « étrangères » qui entrent en conflit avec l'harmonie principale. Par exemple, dans la dernière partie de l'œuvre, la longue mélodie de 4–5 minutes, quasi tonale, qui constitue le premier plan est constamment mise en tension par l'harmonie de fond et la couche « décoration » sur le plan intermédiaire. À la fin toute cette tension est relâchée par une harmonie de la majeur lumineuse et étincelante ; pour que cela se termine « bien » et que les auditeurs repartent avec le sourire. *(rire)*

Tout au long de la pièce, un certain rythme, africain d'ailleurs, joue le rôle d'élément unificateur ; il est utilisé de différentes manières et remplit différentes fonctions. Parfois, il apparaît en petits fragments, parfois à grande échelle en fournissant la structure rythmique de toute une section, parfois aussi comme élément de rupture et de contraste.

Il y a également, surtout perceptible lors des moments calmes dans l'œuvre, un bruit de fond, produit par les maracas, qui évoque le fond diffus cosmologique et nous rappelle que depuis le Big Bang le vide n'existe plus.

Est-ce que les percussions ont un grand rôle à jouer avec tous ces Big Bangs ?

Il y a cinq percussionnistes, donc, oui, la percussion est toujours présente sauf peut-être un peu moins à la fin. Mais, elle n'est pas utilisée en soliste. C'est un groupe parmi d'autres.

Le processus d'écriture de cette pièce a-t-il été assez fluide ?

Certaines sections viennent spontanément, très rapidement. J'ai travaillé six mois sans plan, en ayant l'idée générale en tête, créant des petites pièces isolées. À un moment donné survient la vue d'en haut *(Vogelschau),* où je mets tout en ordre selon des critères exclusivement musicaux, et donc pas forcément dans le bon ordre chronologique de la création de l'Univers.

Est-ce que vous pensez au public quand vous écrivez – ce que vous voulez qu'il vive en écoutant ?

Oui absolument. Je veux que le public puisse suivre le cheminement de mes intentions tout au long de la pièce. Je m'efforce, à défaut d'avoir une influence sur le Vrai, le Juste et le Bon, de créer du Beau.

Et je pense encore plus aux musiciens – j'essaie de faire en sorte qu'ils éprouvent du plaisir à jouer ma musique.

…et ne s'ennuient pas…

Cela me rappelle une anecdote que m'avait racontée mon ancien professeur à Paris, qui connaissait bien Henri Dutilleux. Un jour, il lui avait fait remarquer qu'à un endroit d'une de ses pièces, la harpe jouait dans un registre aigu qu'il savait très bien que personne n'entendrait vraiment. Et Dutilleux lui aurait répondu : *« Oui, je sais très bien… mais c'est pour que le harpiste ne s'endorme pas ! »* Rien de pire que 53 mesures de silence, puis trois notes, puis 53 mesures de silence ! Mais qu'on ne s'y méprenne pas, ceci reste très exceptionnel.

Qui serait votre public idéal ?

Les gens qui applaudissent beaucoup ! *(rire)* Je plaisante ! J'aime bien que les gens sachent ce qui se passe sur le plan structurel et qu'ils apprécient à la fois le beau son, ce qui « sonne bien », et la complexité ou la profondeur d'une œuvre.

Mais pour vous-même, que cherchez-vous de nouveau dans cette pièce ?

Fabriquer de la matière sonore sophistiquée, répartie en couches, sur les différents plans sonores, avec des combinaisons d'instruments, de dynamiques très variables. Là c'est une chose où je me suis aventuré plus loin qu'avant. Et puis j'ai également utilisé le hasard dirigé (via un outil informatique) pour certaines structures de la pièce.

Explorer différents outils ou façons de faire…

Oui, en prenant soin d'utiliser chaque technique à bon escient. Chaque chose à sa place dans l'intérêt de la cohérence artistique.

Y a-t-il quelque chose en particulier que vous avez hâte d'entendre lorsque la pièce sera jouée pour la première fois en novembre ?

Tout d'abord, je suis curieux de voir si la pièce « respire » bien.

Je serai également très attentif à la manière dont la fin va être perçue, d'entendre comment la mélodie va être soutenue ou au contraire contrariée par les autres couches musicales en présence.

Il faudra sans doute travailler sur la balance lors des répétitions, la musique elle-même ne pouvant plus guère être modifiée.

Oui pour cela il faudrait une lecture six mois en avance pour qu'il y ait le temps de faire des changements dans l'écriture. Mais c'est quand même agréable pour l'orchestre d'avoir des compositeurs vivants dans la salle, et de travailler ensemble sur la création de cette œuvre. C'est un lien très direct entre ce que le compositeur a d'abord en tête, puis ce qu'il écrit, puis l'idée qu'il communique aux musiciens qui y mettent du leur… C'est ce qui est si excitant avec la musique contemporaine et qu'on n'a pas avec les compositeurs qui ne sont plus parmi nous, pour lesquels on ne peut se baser que sur l'historique des performances et les partitions.

Oui, on essaye de tout noter le plus précisément possible mais il y a toujours deux interfaces… le chef et les musiciens.

Un tuyau pour les générations futures ?

J'ai analysé énormément de musique, de Pérotin à Dutilleux. J'aime bien tout connaître dans le moindre détail. Cela m'a énormément aidé !

Interview réalisée le 15.07.26

19.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

intimate with voice

Am Sommer erstickt

A concert scene of viola and voice

Geneviève Strosser alto, voix, conception
KP Werani composition, magnétophone, conception

Georges Aperghis
Uhrwerk (2013)

Salvatore Sciarrino
Di volo (Tre notturni brillanti) (1974/75)

Georges Aperghis
Je vole (2026)

Iannis Xenakis
Embellie (1981)

Salvatore Sciarrino
Scorrevole e animato (Tre notturni brillanti) (1974/75)

KP Werani
Am Sommer erstickt (2026)

Salvatore Sciarrino
Prestissimo precipitando (Tre notturni brillanti) (1974/75)

21:45 60'
Salle de Musique de Chambre



FR « Les pièces s’entrechoquent à la manière de plaques tectoniques »

Conversation avec Geneviève Strosser

Charlotte Brouard-Tartarin, Amaryllis Coiffet

Comment ce projet est-il né, et en quoi consiste-t-il ?

La pièce que KP Werani a écrite – *Am Sommer erstickt* – provient d’un poème de Nancy Hünger qu’il a eu envie de mettre en musique pour moi car il savait que j’avais travaillé avec la voix. Ensemble nous avons essayé d’imaginer un projet autour de cette création et souhaité y associer Georges Aperghis, avec lequel j’ai énormément collaboré. Même si ce dernier ne parle pas l’allemand, il a lui aussi été conquis par les sonorités du poème : ce projet est donc la rencontre assez naturelle de deux compositeurs qui réagissent à un même texte.

Pour ce projet, je suis seule sur scène avec mon alto et ma voix. Je ne suis ni chanteuse, ni comédienne, mais je mets mes cordes vocales à contribution, au même titre que le son de mon instrument, et c’est un plaisir de m’exprimer par ce biais ! Des bribes de textes prononcées en allemand apparaissent, mais on entend aussi certains mots enregistrés à l’avance, que KP Werani a retravaillés sur une bande enregistrée. J’entends donc ma propre voix captée et modulée, parfois à tel point que je ne la reconnais pas.

Qu’avez-vous pensé du travail avec KP Werani ?

La collaboration avec KP Werani a fait partie de ces chocs des rencontres qui ouvrent sur des manières de travailler et des sensibilités artistiques très variées. Cela me permet d’enrichir mon langage ! De même, lorsqu’un compositeur confie une œuvre à un interprète, il a en tête que le résultat portera peut-être en lui quelque chose de nouveau et d’inattendu. Travailler avec lui a été merveilleux, notamment parce qu’il est également altiste : son point de vue sur mon jeu a permis de faire correspondre au mieux le son à la partition telle qu’il l’avait pensée. J’aime énormément être seule sur scène, mais j’ai besoin d’un regard extérieur bienveillant et en qui j’aie confiance. Cette partie immergée de l’iceberg n’est pas visible par le public, mais elle est très précieuse pour moi.

Le 19 novembre, on entendra aussi une pièce de Yannis Xenakis, Embellie, *ainsi que les* Tre notturni brillanti *de Salvatore Sciarrino. Pourquoi les avoir choisies, et qu’apportent-elles à l’ensemble ?*

L’idée était de donner un cadre aux créations de KP Werani et Georges Aperghis. La pièce de Xenakis est très minérale, avec un côté âpre dans les sonorités. Les intervalles de quartes confèrent un caractère presque archaïque à l’ensemble, qui progresse entre modalité et micro-tonalité. C’est comme si, dans cette musique très dense, la terre grinçait, alors même que le compositeur en parle comme quelque chose de respirant et lumineux. Les *Trois Nocturnes* de Sciarrino, qui ponctueront le concert, sont quant à eux du côté de la rapidité, du microscopique et de l’aérien, avec leurs apparitions musicales extrêmement virtuoses. Ces pièces permettent alors de créer un univers, de poser un décor qui accueille les pièces de Georges Aperghis et KP Werani.

Ce qui est particulièrement intéressant, c’est que l’interprétation d’une œuvre peut être déterminée par le contexte dans lequel elle est jouée, par les œuvres qui l’accompagnent, et ce, parfois indépendamment de notre volonté. C’est le cas par exemple avec la pièce d’Aperghis *Uhrwerk* (2013), qui est aussi jouée au cours du concert : la connaissant déjà bien, j’ai maintenant l’impression de la redécouvrir et de la jouer tout à fait différemment, dans ce contexte précis. En somme, les pièces s’entrechoquent à la manière de plaques tectoniques. Chaque spectateur peut ensuite apprécier le lien qu’il établit entre les œuvres écoutées, mais il n’y a pas de projet narratif déterminé. Chacun a la liberté de se raconter son histoire.

Le thème du festival rainy days de cette année est « Heat », la chaleur dans tous les sens du terme : quelle résonance ce mot trouve-t-il en vous ?

Lorsqu’on me parle de chaleur, je pense d’abord à quelque chose de monochrome. Mais j’aurais tendance à penser aussi à des chaleurs douces. Une douceur qui ne tende pas vers la modération – qui ne fait d’ailleurs pas vraiment partie de mon tempérament, moi qui suis de nature plutôt explosive. Dans la chaleur, il y a quelque chose d’extrême et d’écrasant, dont on est obligé de se protéger et donc de prendre une certaine distance.

La musique d'Aperghis est connue pour le lien qu'elle tisse entre théâtre et musique et pour son exploration des phonèmes de la langue. La pièce de KP Werani fait se rencontrer la vocalité et l'instrument. Comment parvenir à réunir ces différentes voies d'expression ?

J'ai rencontré Georges Aperghis pour le premier spectacle que j'ai fait avec lui, *Commentaires,* en 1996. Après notre première conversation dans un café près de la radio à Paris, je suis ressortie en ayant l'impression que la ligne d'horizon avait reculé ! C'était une rencontre très marquante. Pour le reste, j'ai travaillé ses œuvres comme je travaille habituellement, c'est-à-dire de manière très systématique et disciplinée, pour parvenir, d'un point de vue purement technique, à parler et jouer en même temps. C'est un travail de fourmi : je m'attelle d'abord à la partie jouée, très lentement, puis j'intègre petit à petit la parole ou le chant. Avoir très régulièrement travaillé avec Georges Aperghis depuis 30 ans me permet peu à peu de comprendre son langage. Le fait de jouer en même temps avec l'instrument et sa propre voix est une gageure, car j'ai l'impression qu'il faudrait avoir deux cerveaux, notamment pour la pièce de KP Werani où il faut réussir par exemple à maintenir une intonation juste pour chanter et jouer deux hauteurs de son différentes. Mais il n'y a pas de secret : il faut du temps, et je n'ai pas l'impression d'avoir une attitude différente avec leurs musiques qu'avec du Johann Sebastian Bach, par exemple. C'est un travail très artisanal et patient.

Pendant ce concert, on passe avec vous de la poésie lyrique à la poésie musicale, et inversement. Comment s'opèrent les allées et venues entre ces deux médiums ?

Il faut d'abord préciser que les approches de KP Werani et de Georges Aperghis sont très différentes. KP Werani, avec le poème de Nancy Hünger, souhaite que les mots prononcés soient compréhensibles et signifiants, c'est-à-dire qu'ils portent avec eux leur sens réel, sens également traduit dans la musique jouée à l'alto. Du côté d'Aperghis, il faut parvenir à se défaire de la signification d'un mot pour se concentrer sur sa sonorité. Le mot « arbre », par exemple, doit être prononcé non pas en pensant à un tronc ou à un feuillage, mais bien en appréciant les sons qui sont produits par ce mot. C'est un travail intéressant car je suis alors obligée d'oublier ce que je sais. La pièce peut alors être reçue très différemment en fonction de la langue que parle le public. Ce sera notamment intéressant ici au Luxembourg, où le rapport aux langues est assez particulier.
Ces différentes approches permettent de laisser libre cours aux associations d'idées de l'interprète comme de l'auditeur.

Quelle est la place de l'alto dans la musique contemporaine ?

Le répertoire pour alto a explosé à partir des années 1970, avec des œuvres telles que la *Sequenza* de Luciano Berio et le *Prologue* de Gérard Grisey. Ça continue aujourd'hui avec des compositeurs comme Alberto Posadas par exemple. Des interprètes tels Christophe Desjardins ont permis, en sollicitant l'écriture de nombreuses œuvres de manière très active, de constituer un patrimoine et de renouveler le langage de l'alto. Le 20e siècle a réellement permis l'éclosion du répertoire pour alto, dans un mouvement d'échange constant entre compositeurs et interprètes.

« Einmal ist keinmal », dit-on en allemand…

Tout à fait ! Et nous avons conscience de la chance que nous avons de pouvoir jouer ce projet plusieurs fois : à Munich, Bâle, Bamberg et Luxembourg. C'est un bonheur incroyable de passer du temps avec un projet, et, par la répétition, avoir l'opportunité de parfois changer certains de ses aspects. Cela permet d'avoir une attitude que j'apprécie : ne pas s'accrocher fermement à une version définitive, et accepter que le projet se modifie. Cela me fait penser à la pièce de Georges Aperghis *Uhrwerk,* évoquée plus haut. À l'époque de la création, je la jouais avec une tempête violente en moi, alors même que le compositeur n'avait indiqué aucune dynamique sur la partition. Quelques années plus tard, lorsque je l'ai reprise, je l'ai interprétée complètement différemment, davantage dans la retenue. Georges m'a alors avoué que c'était comme cela qu'il avait initialement pensé la pièce, mais il m'a aussitôt dit *« c'était aussi très bien, ce que tu faisais ».* Exactement comme lorsque les panneaux de verres entourant l'œuvre *La Mariée* de Marcel Duchamp ont été accidentellement brisés : l'artiste a accueilli ce hasard en conservant les marques de cet accident. J'admire cette attitude commune à Aperghis et Duchamp : un lâcher-prise qui permet de laisser la porte ouverte au changement, à la création constante.

Propos recueillis en visioconférence le 03.07.26

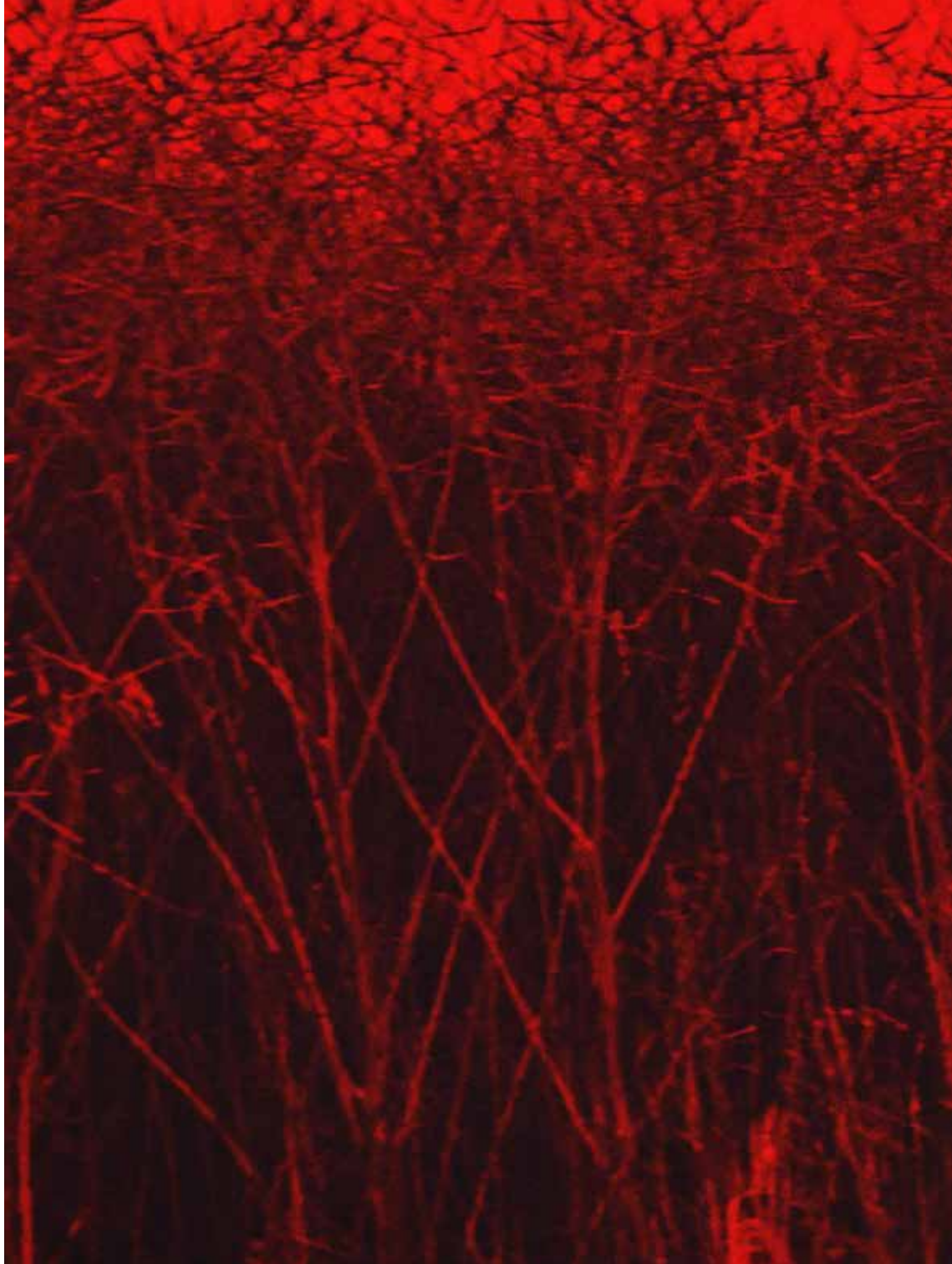
Publications Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2016, Charlotte Brouard-Tartarin est titulaire d'une licence de musicologie et d'un master en administration et gestion de la musique. Elle a précédemment travaillé en tant que rédactrice pour des festivals et des saisons musicales en France.

Diplômée de l'École normale supérieure de Lyon en musicologie, Amaryllis Coiffet a également étudié le piano, le chant et la direction de chœur au conservatoire. Après un passage par France Musique et l'Opéra-Comique, elle exerce depuis 2026 comme consultante en dramaturgie pour la Philharmonie Luxembourg.

DE Am Sommer erstickt

KP Werani

«Sie ist am Sommer erstickt», das ist eine Phrase aus dem Gedicht *«Für einen doch schmerzlichen Takt ineinander».* Ich war schon länger fasziniert von der Poesie von Nancy Hünger, dann besonders von diesem Gedicht. Inhaltlich hat die Textur stark mit einem Prozess des Brennens, des Verglühens, des Erlöschens zu tun. Die Geschichte ist schon in der ersten der vier Strophen entfaltet, wegen ihrer Intensität wurde bisher nur diese vertont. Es ist die Geschichte zweier Menschen und von deren Ringen um ein gemeinsames Leben. Seine sprachliche Dichte, sein Dickicht der Metaphorik, seine weibliche Stimme haben mich zu der Idee und Überzeugung geführt, es ist ein Stück für spielende und singende Bratschistin, für Geneviève Strosser. *Am Sommer erstickt* ist stark von ihren außergewöhnlichen Fähigkeiten inspiriert, gleichzeitig sehr präzise mit Instrument und Stimme zu agieren und die größten Schwierigkeiten als musikalische Nuancen erscheinen zu lassen. Auch die Zuspiele sind assoziativ zum Gedicht nur mit Material von Geneviève Strossers Stimme produziert.



20.11.

Vendredi
Freitag
Friday

hot topic: stress | outside | audience participation | everyone welcome

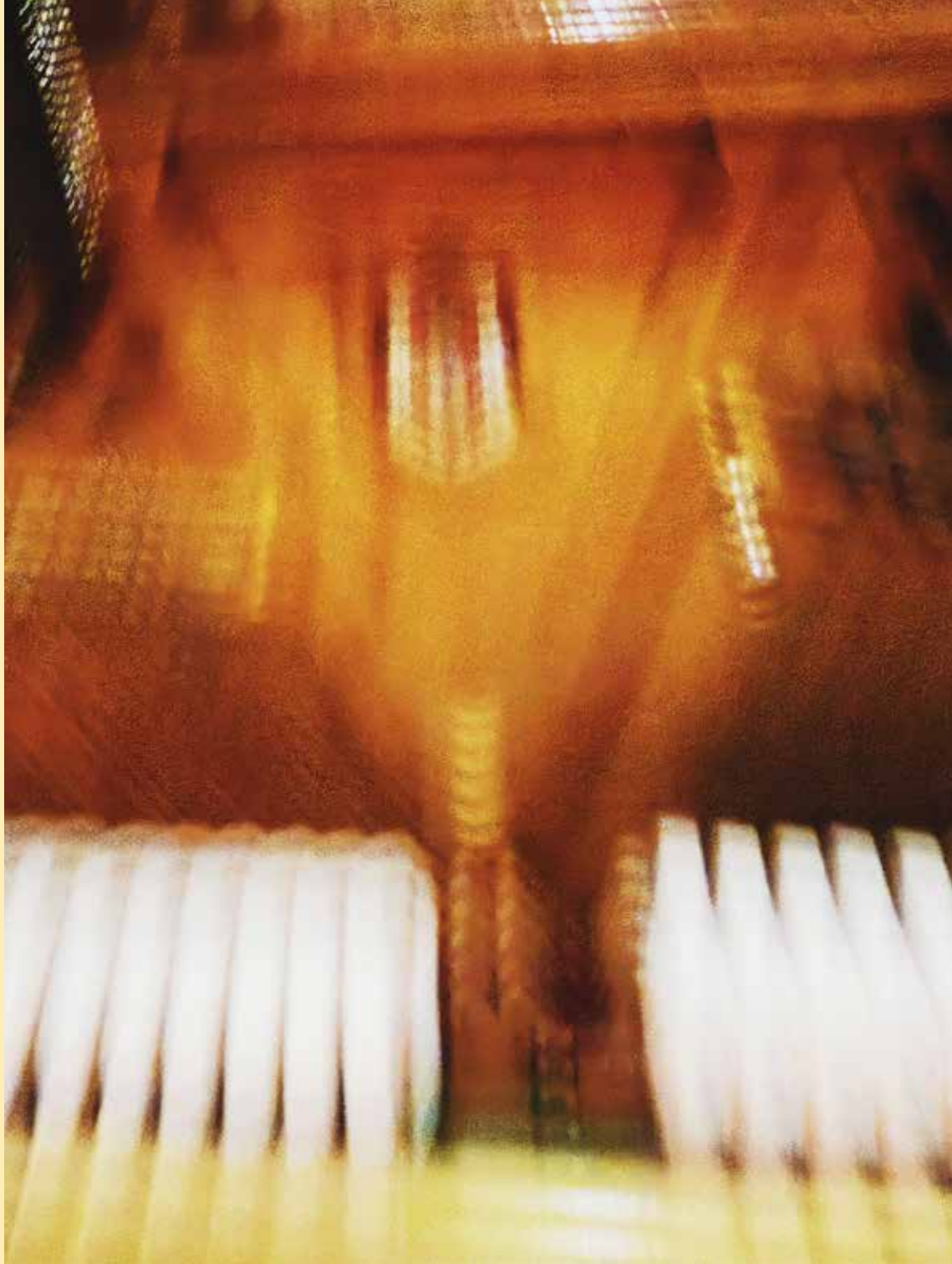
Steam Release

Take part in a scream choir within Annea Lockwood's Piano Garden

Catherine Kontz direction

11:00 30'

↗ **Cour de Justice de l'Union Européenne / Jardin du multilinguisme**





EN «Tension, sympathy, discomfort, expectation»

Catherine Kontz

What does heat sound like?
A crackle, a clash, crickets in the summer? There are many possible answers to that question, and as the artistic director of the festival, I try to explore and share some of them through the programming. From hot topics to dissonance, from friction to passion, a lot of music is «hot» in one way or another, and perhaps the hotter the better. After all, does anyone really like lukewarm music?

As a composer, I also feel a need to talk about the things that matter to me. That is why social and political questions often find their way into my work. In the piece I wrote for Eunoia, for example, language, identity and European history are not simply a backdrop to the music; they are part of what generates it. I'm not particularly interested in writing music about «nothing». For me, music should ask questions, take a position, rub against something uncomfortable, or open up a subject in a way that words alone perhaps cannot.

Are there heated issues in music?
Of course. People can get remarkably worked up about very small details – questions of performance practice, interpretation, notation or aesthetics. But more broadly, I think contemporary music is one of the most open and liberal fields of artistic practice. There really is room for everyone, and that is exactly what we need. Some composers may become more famous, more visible or more economically successful than others, but that doesn't make everyone else less important. We are all part of an ecosystem: a huge, evolving body of thought, experiment and practice, often anchored in academia, but constantly moving through and responding to the times we live in.

Can pieces of music make people think about hot topics?
Absolutely. Music has a particular advantage: it can approach a subject emotionally before we have even begun to think about it intellectually. Film and theatre use music for exactly this reason – it can shape tension, sympathy, discomfort, expectation. For a composer, being able to shape that emotional response and connect it to an idea is an incredibly powerful tool.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
A hot Americano on the go. Sometimes I don't have time to wait for coffee to cool down.

20.11.

Vendredi
Freitag
Friday

ensemble all world premieres

Luxembourg Composition Academy

Closing concert

United Instruments of Lucilin
Sophie Deshayes flûte
Olivier Sliepen saxophone
André Pons-Valdès, Winnie Cheng violon
Danielle Hennicot alto
Jean-Philippe Martignoni violoncelle
Pascal Meyer piano
Galdric Subirana percussion
Julien Leroy direction
Rosie Middleton mezzo-soprano

Nouvelles œuvres de Jessica Ackerley, Erney Felipe Acosta, Yanqi Chen, Ármin Cservenák, Yingting Liu, Matthew Monaco

L'Academy est encadrée par Malika Kishino et George Lewis.

Production United Instruments of Lucilin

United Instruments of Lucilin

12:30 90'

Salle de Musique de Chambre



EN «For me composition is a pra«ctice of freedom – what does freedom sound like?»

Conversation with George Lewis

Catherine Kontz

What first sparked the idea for writing a concerto for Yarn/Wire? Had you worked with Yarn/Wire before?

In 2015, I premiered *In The Breach* for Yarn/Wire and violinist Miranda Cuckson, and it was Yarn/Wire who came up with the idea of me creating a concerto grosso for them. Hearing their performance of Simon Steen-Andersen's *grosso* live at Donaueschingen in 2024 stimulated my imagination as to what we could achieve together.

The title …ohne festen Wohnsitz *(«without a fixed abode»), is intriguing. How does it relate to the musical ideas and broader concept of the work?*

This work uses unpredictability and non-linearity to refuse complacency. The sound suggests an unstable interregnum, the soil that nurtures change, which I feel is what we as world citizens need right now because in a way, we are all *ohne festen Wohnsitz,* and we need a way to live without a fixed and comfortable psychological abode as we weather our cultural storms.

Much of your career has explored technology, artificial intelligence and new media. Where does writing for a symphony orchestra fit within that wider artistic practice?

Well, I was writing for virtual orchestras decades before I premiered my first «real» orchestra piece. I made my first AI improvising software in 1979, and in 1984 at IRCAM, I premiered *Rainbow Family,* a virtual orchestra work for four human soloists and a network of microcomputers. This piece is now generally understood to be the first AI-improvised work to be developed there. My first versions of *Voyager,* from 1986, developed into a 64-voice, eight-channel virtual orchestra in which any of the voices could play any of the instruments. To create this piece I had to programme algorithms for orchestration and instrumental groupings that could also interact live with what the human players were doing. *Voyager* was basically an improvising orchestra, something that still does not exist in classical music, at least not in reality.

In 2004, *Voyager* made its Carnegie Hall debut as a pianist, perhaps the first time a computer programme had done that, improvising with the American Composers Orchestra. In 2024, I premiered the double concerto *The Reincarnation of Blind Tom* at the Donaueschinger Musiktage, with *Voyager* as piano soloist and Roscoe Mitchell as saxophone soloist. And my work *Minds in Flux* for orchestra and spatialized electronics was premiered at the BBC Proms in 2021 and was performed at rainy days in 2022. So, my work as a composer has taken multiple perspectives on the orchestra in which electronics have been an integral component.

I am glad we were able to co-commission this piece, which was premiered by the New York Philharmonic earlier this year. After such a distinguished career, are there still artistic ambitions or dream projects that you hope to realize?

Well, I premiered my first orchestral work in 2004, when I was 52 years old, which compared to many other composers of my age might be considered a bit late. Ten years later, under the decolonizing baton of Ilan Volkov, I received a second orchestral performance. So, I still consider myself an emerging composer, making up for lost time.

And what does this concerto represent for you at this stage in your creative life?

During the pandemic, I published an article in the *New York Times* that advocated *«a creolized, cosmopolitan new music for the 21st century.»* The article referenced *The Battle of Manassas,* a super-virtuosic 1863 work for piano by the sightless composer and virtuoso pianist Thomas Wiggins, born under slavery in 1849, who became popularly known as «Blind Tom». Along with Louis Moreau Gottschalk, who was the best-known American composer in Europe, Wiggins was internationally celebrated, one of the most famous American composer-pianists of his time. He performed at the White House at age 10, and had a repertoire of over 5.000 works, including Beethoven's *Sonata «Pathétique»,* Bach fugues, works by Chopin, Mendelssohn, Rossini, Verdi, Meyerbeer, Liszt, and many others, and his own compositions – all memorized. The score of *The Battle of Manassas* even uses notated tone clusters, more than 50 years before Henry Cowell.

The pianist Jeremy Denk read my article and asked me where he could find the score, which is in the public domain. Jeremy learned the piece and has done absolutely amazing performances of it, including at Tanglewood, where I heard him perform the piece along with Ives's *Concord Sonata*. What surprised me, though, were his introductory remarks, which called for the decolonization of American classical music.

So, you ask what this concerto represents for me? Perhaps a way to show that classical composition can actually create the conditions for social and political change – not least by introducing the New York Philharmonic and rainy days audiences to the term «creolization».

Your music is often full of energy and character. What can audiences expect with this concerto? What do you want them to experience?

I often deal with depiction, and both the title and the sound of my new work deal with deformation, disruption, and breakdown. My work embodies the dynamics of contingency, heterogeneity, nonlinearity, emergence, recombination, and bricolage – and the power of noise. But rather than trying to hear all that, I usually tell listeners to just catch the bus and go along for the ride. I mean, we just like to be immersed in the experience. Whether it has a certain musical form, maybe no one cares, except for a few people. So, I tell people not to worry about whether they are «getting it». People can choose their own adventure with the music. They don't have to get the same things out of it that I or others do.

Jack Sheen has developed a reputation for championing adventurous contemporary music.

Indeed! I met Jack at Tanglewood a few seasons back, and he is doing amazing work. I heard his recent London interpretation of my *Tales of the Traveller,* a concerto for improvising soloist and ten instruments that I wrote for the London Sinfonietta in dialogue with Fausto Romitelli's *Professor Bad Trip* series. *Tales of the Traveller* has had a number of wonderful soloists, including Fred Frith, František Výrostko, and a duo with Nicole Mitchell and my AI pianist, Voyager. But Nina Guo's version with Jack was particularly moving. So, I look forward to working with Jack directly in Luxembourg.

How important is the conductor in shaping the performance of a new piece like this?

Of course, the conductor's role is central and crucial, as the spirit medium between multiple sources of desire – his or her own, and those of the composer, the musicians, the audience, culture, and history. The best conductors can feel all of that, as well as what the composer is trying to do, while also bringing forth elements of the music that even the composer didn't suspect were there.

You are also mentoring the young composers of the Luxembourg Composition Academy for this festival edition. Do you see yourself as a role model?

I don't think people are looking for role models. They just want someone to listen and learn from what they are trying to do, and to actively imagine creative possibilities together with them.

My approach to pedagogy comes from my early-1970s experiences in learning composition with Muhal Richard Abrams in the School of the Association for the Advancement of Creative Musicians. Well after that time, I became a teacher of composition myself, at what I think is one of the great composition departments now, at Columbia University. But I still try to maintain that AACM sense of what Muhal called «collaborations between so-called teachers and so-called students» – an egalitarian, non-hierarchical vision of pedagogy that is radically open to difference.

One strong difference between the AACM and academic life was in the approach to critique. People in the AACM avoided putting any kind of value judgment on the music – saying a piece was a success or a failure. In the AACM, you were never told that your concept was not good. You were always told that it was good. Young Black people in particular needed that kind of approbation in a society where not only our ability to write music, but even our very humanity, was always being called into question.

But as an academic, I can tell you that this seems totally alien to the notion of academic critique, where someone would come to you and say, *«Well, they have to be told the ‹truth› about their work.»* But in the AACM, we felt that people already knew the truth about their work, and for the most part they didn't need us to bring that to them. I've brought that understanding into my classes over forty years of teaching. I know that some of my most valued colleagues strongly disagree with me about that, but I've had some pretty successful students over the decades.

And what is one piece of advice you would give a young composer today – perhaps something you wish someone had told you when you were starting out?

I don't have any advice for anyone, except to say that the people who taught me insisted that you were responsible for listening to everything and everyone. Even old composers sometimes forget to do that.

Has your idea of what it means to be a composer changed over the course of your career? Do you see composition as a way of preserving memory, imagining the future, or something else entirely?

For me, composition is a practice of freedom – what does freedom sound like? Composition is about reaching out to others to create new forms of intelligibility, even becoming intelligible to oneself, as Stanley Cavell has said. As my friend, the philosopher Arnold I. Davidson, observed at a Columbia University talk in 2008, *«We participate in a narrow*

world of intelligibility, a restricted ethical world where so many differences are incomprehensible to us because of our refusal to engage in practices of self-transformation that modify, in the first instance, our relation to ourselves (and of course to others), as well as our vision of the world that make new forms of intelligibility possible.» So as composers, we are asking ourselves and our listeners to engage in self-transformation – a change of consciousness.

What are you working on next? Is there a project or collaboration you're particularly excited about?

About a year ago, I spent a week in Cape Town with a group of artists, writers, composers, and musicians, developing a massively interdisciplinary and collaborative project that reimagines the First Universal Races Congress, which was held in London in 1911. This was a global gathering of over 2000 philosophers, scientists, artists, activists, colonial officials and anti-colonial thinkers from fifty countries, who came together to explore the possibility of global justice at a moment when «racial science» was being both consolidated and fiercely challenged.

The lead thinker and convener of the Cape Town project was the sociologist, poet, and musical thinker Ari Sitas, who wrote a poem about how the Congress project was «a failure» that needed to be taken up anew. After a few days of thinking about that, it seemed to me that what we were creating was an opera. So, we started calling it *The New Congress Opera*.

W.E.B. Du Bois and Mohandas Gandhi were leading figures at the 1911 Congress, and we are constructing the opera from a South African historical perspective. But like the original Congress, we also have collaborators from India, China, Ghana, and the USA – five composers, five librettists, and other key creatives. By the time this interview is published, the five composers will have presented the concept at an academic conference in Accra. The opera's premiere is scheduled for November 2027 at William Kentridge's Centre for the Less Good Idea in Johannesburg.

And of course, riffing on von Clausewitz, I intend to pursue composition by other means, creating spaces for decolonial approaches to new music through scholarship and activism, and sticking my nose into various scenes – an international cultural busybody. A lot of people have read my 2020 article, *«New Music Decolonization in Eight Difficult Steps»,* where I was trying to provide a set of practical steps toward transforming new music curation that people could adopt. The International Contemporary Ensemble's «Polyaspora» programming, which I created over the last four years as Artistic Director, could be one model for how ensembles, orchestras, educational institutions, curators, and foundations could embrace a new, creolized complexity in new music.

When I started working on this, I encountered a lot of well-meaning people who, despite never having done this kind of curation, didn't feel that they needed help or advice. And when the results weren't always super-great, the effort itself came in for criticism. The German musicologist Harald Kisiedu and I wanted to help these people to see that they weren't all alone – there were other people who were already thinking and doing along these lines that they could learn from. So, we published a bilingual English-German book, «*Composing While Black»: Afrodiasporische Neue Musik Heute/ Afrodiasporic New Music Today.* We wanted to help music curators, ensembles, media, academics, and cultural institutions to help audiences discover what decolonization *sounds* like.

The Deutsches Symphonie-Orchester Berlin took Harald and me up on our offer, with the support of the Haus der Kulturen der Welt, with its 2025/26 season focus, «Afrodiaspora: Composing While Black», which I co-curated. The season opened with Olly Wilson's 1995 orchestral work *Shango Memory,* which received a rapturous review: *«Das Publikum folgte gebannt, als hätte das Werk etwas von einer Naturkatastrophe, die sich gleichzeitig als Ritual und als Ekstase darstellte.» («The audience followed spellbound, as if the work contained an element of natural disaster which seemed a ritual and an ecstasy at the same time.»)* Much of the critical reception of the season centred on the obvious question: Why haven't we heard this music before? These curatorial and scholarly initiatives and others like them have shown conclusively that the overwhelmingly white and mostly male programming outcomes that dominate New Music curation today are by no means inevitable. New Music is our home, and I see my work here as a substantial investment in home improvement.

And finally, I am excited about my new work in creating and writing about the cultural implications of generative-interactive musical AI. Since 2025, I have been working with Gérard Assayag and Marco Fiorini at IRCAM and my associate Damon Holzborn in New York on SoVo, an AI improvisor constructed as a hybrid of *Voyager* and Gérard's widely used Somax2. A highlight of our work so far was the June 2026 premiere of *Interactive Arias,* my collaboration with the unbelievably brilliant soprano Juliet Fraser as part of the Royal Ballet and Opera's AI-themed RBO/SHIFT Festival. Juliet not only co-created real-time voice and piano performances with our AI, but also contributed trenchant insights and reflections throughout the process of developing the software, as well as a critical examination of the work on her Substack.

Both the *New Congress Opera* and my AI work exemplify Arnold Davidson's declaration that *«Multiplication of perspectives means multiplication of possibilities.»* So, there is lots to do.

Interview conducted by email in August 2026

20.11.

Vendredi
Freitag
Friday

electronics immersive

Noise Watchers × Musiques & Recherches present

Four ground-breaking figures of acousmatic music

Noise Watchers Unlimited
Musiques & Recherches
Annette Vande Gorne interprétation, spatialisation

Annette Vande Gorne
Études aux objets spatiaux (2025)

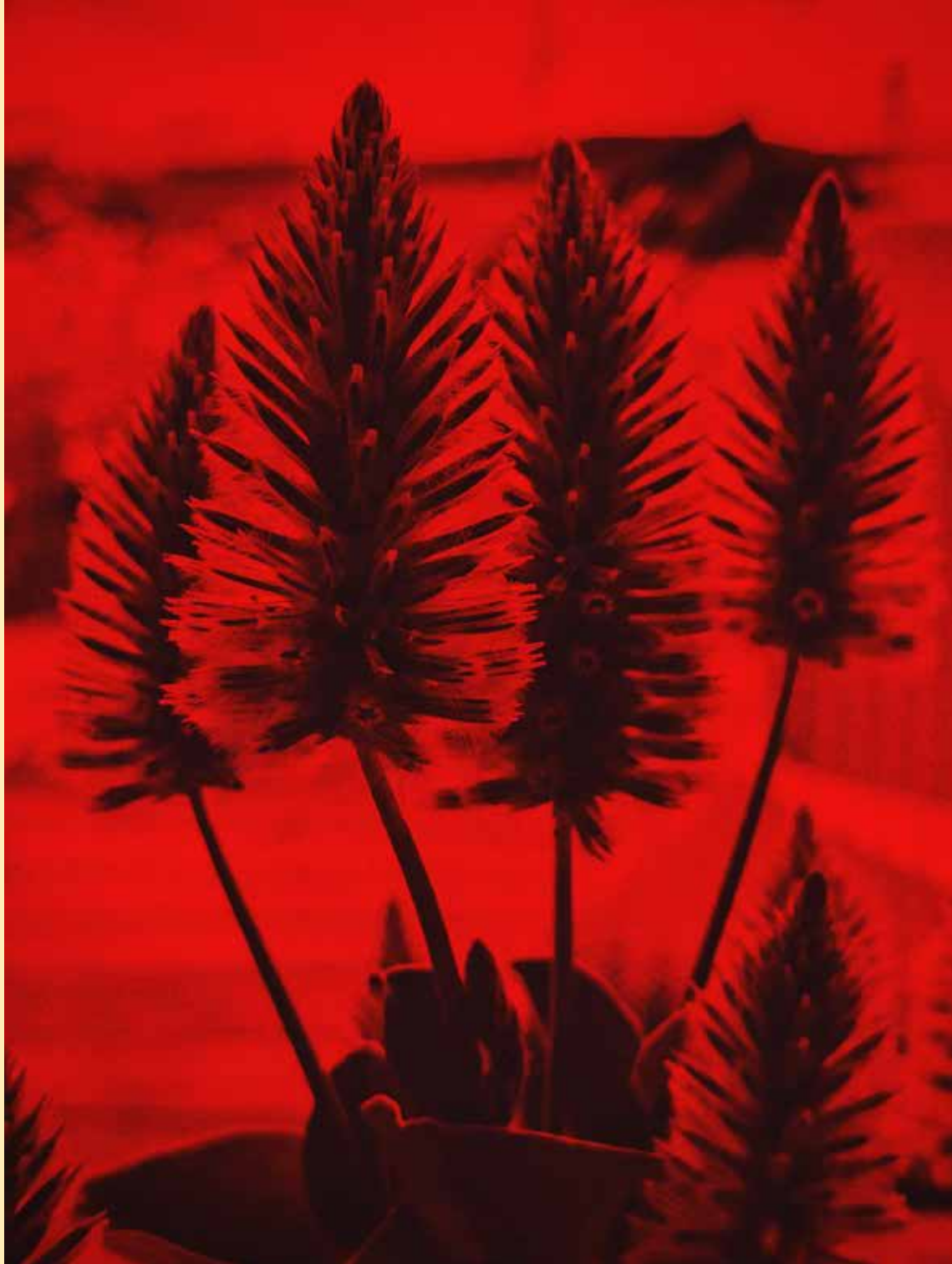
Figures d'espace (2004)

Bernard Parmegiani
Points contre champs (De Natura Sonorum) (1975)

Francis Dhomont
Objets retrouvés (1996)

François Bayle
Objeux (2025)

17:30 50'
Espace Découverte



Warmes gegen kalte Fääkten

Oder: akusmatische Musik, eine Interpretationskunst

Tatjana Mehner (2023/2026)

Die Idee, dass mit jeder Form der Technisierung ein kalter Hauch in die Künste hineinweht, zieht sich durch Technikästhetik und Kunstphilosophie des vorigen Jahrhunderts wie ein roter Faden. Technikbefürworter wie -gegner greifen die Temperaturmetapher immer wieder auf. Der Gedanke, dass Kunst mit ihrem (von Walter Benjamin postulierten Hic-et-Nunc), ihrer Authentizität auch ein Stück weit menschliche Wärme verlieren könnte, blieb latent lange präsent. Kaum verwunderlich dürfte es sein, dass der entsprechende musikästhetische Diskurs einen Höhepunkt erreichte, als ganz unterschiedliche Forschungszentren über den europäischen Kontinent verteilt musikalische Stile «erfinden», die den Menschen, der die Musik «macht», schlicht die Interpretierenden scheinbar außen vor lässt. Musik, die im Konzert ausschließlich aus Lautsprechern erklingt, das war eine Revolution, die die sozialen Vorstellungen vom Erlebnis Konzert vollkommen in Frage stellte und die Rezeption aufs Äußerste herausforderte. Wo war die Interpretation? Wo blieb das Hic-et-Nunc, das Einmalige, Einzigartige, das was Kunsterleben zu Kunsterleben macht? Ja, das ästhetische Movens?

Heute wissen wir, dass das, was Mitte des vorigen Jahrhunderts in Studios in Köln, Paris, Mailand und anderswo geschah, zwar ohne Frage revolutionär war, aber doch nicht in dem Sinne, dass es das klassische Konzert, das Prinzip der Rezeption aushebelte. Gerade in Paris nahmen Künstler, die sich (gleichzeitig) als Forscher verstanden, sogar die Rezeption als solche, ja die Hörwahrnehmung an sich besonders in den Fokus. Denn jene Idee, die Pierre Schaeffer (1910–1995) in seiner *musique concrète* fokussierte und die François Bayle mit dem viel bezeichnenderen Namen der *musique acousmatique* nicht treffender hätte beschreiben können, ist die Suche nach einem idealtypischen Hören. In ihr manifestieren sich gleichzeitig ein fast naturwissenschaftliches Paradoxon und der Traum von einer Art absoluter Kunst, der weit über die mit dem romantischen Geniebegriff verbundene Idee absoluter Musik hinausgeht. Schaeffers Interesse war die Erschließung eines klanglichen An-Sich, sein Fokus lag auf einer Universaltheorie des Hörens. In diesem Sinne – selbst mehr oder weniger von dem Ziel überzeugt – arbeiteten die Forscher-Komponisten, die er um sich scharte, in seiner Groupe de Recherche Musicale (GRM).

Auch wenn Schaeffer selbst in einem Interview mit Marc Pierret anführte, dass der Klangregisseur am Mischpult wohl vor allem da war, um dem Publikum jenes Momentum des Vertrauten zurückzugeben, dass Musik «gemacht» werde, ist die Wiege des Verständnisses akusmatischer Musik als Interpretationskunst (genau wie die bis dahin traditionelle Musik auch) eben hier, in der Arbeit dieser Gruppe, zu suchen, ist der Begriff des Akusmatischen wohl kaum von dem Namen des Nachfolgers Schaeffers an deren Spitze zu trennen: François Bayle. Hier wurde die Idee eines Lautsprecherorchesters geboren, das konsequenterweise den Namen Acousmonium erhielt, und von Interpretierenden am Mischpult im besten Sinne «dirigiert» wird.

Wenn Zeit tatsächlich zum Raum wird

Sehr schnell erweiterte sich das Konzept des Akusmatischen über jenen am Ursprung stehenden von Pythagoras abgeleiteten Gedanken, dass durch Negation des visuellen Eindrucks eine stärkere Konzentration auf den akustisch dargebotenen Inhalt ermöglicht werde, hinaus in eine Richtung, die dezidiert auf die Kategorie des Raumes abhob. Mit der wachsenden Zahl von Lautsprechern und Audiokanälen schien den Möglichkeiten zwar kaum noch eine Grenze gesetzt, umso notwendiger wurde aber auch eine gezielte Forschungs- und Vermittlungsarbeit mit eben diesem Schwerpunkt. Während fraglos in Paris die Wiege der akusmatischen Musik stand, so befindet sich bis heute einer ihrer zentralen Inkubatoren im belgischen Ohain – und der Name der Komponistin und Forscherin **Annette Vande Gorne** (*1946) steht längst für jene Spatialisierung, die mit dem Acousmonium ihren Siegeszug auch in andere Musikrichtungen antrat und heute gewissermaßen mit virtuoser Meisterschaft gleichzeitig Rechtfertigung und immer wieder neue Herausforderung für die akusmatische Kunst ist.

In Paris, in der Tradition des GRM ausgebildet, ist die absolut eigene und unverwechselbare Klangsprache Vande Gornes begleitet von einem Forscherdenken, das seine Herkunft nicht verleugnen kann. Nicht zufällig tragen entsprechend eine Reihe Schlüsselwerke den Begriff des Raumes – als Gegenstand von Forschung und Gestaltung bereits im Titel. Und so verhält es sich auch mit den beiden Werken des heutigen Programms, zwischen deren Entstehung zwar recht genau zwei Jahrzehnte liegen, die aber dennoch, mehr als deutlich miteinander korrespondieren. Dabei ist nicht zu vergessen, dass das ältere der beiden Stücke, die *Études aux objets spatiaux* eine unmittelbare Anspielung auf bzw. Auseinandersetzung mit einem zentralen ästhetischen Forschungsprojekt Pierre Schaeffers ist, den *Études aux objets sonores,* während die nahezu brandneuen *Figures d'espaces* im Kontext einer im Zeitgeist liegenden Auseinandersetzung mit der Geschichte der akusmatischen Musik zu sehen sind, wie auch die am Ende des Programms erklingende Antwort François Bayles auf Pierre Schaeffer ebenfalls aus dem vergangenen Jahr.

Natur der Klänge – Klänge der Natur?

Einer der Forscher-Komponisten in Pierre Schaeffers Gruppe und fraglos gleichzeitig einer der ungewöhnlichsten und prägendsten war **Bernard Parmegiani** (1927–2013). Aufgrund seiner Ausbildung und der Vielfalt seiner Interessen dürfte er wohl eine «Idealbesetzung» für seine Rolle in Pierre Schaeffers künstlerischem Forschungsuniversum gewesen sein. Wie Schaeffer selbst war er eine Art Tausendsassa, einer, der sich nie für einen einzigen Bereich entscheiden würde. Eher ein Macher, anders als der Theoretiker Schaeffer, begleitete Bernard Parmegiani die Geschicke der Gruppe so lange wie kaum ein anderer. Selbst ursprünglich als Toningenieur ausgebildet, agierte Parmegiani im Studio souverän und autonom. Als Theatermann hatte er keine Berührungsängste mit angewandter Musik oder anderen musikalischen Genres… Und im Sinne dieser Anwendungen komponierte er auch für die Forschung und schuf gleichzeitig eines seiner Hauptwerke und ein Schlüsselwerk des GRM: *De Natura Sonorum.* Die Komposition erfüllt die von Schaeffer angestrebte Zwitterstellung, Kunst im Zeichen der Forschung zu sein, wie kein anderes Werk, das in diesen Jahren im Rundbau an der Seine entstand. Zweiteiliger Kompositionszyklus und Kompendium des Hörens zugleich, erforscht Parmegiani, wie es die Mehrdeutigkeit des Titels bereits klarmacht, das Wesen (im Sinne der Natur) des Klanglichen und die klingende Natur. Tatsächlich geschieht dies in einer vergleichslosen Balance zwischen originär ästhetisch-kompositorischem Gespür und theoriegeleiteter Systematik. Die Idee der Rückführbarkeit auf ein klangliches An-Sich und dessen Systematisierung, die Pierre Schaeffer über viele Jahre beschäftigt hat, setzt an vielen Stellen ein voraussetzungs-, um nicht zu sagen geschichtsloses Hören voraus. Ästhetisch und psychologisch gesehen bleibt dieses idealtypische Hören zwangsläufig ein ebenso idealtypisches Paradoxon, mit dem Bernard Parmegiani in der Entwicklung von Form und Struktur auch gezielt spielt, und das durch Interpretation und Rezeption immer wieder in Frage gestellt wird.

Klangspiele und Wortspiele – der Sinn hinter dem Sinn

Eine weitere Achse des Akusmatischen spannte sich über Jahrzehnte ins kanadische Montreal, wo der aus dem Süden Frankreichs stammende und nicht unmittelbar durch das GRM geprägte **Francis Dhomont** (1926–2023) ebenfalls auf der Basis grundsätzlicher Klangstudien nicht nur eine absolut unverwechselbare ästhetische Sprache, sondern ein spezielles akusmatisches Narrativ entwickelte, das eine assoziative Auseinandersetzung mit anderen Künsten, Theorie – beispielsweise Psychoanalyse, aber auch allgemeiner ebenso wie musikalischer Geschichte zur Basis hat, aber auch immer wieder herausfordert. Die *Objets retrouvés,* Teil 1 seines *Cycle du son,* nehmen in diesem Œuvre eine gewisse Sonderstellung ein, sind aber dennoch in ihrer stringenten Dramaturgie charakteristisch. Entstanden 1996, im Gedenken an den im Jahr zuvor verstorbenen Schaeffer, greift auch Dhomont bereits im Titel den Bezug zur grundlegenden Forschungsarbeit Pierre Schaeffers am GRM auf, der seine Theorie, seine Kompositionsarbeit ebenso wie seine tatsächlich als Solfège veröffentlichte Klanglehre auf den «Objekt»-Begriff gründete. Mit der Referenz auf das bildkünstlerische Konzept der *objets trouvés* wird die Frage von ästhetischer Sinnkonstruktion und -rekonstruktion zu einem latenten Thema.

Ästhetische Theorie wird künstlerisches Spiel

Noch weiter mit seinen Titelanspielungen geht **François Bayle** (*1932) mit seinem ebenfalls direkt auf Pierre Schaeffer bezugnehmenden Werk *Objeux …à Pierre Schaeffer. Ceci pourrait être une fable !.* Aber eben aus einer größeren zeitlichen Distanz zum Tod des Lehrers und Vorgängers im Amt, die den Blick auf das eigene Leben, die Reflexion des eigenen Schaffens einbezieht, tritt er quasi mit ihm in Dialog.

Während es Pierre Schaeffers große Begabung und großes Verdienst gewesen sein mag, die richtigen Menschen mit ihren speziellen Fähigkeiten in einer Forschungsgruppe zu vereinen und eine unbestreitbare technisch-theoretische Basis für die Arbeit mit Klangmanipulation zu schaffen, so war es Bayles große Leistung, der Gruppe und ihren Mitgliedern unstrittige ästhetische Anerkennung zu verschaffen bzw. diese zu konsolidieren – in seinen eigenen Arbeiten nicht zuletzt durch die minutiös filigrane Arbeit am klanglichen Detail. In diesem Fall erzählt der Komponist auf diese Weise eine Geschichte, die sich zwischen den Künsten abspielt oder abspielen könnte – ein fiktives Gespräch über und mit der Kraft und Transparenz von Klang und Wort.

20.11.

Vendredi
Freitag
Friday

hot topic: new technology | ensemble | with headphones | includes world premieres

Super Sonic

New compositions as 3D sonic space. A headphone concert

Sounddramaturgien-Kollektiv
Felix Kruis concept audio 3D
Julian Kämper dramaturgie
Dominik Breinlinger réalisation sonore

der/gelbe/klang
Zinajda Kodrič flûte
Claire Sirjacobs hautbois
Oliver Klenk clarinette
Nina Takai violon
Katerina Giannitsioti violoncelle
Dominik Luderschmid contrebasse
Mathias Lachenmayr batterie
Marco Riccelli piano
Armando Merino direction

Yiran Zhao, Yann Windeshausen performance sonore

Yiran Zhao
field manifestation (création) (2026)

Yann Windeshausen
Heatstroke (création) (2026)

pwc
Fondation PwC Luxembourg
Sous l'égide de la Fondation de Luxembourg

18:30 & 21:30 50'
Grand Auditorium



DE Super Sonic

Sounddramaturgien-Kollektiv, der/gelbe/klang

In diesem 3D-Konzert verschiebt sich mithilfe des Kopfhörers die Wahrnehmung, wenn das Publikum von den letzten Reihen des Konzertsaals aus das visuell weit entfernte Bühnengeschehen verfolgt – aber die Musik doch in extrem intimer Nähe erlebt: Hörende Performer*innen wandeln durch das in Bewegung agierende Instrumentalensemble und sind dabei mit einem binauralen Mikrofon ausgestattet, dessen Aufzeichnungen in Echtzeit auf die Kopfhörer des Publikums übertragen werden. So entsteht ein Konzert für unendlich mal zwei Ohren, in dem feinste Geräusche plötzlich Größe erhalten, die Körpersounds der Aufführenden spürbar werden und die Instrumentalklänge von allen Seiten in den Kopf dringen. Über das Spiel mit Nähe und Distanz sowie Bewegung und Statik entwickelten Yiran Zhao und Yann Windeshausen gemeinsam mit dem Sounddramaturgien-Kollektiv dreidimensionale Raumklänge mit erzählerischer Kraft. Die neuen Werke sind in enger Zusammenarbeit mit und für der/gelbe/klang und diese besondere medial-performative Hörsituation komponiert worden – in ihnen formen sich Temperaturschwankungen, körperliche Regungen und präzise Instrumentalklänge zu einer immersiven 3D-Soundlandschaft aus Musik.

EN «Heat sounds like friction»

Yiran Zhao

What does heat sound like?
Heat sounds like friction. It can be fast or slow, and it can create a sense of suffocation, or it can be the intensity of an emotion, something warm, passionate, and overflowing.

Are there heated issues in music?
Sometimes disagreement is simply another form of close attention.

Can pieces of music make people think about hot topics?
I'm more interested in music that leaves something unresolved. A piece doesn't necessarily need to address a concrete issue. It can create a situation – a tension, a question, a strange sensation – and let the listener stay inside it for a while. Thinking can happen there, but so can listening, personal imagination, and simply being present.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
I've decided not to burn myself in everyday life.

DE «Hitze klingt rastlos»

Yann Windeshausen

Wie klingt Hitze?
Hitze hörbar zu machen, ist eine Art synästhetischer Prozess. Bei der Konzeptionierung meines Stücks, habe ich mir die Frage gestellt, wie ich diesen am besten umsetze. Ich entschied mich dazu, die Reaktionen des menschlichen Organismus auf steigende Temperaturen zu vertonen. Wenn bei extremer Hitze die körperlichen Kühlungsmechanismen nicht mehr ausreichen, kommt es zum Verlust verschiedenster vitaler Funktionen und schließlich zum Tod. Mit dem Versagen und Sterben des Organismus endet das Stück. Hitze klingt rastlos, atemlos, verzweifelt und irgendwann überhaupt nicht mehr.

Gibt es in der Musik brenzlige Themen?
Ich antworte auf diese Frage, indem ich bewusst die politische Weltlage außer Acht lasse und mich ausschließlich auf musikalische Aspekte beziehe. In den letzten 120 bis 150 Jahren haben sich Unmengen an Möglichkeiten aufgetan, wie man Musik hören, schreiben und spielen kann. Es ist naheliegend, dass es schnell zu vielen unterschiedlichsten Meinungen zu diesen Möglichkeiten kam. Der prominente, jedoch sehr oberflächliche «Streit» zwischen Tonalität und Atonalität ist nur eines der vielen Beispiele. Mich interessiert allerdings viel mehr die Frage, wie sich die Musik der Zukunft anhören wird und wie die Wege dorthin sein werden. Diskussionen hierüber brennen mir auf der Zunge.

Können musikalische Werke das Nachdenken über aktuelle Themen anregen?
Absolut. Musik war und ist eine wundervolle Weise, eine Meinung oder eine Position auf ganz persönliche Art mit Leidenschaft kundzutun, zu vermitteln und gemeinsam mit den Adressaten weiterzudenken. Unzählige Beispiele aus der Musikgeschichte belegen dies. Es ist die Möglichkeit, differenziert aus verschiedenen Perspektiven auf ein Problem zu blicken und sich gemeinsam, mit der Leidenschaft zur Musik als einendes Glied, einer Lösung zumindest zu nähern.

Woran haben Sie sich zuletzt die Finger verbrannt?
Wenn ich mit dem Feuer spiele, ziehe ich stets gute Handschuhe an ;)

20.11.

Vendredi
Freitag
Friday

ensemble includes voice

Armageddons

Riot Ensemble
Richard Craig flûte
Philip Haworth hautbois
Oliver Pashley clarinette basse
Izabela Musial basson
Andrew Connington trombone
Marie Schreer violon
Stephen Upshaw alto
Valerie Welbanks violoncelle
Marianne Schofield contrebasse
George Barton percussion
Adam Swayne piano
Juliet Fraser soprano
Aaron Holloway-Nahum direction, son
KHR Sironko texte
Lukas Nowok son

Maija Hynninen
Irradiance (création) (2026)

Jonah Haven
naomi (commande Philharmonie, Klangspuren, HCMFUK, Riot Ensemble) (2026)

20:15 50’
Salle de Musique de Chambre



EN «Thick layers of sounding material»

Maija Hynninen

What does heat sound like?
I imagine it as overall heaviness and thick layers of sounding material. When the weather is very hot, it feels like it could be either a very shrill alarming sound or strong heavy bass. I imagine heat in my piece *Irradiance* as energy that contains layers of material placed on top of each other. They mask each other, and when peeled off, another kind of landscape appears.

Are there heated issues in music?
A few decades ago, the arguments between composers on different stylistic issues sometimes seemed quite heated. Nowadays I think political topics might heat up the conversation or at least give us something to talk about. A contemporary heated topic is also the use of AI in music-making.

Can pieces of music make people think about hot topics?
Yes, if the music has a political manifesto. This works best when there's a human voice and text that can be interpreted by the listener.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
Hot pizza straight out of the oven

EN «Somehow Morbid and Mysterious Fascinations»

Conversation with Aaron Holloway-Nahum

Tatjana Mehner

Your programme is titled «Armageddons» – a word rich in connotations and associations. What is your sense of it, how do you want your audience to understand it?

It's surely better to avoid prescribing one concrete interpretation of the word. This is especially true since we chose the concert title long before we saw the final scores, or came together to start working on these pieces! In fact, in Jonah's *naomi,* our main character is selling *apocalypses.* Both these words have connotations of (rather massive, rather total) endings. Both are also somehow morbid and mysterious fascinations for us a species (consider how many films and works of art depict both).

The programme consists of works by Jonah Haven and Maija Hynninen – what makes these composers especially interesting to you as an ensemble?

It is always their music. For example, Jonah wrote a piece for us *(Eleven Years of Pleasure)* which created one of the single most powerful moments I've ever experienced on stage: a long acceleration (moving from ~40BPM to >200BPM) in which a slow set of piano chords stretches and stretches (so everything around them changes speed). The power of this experience, of conducting faster and faster while the piano seemingly stretched and pushed, growing both more blurred, yet more heavy and powerful with every bar, is something I'll never, ever forget.

Could you describe your work on this programme?

My work is everything that isn't the actual music itself… all the framework conditions, let's say. Gathering the festivals and co-commissioners. Coordinating schedules. Booking travel. Making click tracks and building the electronic playback. And then,

on stage (hopefully) also silently helping to give these incredible musicians the framework in which to create and recreate Jonah and Maija's amazing scores to the absolute best of their ability. So that you can listen, and we can all share it together.

You are working with soprano Juliet Fraser for this concert – how would you describe your artistic relationship with her?

I would personally, first and foremost, describe my artistic relationship to Juliet as a fan. It's a joy to share the stage with her in this project.

How do you think these compositions correspond with the title «Armageddons», and how with the festival motto «Heat!»?

Again, I really hesitate to answer questions like this so concretely. Above anything else, being inside a piece, performing it on stage is only one (very unique and very privileged) perspective. Every listener will have far more understanding of this, and each their own perspective. What I can tell you are the questions the works have me thinking about, at the end of our rehearsals. Being close to these works and in the process of making them, I find myself traveling home at night and thinking about things that end, about when things end. And also, maybe even more, what continues past the ending?

Interview conducted by email in August 2026

EN «A Pyroclastic Blast»

Jonah Haven

What does heat sound like?
«Get hot hot hot this winter with a pyroclastic blast of volcanic ash!»

Can pieces of music make people think about hot topics?
Of course – think and, more importantly, feel.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
Burning hot Pav Bhaji in London

21. & 22.11.

deepdive short films

rainy days cinema

Vignettes of the documentary *Muted* (Bas Andriessen), *Brasiliários* (Zuleila Porto, Sergio Bazi featuring music by Guilherme Vaz) *Talkback Burnback* (Thomas Meadowcroft) and *Harvest* (Bowie Verschuuren, Cora Burggraaf) on repeat

Brasiliários (1986) 10'
A film by Sergio Bazi and Zuleica Porto
Music by Guilherme Vaz

Clarice Lispector is the protagonist of this short film made in 1986, inspired by the writer's work. The film shows the encounter of the writer and a city, Brasília.

Conversation with Ana Vaz and *Symphony of Fire* → pp. 40 & 182

Muted (excerpts) (2026)
A collective work by 4 composers for violin, voice, whisper violin, frame violin, blue violin, a multitude of mutes, and light design

A film by Bas Andriessen, edited by Eric de Clercq

Following violinist Monica Germino after a hearing diagnosis of hyperacusis, *Muted* traces an unusual collaboration between composers, instrument makers, producers, light designers and performers, and the emergence of a new performance environment built from shifting decibel levels, modified and newly developed instruments, mutes, voice, light, movement and intimate performance.

Monica Germino violin, voice
Floriaan Ganzevoort theatre machinery, set and lighting design
Michael Gordon, Julia Wolfe, David Lang, Louis Andriessen music
Don Marquis text *(Archy and Mehitabel)*
Marcel Wanders, Bas Maas creators, whisper violin

A Blaze of Mutes and *Threshold* → pp. 60 & 174

Harvest in short – putting life experience centre stage (2026) 15'
A film by Bowie Verschuuren, based on an idea by Cora Burggraaf

Four seasoned opera singers and seven composers are put together to create new perspectives for opera singers who have spent decades on stage. Their goal is to demonstrate that seasoned and mature voices deserve leading roles – with greater depth than the roles the traditional operatic repertoire generally offers them. The result of these close collaborations are five monodramas: a chance for acclaimed singers to perform repertoire that truly suits them. These monodramas were presented in the theatrical concert Harvest.

This film sums up this creative process, offering interviews with the team and glimpses of the outcome.

Harvest → p. 254

Talkback Burnback (2024) 7'
A film by Thomas Meadowcroft

Talkback Burnback (2021) is part of a series of works for late-nite radio which explore cultural memory in early twenty-first century regional Australia. For this piece, citizens band radio' (CB radio) recordings of firefighters engaged in fighting the Australian «Black Summer» bush fires of 2019/20 were made at night during the fires. These recordings were then edited and compiled into different themes – waiting, radio breakdowns, finishing work, observing flames etc. – which make up a narrative of multiple voices in the piece. In 2024, a live version for child narrator, ensemble and electronics was composed, and this short film presents an edited version of the piece.

Ida Schultz voice
Tim Munro flute
Drew Gilchrist clarinet
Camille Barry violin
Dan Curro cello
Rebecca Lloyd-Jones percussion
Lucas Montgomery guitar
Therese Milanovic guitar keyboard
Vanessa van Dalsen video director

Talkback Burnback → p. 74

10:00–22:00
In English
Salon PhilaPhil

21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

social everybody welcome

Coffee with composers and artists

A chance to meet, mingle and discuss with Ana Vaz, Samuel D Loveless and others

En association avec la Fédération Luxembourgeoise des Auteurs et Compositeurs (FLAC) et Kultur|lx – Arts Council

10:00 45'

Foyer



21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

epic modernist landmark ensemble includes world premiere

Ionisations

Ad hoc percussion supergroup takes on Varèse's percussion landmark alongside a new companion work

Percussionnistes du festival
Aaron Holloway-Nahum direction

Edgard Varèse
Ionisation (1929/1931)

Ville Aslak Raasakka, Jussi Parikka (texte)
Thermal Movement for Thirteen (création, commande Philharmonie) (2026)

Avec le soutien de la Madetoja Foundation

11:00 30'
Grand Auditorium





EN «Sound-mass be«comes sound-heat»

Conversation with Ville Raasakka and Jussi Parikka

Daniela Zora Marxen

What sounds do you associate with heat?

Ville Raasakka: A high shimmering sound; a hot stagnant day, leaves barely hissing in the trees. Humming; air conditioning, cooling systems, refrigerator compressors. A ticking sound; the metal frame of a fireplace expanding. A roaring sound; a forest fire I witnessed from a car window as a kid. A low rumbling sound; a bonfire, a sense of togetherness. The same sound again; a massive low rumble of a data centre operating, a sound of connection, but mostly, disconnection.

How is heat translated into sound in Thermal Movement for Thirteen?

VR: If we think of sound and heat as overlapping phenomena, different conceptions of heat start to emerge. Heat as particle movement, translating to activity or passivity of the smallest possible sound particles. Temperature changes, translating to a kind of «rooms of sound» with different temperatures, through which we move, transition from, or cut off from. Then, temperatures translating to temperaments. To temperaments and affects ranging from tumultuous to tender to ordinary. To different levels of warmth. And further still, the sounds and words translating to sensations of warmth in the audience member. A whole chain of impacts, effects and affects. In *Thermal Movement for Thirteen,* six different expressive categories for heat emerged for us. First, an everydayness, an ordinariness of repetition and recurrences of everyday human time. Second, a vibration, heat as radiation, something beyond human time. Third, heat as constant movement, as dexterity, as playfulness, as lightness. Fourth, heat as weight, as the burden of future scenarios unravelling. Fifth, heat as a startled response, a combination of something delightful, absurd, even giggly. Sixth, heat as tactility, as sensations of fingertip contact, in human experiential time, but not necessarily musical time.

In the concert, Thermal Movement for Thirteen *is performed after Edgar Varèse's* Ionisation. *To what extent did this influence the composition?*

VR: Varèse was interested in ionisation as a physical natural phenomenon; how the movement of molecules could be transformed into rhythmic micro-units in music. The perspective of our work is also physical, but also experiential, social and cultural. Directly from Varèse, there is one microscopic musical theme in the composition. The sirens are replaced by fans, as we think of them in a way as the alarm sirens of our time. I wanted to use Varèse's percussion sound, in a way a classic early 20th century sound, but also to expand it; both to the 21st century, but also back to the sublime, dramatic and imaginative expression of the late 19th century, because Jussi's text reaches back to Camille Flammarion's novel from 1872. The very concrete physical theme of Varèse's piece inspired me to be concrete as well. While composing, I thought about the surge of data centres coming to Finland; between January 2026 and October 2026, 60 new data centre projects have been started in Finland. I read reports about the record melting of glaciers in Switzerland in 2026 and the impact on food production. I felt the need to be tethered to these realities.

A text is projected during the concert. It is described as «philosophical fiction». *Could you tell us more about it?*

Jussi Parikka: The text features a science fiction type of an idea about «heat beings», little agents (13 of them…) that move on other spectra of radiation than visible light. This is a bit of a hat tip to the 1872 story by Camille Flammarion called *Lumen.* But this text builds sorts of snippets of philosophical points about reality as temperature differences, from the everyday world of electric fans as «sirens» of our age to the implications for our planetary condition: air conditioning is our ontology.

Media theorist Marshall McLuhan once wrote about «hot» and «cold» media – how different technologies shape our way of sensing, by sometimes pulling us closer, sometimes pushing us away, sometimes inviting or requiring our active input, sometimes rolling on their own, so to speak. I am interested in technology as a heat agent – actually generating heat, and the technosphere as an artificial radiation belt created by humans. Heat became incorporated into the birth of the modern world – heat engines and thermodynamics – and we are living in the aftereffect of this creation, and its mess, as we know, from the petro-cultural damage caused to the energy-hungry AI data centres. So the «fiction» bit here is not really fiction as in «all unreal».

To what extent are the text and the music connected?

JP: There is a delicate balance that is not overly scripted as such. The text is not a commentary on the music and sound, it is like a parallel narrative track that, however, at times dives into the sounds, becomes entangled with the music. The text is not just a narrative, but a heatscape, with its tempo tied to the composition too. Our work was structured across themes and moments that found their way into the composition, and into the text in different ways. We are interested in the environmental aspect, but also in the various scientific aspects of heat. Brownian motion was one early reference point: this dance of microscopic particles that refers both to randomness as it does to heat. It is a great anchor for both information and the thermal transfer we are interested in, across scales. Information, as we know now, has become heat (computing! Mobile phones!).

I don't have a music background or training, my route is through my own background in histories of science and technology and multiple collaborations with artists, also as a curator. When I listen to Ville's composition and look at his score, and I start to think also of the ways it builds like an imagined layer in my mind: a notation system for «heat», or temperature, or exchange of energy as production of heat. It is heat that circulates, or heat that sets us in motion, and mobilises everything: what if we are the executing lieutenants of minuscule heat agents? This, of course, becomes one thread in the text as a narrative heat map of sorts, a map through which to orient, and disorient, in midst of the sounds. Sound-mass becomes sound-heat.

How did your collaboration come about?

JP: We've been in dialogue since 2022, when Ville was part of an artistic research studio that I was running with colleagues at the Helsinki University of the Arts and my own university, Aarhus University. In various academic and artistic contexts, we continued the dialogue that focuses on our interest in environmental phenomena as aesthetics, as in Ville's earlier compositions.

VR: Jussi's work as a researcher has inspired me for the last four years, especially his book *Living Surfaces* (2024, MIT Press), which he wrote together with Abelardo Gil-Fournier. I was reading their book while I was commissioned by the rainy days festival and the Philharmonie Luxembourg in 2024, and felt after the last pages that Jussi is the person I want to work together on the theme of the 2026 festival.

Interview conducted by email in October 2026

FR Ionisation

Nicolas Slonimsky

La partition de *Ionisation* est écrite pour des instruments à intonations indéterminées (percussion) ou à intonations variables (deux sirènes) et sa fonction première semble vouloir démontrer la variété et la richesse extraordinaire de rythmes et de timbres qu'il est possible d'obtenir d'un tel ensemble. Le mot « ionisation » signifie la dissociation des électrons du noyau de l'atome et leur transformation en ions. Ici une immense force opère au-dedans d'un espace infinitésimal. Dans ce qui paraît être l'interprétation musicale chez Varèse de ce phénomène, l'extraordinaire précision de manipulation de ces éléments est combinée avec un judicieux discernement dans le dynamisme.

Quoique l'instrumentation soit limitée par des instruments à l'intonation indéfinie, cet agencement n'exclut pas la mélodie, le contrepoint et l'harmonie. Des lignes mélodiques d'une expression concise sont obtenues par des groupes d'instruments, par exemple par trois blocs chinois de grandeurs différentes, ou par deux enclumes. Des contrepoints très complexes résultent de la combinaison en contraste de continuités linéaires. Des structures harmoniques sont construites par la superposition d'instruments d'étendues aiguës, moyennes et graves.

La variété des timbres est produite par les groupements sélectifs d'instruments à membranes réverbérantes (tambours d'espèces et de calibres différents, grosses caisses), instruments de résonance, ligneuse (blocs chinois, claves), instruments à friction (guiros, tambour à corde), sonorités métalliques (triangle, cymbales, enclumes graves, cloches tubulaires, glockenspiel), ainsi que par des instruments qu'on agite, qu'on secoue (tambours de basque, maracas). Les sirènes, une grave, une aiguë, contribuent à des effets de glissando, ou mieux, comme l'exprime le compositeur, engendrent des paraboles de son. Les « tone clusters », agrégats de sons dans le registre grave du piano, comprenant une étendue chromatique de deux octaves et demie, se résolvent en une agglomération qui pourrait être classifiée en sonorité de cloche.

Texte initialement paru dans le programme du concert du 21.06.1982 au Centre Pompidou et reproduit avec l'aimable autorisation de B.R.A.H.M.S. / IRCAM–Centre Pompidou

EN Thermal Movement for Thirteen

Ville Raasakka, Jussi Parikka

Thermal Movement for Thirteen deals with energy that starts to behave strangely, transforming the world around it. Heat is difference – a difference that makes a difference. Thirteen percussionists transform thermal events into a circulation with its own time, with its own sound.

Musically, the work approaches heat in several ways: as movement – the rhythmic passivity and activity of musical «particles»; as transfers – transitions and cuts between situations with different «temperatures»; as the result of a forceful impact, sometimes leaving an afterheat behind; and as radiation – sound that shimmers. Heat also appears as a kind of everydayness, in routine sounds and dull repetition, and finally as an emotional state: sometimes tumultuous, sometimes tender, sometimes cool.

Raasakka's composition is accompanied by a text by Jussi Parikka. The projected text functions as philosophical fiction, adding another layer to the music. Heat becomes a way of naming the planetary condition. As structures of the everyday, heat and cold are about time: refrigeration slows things down, while fire accelerates them into an explosive flare. Imagine heat and you imagine a world in transformation, a world as a cycle of evaporation and condensation.

21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

happening literature

Language Under Pressure

Gertrude Stein's *The Making of Americans.* A reading of the entire book in two hours involving 52 performers from local secondary schools

11:45 120'
Foyer





EN

The Making of *The Making of Americans*

Francesca Wade

Near the beginning of Gertrude Stein's epic novel *The Making of Americans,* the narrator breaks off from the story she's telling, and addresses her reader directly. *«But truly»,* she adds, *«I never feel it that there ever can be for me any such a creature, no it is this scribbled and dirty and lined paper that is really to be to me always my receiver».* Stein knew her novel was unlike anything that had ever been written before. Already, the few friends to whom she had shown her work in progress had deemed it unreadable: far too slow, repetitive, long, and strange. Yet Stein remained adamant that her project was important. *«I write for myself and strangers»,* she wrote. She believed in her work; she hoped that other readers, even in the distant future, would too.

The Making of Americans announces itself as a family saga, in the vein of the nineteenth-century novels Stein had devoured, as a teenager, in the public libraries of San Francisco. In its first pages, we meet the two dynasties of German-Jewish immigrants to America whose histories, Stein suggests, we will come to know intimately: the Dehning parents and their children Julia, George and Hortense; the Herslands and their children Alfred, Martha and David. *«The new people made out of the old»,* Stein writes, *«that is the story that I mean to tell.»* As the novel opens, eighteen-year-old Julia Dehning is plotting to defy her father's wishes and marry the rich and cosmopolitan lawyer Alfred Hersland, whom she considers *«a master in the art of life».* Stein sets out to offer a bourgeois tale of social advancement and the accumulation of wealth, imbued with tensions between multiple generations.

But after thirty pages, Stein's own voice suddenly – almost shockingly – intrudes. *«This that I write down a little each day here on my scraps of paper for you»,* she warns the reader, *«is not just an ordinary kind of novel with a plot and conversations to amuse you.»* From this point, the family's story becomes less and less important, its climax endlessly postponed. Stein comes back to her characters every so often, offering snippets of narrative progress – we see the dissolution of Julia's and Alfred's marriage; Martha's desertion by her husband; David's death – but the book's driving force becomes, instead, the narrator's gradually developing grander ambition: to create a work of art containing within it *«a history of everyone who ever was or is or will be living.»*

Stein's fascination with human character stemmed back to a youthful period, in the 1890s, as one of the few women students working with William James at the Harvard Psychological Laboratory, where she had conducted experiments designed to test the limits of attention and the processes of perception. Yet – as she recalled later – she had found herself less interested in her subjects' reactions to her tests than in the gestures,

mannerisms and patterns of speech that defined the way they talked. *«I began»,* she wrote, *«to get enormously interested in hearing how everybody said the same thing over and over again with infinite variations… endlessly the same and endlessly different.»*

Stein concluded that people's behaviours were a product of their *«complete character»* or *«bottom nature»,* a force deep within them which directed everything they did. If she could observe people over a long enough period of time, Stein began to believe that she would be able to discern anyone's *«bottom nature»:* to perceive *«the kind of being in them that makes them.»* She continued her sustained investigation of character in Paris, where she and her brother Leo moved in 1903. There, they began collecting modern art by the newest and most radical masters emerging in the city – Pablo Picasso, Henri Matisse, Juan Gris. Soon, their collection was so famous that they threw open the doors to their apartment at 27 rue de Fleurus every Saturday night, so that anyone who wanted could come and admire the paintings that hung, floor to ceiling, on their walls. Leo would hold court, discoursing wildly on art history, while Gertrude sat quietly in a corner, watching their guests as they moved around the room. In a notebook, she set down her observations, comparing her friends' qualities in charts and grouping those with similar traits in complex webs. Among the chief objects of her scrutiny were Picasso – who painted her portrait in 1905 – and Alice B. Toklas, a fellow American who arrived in Paris in 1907 and soon became Stein's devoted partner.

Stein had begun the first draft of *The Making of Americans* back in the US, consumed by her own family history: her father's arrival in Baltimore from Bavaria as a young man, her parents' early deaths, her cousin's scandalous divorce. But in Paris, as her work on the novel developed, Stein's obsession with human character began to take over. The family story is left behind, as the characters come to exist primarily as examples of Stein's psychological system. The narrator explains and refines her scheme again and again, reiterating several fundamental ideas, to which she constantly returns as if laying down anchors for her own reassurance: that every individual is *«different from all the other millions made just like him»;* that *«everybody always is repeating»;* that a *«complete history of every one»,* such as the one in progress, will ultimately produce *«complete understanding of men and women».* Her aim, expressed with contagious enthusiasm, is something like a cosmic map of humanity. Yet even as the narrator is convinced that she is on her way to a revelation of deep importance, she struggles to keep her text from spiralling out of her control. She writes viscerally of the euphoria she feels when she is close to understanding someone – but the reader senses, too, her despair when doubts creep in and the enormity of the undertaking overwhelms her. As the novel draws towards its close, the narrator reaches *«complete desolation»,* certain, at last, that her project is impossible.

After completing the book in 1912 – by which point it stretched to almost a thousand pages – it took Stein more than a decade to find a publisher. When it was released, with the help of her friend Ernest Hemingway, who had secured its first serialisation in Ford Madox Ford's *Transatlantic Review* – it met with mixed reviews: the poet Marianne Moore called it *«a truly psychological exposition of American living»,* while the *Boston Globe* compared Stein's style to someone discovering that the lover they have brought home is drunk. Stein herself considered it her most significant work: she declared *The Making of Americans* on a par with Joyce's *Ulysses* and Proust's *In Search of Lost Time* as the defining novels of the twentieth century. With *The Making of Americans,* Stein engineered a radical redefinition of the novel. Over the course of its writing, Stein claimed a style all her own, which blended scientific and literary innovation, showed its workings, and defiantly named the guiding force behind its composition: the narrator's pleasure in her task, in the gradual discovery of her voice, in the release of her intellectual powers. If *The Making of Americans* began with an uncertain Jewish daughter yearning for new horizons, it ends with a triumphant writer-scientist, in the process of learning what it means to make reality out of words.

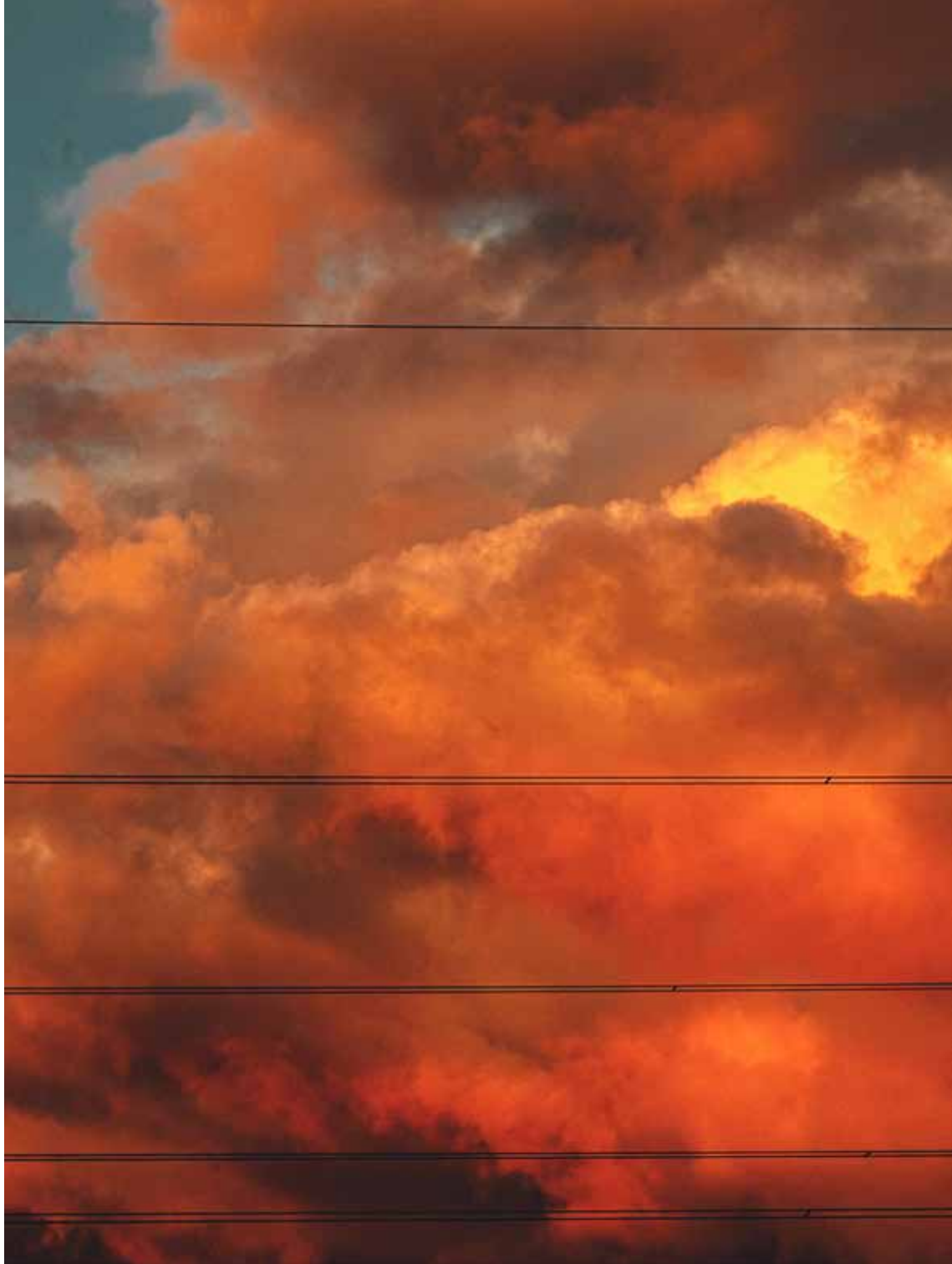
Francesca Wade is the author of *Square Haunting: Five Women, Freedom and London Between the Wars* (2020) and *Gertrude Stein: An Afterlife* (2025).

EN Language Under Pressure

Catherine Kontz

Gertrude Stein's *The Making of Americans* becomes a simmering mass of voices in this two-hour collective reading. Fifty-two young readers take turns at 26 stations throughout the Philharmonie's Foyer, bringing different passages to life simultaneously. Repeated phrases generate friction, rhythms gather intensity, and familiar names surface amid the overlapping voices. Echoing rainy days' theme of heat, Stein's language becomes a verbal furnace, fuelled by breath and sustained attention.

Listeners can wander through this shifting soundscape, moving between the intimacy of a single voice and the energy of the whole, experiencing this landmark work of experimental literature as a live sound event.



21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

electronics string quartet

Cyborg Flesh

Arditti Quartet
Irvine Arditti, Ashot Sarkissjan violon
Ralf Ehlers alto
Lucas Fels violoncelle
Yaron Deutsch guitare électrique
Stefan Prins électronique
Fredi Reiter son

Stefan Prins
Cyborg Flesh (commande Philharmonie, Arditti Quartet et Wien Modern avec le soutien de la Ernst von Siemens Musikstiftung) (2024)

14:15 60'
Espace Découverte



EN Cyborg Flesh

For string quartet, electric guitar and live electronics

Stefan Prins

When Irvine Arditti invited me, in 2021, to write a piece for the upcoming 50th anniversary of the Arditti Quartet, I had a brain fry. On the one hand: how could I not oblige when given the opportunity to write for such a legendary group of musicians? On the other hand: how could I write for such a legendary group of musicians? And for a medium such as the string quartet that carries such a heavy aura, so deeply rooted in the 19th and early 20th century? Unable to immediately reconcile those contradictory feelings, I asked for some time to think it over.

It seems like Irvine had read my thoughts, though. Not long after our talk, he wrote me, asking if I'd fancy writing for the joint forces of the quartet *and* the electric guitar of Yaron Deutsch. It was as if I was suddenly handed the key to unlock this heavy wooden door, behind which I could already see a fascinating sonic world to explore. I had just spent 18 months writing an electric guitar «concerto», *under_current* for Yaron, which was premiered at Donaueschingen in 2021, and had a lot of material from this composition that I could imagine developing further and juxtaposing with a string quartet in a myriad of different ways.

Still, my head kept spinning. For many years, Yaron and I have also played in the improvisation band The Ministry of Bad Decisions. Imagining the combination of Yaron and the Ardittis, I was curious to see what would happen if I'd also bring this other, improvisational side of our musical DNA into play. Happily ignoring the common knowledge that one should never invite oneself to other people's party, I proposed to Irvine to add a sixth performer to the group: myself, improvising on live electronics.

This setup would ultimately give me the opportunity to develop a hybrid electro-acoustic sound world, enabling me to assume enough distance from the historical sound of the string quartet – of which the strings are heavily prepared for this occasion – on the one hand, and from the references to jazz and rock music, as transported by the electric guitar – augmented by a battery of effect pedals – on the other hand. A sound world in which I could interweave an «analogue», 19th-century medium with 21st-century electronic and digital media, all with their own sets of references. A sound world, lastly, in which the sacred 19th and early 20th-century idea of the fixed score is offset by the more communal grittiness of music which is spontaneously improvised in the ever-changing «now».

I imagined a weird sonic cyborg, where human flesh is interwoven with nano-wires that carry digitally generated electric impulses, making it move, spasm, breathe, sing and shriek in unpredictable ways, in search of its very own identity.

Cyborg Flesh was commissioned by the Arditti Quartet, Wien Modern and the Philharmonie Luxembourg, with the support of the Ernst von Siemens Musikstiftung, and is dedicated in admiration and friendship to the Arditti Quartet and Yaron Deutsch.

EN Burning lips

Stefan Prins

What does heat sound like?
«Ouch!»

Are there heated issues in music?
Yes

Can pieces of music make people think about hot topics?
Yes, but can they make people think *differently* about hot topics?

What did you last burn your fingers or your mouth on?
My partner's lips

21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

hot topic: hearing loss | live performance | panel | film

Threshold

Exploring hearing loss and the many ways we listen

Participants du Threshold whisper violin project
Monica Germino présentation, performance
Catherine Kontz présentation
Jaap Peter Kronemeijer audiologiste, présentation

Julia Wolfe
Moth (2018/2026)

Extraits et séquences tirés de *Muted*, documentaire de Bas Andriessen

15:30 60'
In English
Salle de Musique de Chambre



EN «Wij zijn toch allemaal doof?» («Aren't we all d(ɛ)af?») *

Conversation with Monica Germino

Catherine Kontz

Before your diagnosis, how conscious were you of your own hearing and listening, both as a musician and in everyday life? And how has that experience changed since then?

I was already very aware of my hearing experience before the diagnosis, both as a musician and simply as a person. But since then that awareness has become much deeper. There is a strange irony in the fact that, through hearing loss, I have become more conscious of hearing than ever before. It also raises questions about auditory adaptation. I already notice this on a very small scale when I play: if I play softly, then put on a mute and play even more quietly, when I take the mute off again the original sound suddenly seems extraordinarily loud. Our ears and our perception recalibrate very quickly.

So I wonder whether something similar happens on a much larger scale. We live surrounded by amplified, mechanical and industrial sound. Has that shifted our baseline for what feels like a «normal» level of sound? Would what we now describe as extremely soft music feel quite so extreme if our everyday sonic environment were quieter? That opens up a much bigger set of questions: how adaptable is our hearing, why are some people more vulnerable to sound injury than others, and might we one day be able to identify more precisely who is particularly susceptible? And, going even further, what happens in societies or environments where people are exposed to far fewer loud sounds in everyday life?

You've shown remarkable resilience in the way you've responded to this condition – not only adapting your entire practice and finding a way forward, but also exploring the new possibilities it has opened up. In different ways, many people encounter moments like this in their lives: tipping points when a change in circumstance makes it impossible simply to carry on as before. What I find so striking in your case is that, despite the inevitable setbacks, each time we speak, there seems to be some scientific discovery or positive development.

There have been many ups and downs. The emotional and practical aspects are completely intertwined, but knowledge gives strength, and passion and discipline help you keep moving forward. It also takes a village: community, composers, instrument and mute makers, musicians, scientists and medical professionals all play a part in finding new ways forward. And yes, I find the scientific developments genuinely exciting – every new insight into hearing and perception opens up new possibilities.

Is hearing loss still a taboo subject today – especially for musicians – and how do you come to terms with being a sort of «poster girl» for speaking up?

Alas, yes. Hearing loss still carries a real stigma among musicians, and can create a sense of being somehow «less than» among colleagues. For a long time, I was reluctant to speak openly about it. There was fear, denial, and a real struggle to find the language. Once I started speaking out about my experience and began receiving messages from other musicians, I felt a certain responsibility to keep talking. Younger musicians in particular can be very defensive or simply not think about hearing protection until something happens.

Thanks to Jaap Peter and other audiologists, I discovered there are also very practical things we can do to reduce sound levels by even a few dB, using practice mutes, thinking about duration and our cumulative daily sound dose. These measures can preserve hearing without diminishing the music.

For me, openness and mutual support are essential. When I talk about hearing aids, I can often sense people's discomfort or fear, and my instinct is to try to ease that. It is striking that wearing hearing aids can feel so much more fraught than wearing glasses. I would love to see hearing aids become a little more like glasses: not something to hide, but something individual, visible, even beautiful.

And then, alongside all this, to keep making new art, to keep pouring beauty into the world. My whole musical life has been composer-driven, so it feels rather beautiful that this latest chapter has grown out of a creative collaboration with you.

How can this project help foster a greater acceptance of individuality and humanity within the music profession, and open up space for younger generations to move beyond a prefabricated idea of what a classical violinist should be?

There is a moment in the film where I talk about the path violinists are expected to follow, and about where mine has gone and continues to go. I hope this project can help open up an adventurous musical world in which soft sound is not seen as a damaged or

diminished version of «real» sound, but as another field of possibility. Hearing differences and adaptations can generate new instruments, repertoire, performance practices and new ways of listening and collaborating. I hope these will help other people talk more openly, feel less isolated, and make new art from them… a conversation to be continued at the rainy days festival and beyond.

* When I left my orchestra job in 1999 for preventative reasons because of my hearing, the prevailing reaction was: «*But aren't we all deaf?*» The implication was that hearing damage was simply part of the job, something musicians were expected to accept. Orchestras are loud working environments, and hearing problems can become normalised as part of the profession. I remember thinking: it shouldn't have to be this way. Years later, when my hearing problems became more serious, colleagues were still telling me not to talk about it.

Interview conducted by email in September 2026



EN Threshold

A new world of extremely soft sound

Can you remember the first time a sound felt too loud to you? For violinist Monica Germino, that question leads on to issues of hyperacusis, hearing loss, and a performing life built around adventures with her violin. Together with Jaap Peter Kronemeijer, a former sound engineer and now audiologist at Amsterdam UMC, she takes a deep dive into the remarkable precision instrument that is our hearing: how sound level and duration work together, how we experience sound, and how surprisingly small changes can make such a difference.

Kronemeijer became Germino's audiologist in 2015 and helped her navigate a difficult period of working out her own threshold: what was safe for her to play, and at what point did a mute cease to offer sufficient protection? He quite literally held a decibel metre beneath her ear to help determine a way forward. His work examines our individual thresholds: what happens when hearing is damaged, how perception changes, and how musicians can adapt and continue making music.

When Germino was forced to change how she played, composers, instrument makers, designers and colleagues began finding new ways forward with her. Their response became Muted: new works performed with repurposed mute violins, the newly created whisper violin, voice and hundreds of mutes, inhabiting a new world of extremely soft sound.

Threshold returns to that world and goes further into the mechanics of hearing and listening itself. It seeks both to raise awareness and to shift perceptions of hearing loss – and, more broadly, of disability – away from something understood primarily as a limitation, toward a different starting point for perception, exploration and creative possibility.

Our ears are far more sophisticated than decibel metres. Attention, frequency, expectation, contrast, space and what we see all affect what we hear. What happens when those things are used deliberately to create intensity and surprise without simply turning up the volume? What happens when you put a lot of energy into a low volume of sound?

Threshold is also a reflection on silence and on the act of listening, an antidote to the noise and ever-increasing clamour of today's world. It brings together the practical and the sublime, the personal and the scientific: hearing loss and hearing protection, perception, and what happens when our «ear pupils» begin to expand.

Germino and Kronemeijer explore these questions and more through conversation, film, listening experiments and live music, together with Catherine Kontz and a group of young violinists participating in a long-term project investigating whisper violins and violin mutes.

This presentation features Julia Wolfe's *Moth* (2018/2026) for singing whisper violinist and is accompanied by an exhibition of over 350 vintage, modern and commissioned violin mutes from the collection of Monica Germino.

21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

ensemble immersive

Symphony of Fire

European premiere of Brazil's late pioneer of sound and conceptual art, Guilherme Vaz, whose distinctive music connects sonic worlds of Brazil's Midwest and the Amazon

Cláudia Pereira, Ana Vaz voix
Samuel D Loveless trompette, transcription
Yves Schumacher tuba contrebasse
Laurène Schuller violon
Galdric Subirana percussion

Guilherme Vaz
Sinfonia do Fogo (1985/2001)
Canones Tautofonias
Canon Da Cidade De Goiás
Canon Do Tempo No Ocidente
Canon Da Anunciação
Canon Do Diálogo Entre O Céu E A Terra
Canon Da Mongólia Ibérica
Canon Da Anunciação (T)
Canon Do Verdadeiro Dança
Canon Do Número Do Fogo
Canon Da Cidade De Goiás (T)

→ Conversation with Ana Vaz and *Brasiliários* pp. 40 & 150

Coproduction Mudam Luxembourg — Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
En collaboration avec Luxembourg Art Week
Avec le soutien du CNA

17:00 60'
Foyer



EN Sinfoniia do Fogo

Ana Vaz

As part of Ana Vaz's exhibition *A Câmera é o Corpo* (The Camera is the Body) at Mudam, the Philharmonie Luxembourg will stage the recreation of *Sinfonia do Fogo* (1984/2001), a musical composition by the late Brazilian pioneer of sound and conceptual art, Guilherme Vaz, the artist's father.

An influential experimental composer and conductor, Guilherme Vaz (1948–2018) introduced concrete music to Brazilian cinema. His compositions often echo through Ana Vaz's films. Based on sonic canons and repetitions, *Sinfonia do Fogo* delves into the soundscapes of the Brazilian Midwest and features a chant by the Xavante people, indigenous to the region. For its European premiere, the score will be performed by six musicians and feature vocal performances by Ana Vaz and Claudia Pereira, who performed the original vocals in the composition and is also the artist's mother. The score has been meticulously reconstructed through the transcription of archival material.

A multifaceted artist, thinker and researcher, Guilherme Vaz significantly contributed to conceptual and sound art in Brazil. From the mid-1970s onwards, he collaborated with Indigenous communities in central and northern Brazil. These collaborations had a lasting influence on his musical work.



21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

ensemble includes world premiere

Music for Imaginary Saunas

Zafraan Ensemble
Liam Mallett flûte
Miguel Pérez Iñesta clarinette
Martin Smith violoncelle
Daniel Eichholz percussion
Clemens Hund-Göschel piano
Riccardo Castagnola design sonore

Michelle Agnes Magalhaes
In my Volcano Grows The Grass (2017/18)

Christophe Bertrand
Virya (2003/04)

Hanna Hartman
Cloud Factory (2020)

Vinicius Giusti
Cease Fake (création) (2026)

Christophe Bertrand
La chute du rouge (2000)

Lisa Streich
Asche (2012)

18:00 70'
Salle de Musique de Chambre





DE Sauna-Effekt, die Illusion des Zufalls und der Reiz des Spiels

Gespräch mit Clemens Hund-Göschel über die drei Projekte des Zafraan-Ensembles

Tatjana Mehner

Ihr Zafraan Ensemble ist gleich mit drei Projekten beim diesjährigen rainy days Festival präsent. Nur eines davon passt in ein klassischeres Konzertformat mit Interpretierenden und Zuhörenden. Lassen Sie uns zunächst von dieser «Music for Imaginary Saunas» sprechen…

Als Catherine Kontz mir gesagt hat, dass «Heat!» das Thema ist, sind mir natürlich mögliche Interpretationsrichtungen durch den Kopf gegangen. Hitze… Das ist ja gerade ein «heißes Thema». Wie geht man mit Hitze um? Was macht sie mit unserem Leben? Relativ schnell bin ich an diesem Gewöhnungseffekt hängengeblieben. Dann habe ich nachgelesen und gelernt, dass das mit dem Frosch, der im heißen Wasser bleibt und sich an die Temperatur anpasst, bis es zu spät ist, gar nicht stimmt. Der Frosch macht das überhaupt nicht so. Aber der Mensch! Ich habe ein paar interessante Studien gelesen, wie schnell sich die Leute mit der Klimaerwärmung abfinden und arrangieren. Obwohl die psychologische Gewöhnung ein deutlich längerer Prozess von etwa fünf Jahren ist, ebbt die mediale Aufregung nach etwa zwei Jahren ab. Man ist eigentlich noch nicht angepasst, aber man spricht nicht mehr darüber. Das hat mich wiederum an das Prinzip der Sauna denken lassen. Und dann habe ich mich auf die Suche begeben nach vergleichbaren musikalischen Prozessen. Die Frage, mit der sich jeder Komponierende auseinandersetzen muss, ist so eine: Wann bringe ich neues Material? Wann habe ich mich ans Alte gewöhnt? Wann ist etwas verbraucht? Da haben wir sehr viel Erfahrung in der Musikgeschichte, wie sich Gewöhnung bemerkbar macht, und wie man damit umgeht.

Wie hat sich daraus die Programmfolge entwickelt?

Es war die Idee, ein Programm zu bauen, das damit einerseits auf musikalischer Ebene spielt, das man andererseits aber auch in der Sauna hören könnte, das aber auch Geräusche evoziert, wie man sie in der Sauna finden könnte – ein leichtes Knacken, das Zischen von Dampf, dieses spezielle Rauschen… Das holen wir in den Konzertsaal. Wir arbeiten bei diesem Konzert viel mit Verstärkung, so dass genau diese Klänge näher rücken wie in dem kleinen Raum der Sauna. Auch die Dramaturgie folgt einem entsprechenden Bogen: Am Anfang ist das Gras noch auf dem Vulkan und dann steigt die Intensität und schließlich ist da Asche.

Im Foyer machen Sie Musik mit einer Lavalampe – das assoziiert schon ein bisschen die Einrichtungskultur der 1990er. Gibt es diese Lichtquellen überhaupt noch?

Ja, genau damals hatte die irgendwie jeder und jede Jugendliche auf dem Nachttisch. Heute findet man sie im Handel wahrscheinlich nicht mehr so leicht. Aber es gibt sie noch, die Firma Mathmos, die diese Lampen entwickelt hat und von der wir auch die Exemplare für die Aufführung zur Verfügung gestellt bekommen.

Und wie bekommt man diese Exemplare schließlich zum «Dirigieren»?

Das geht auf die Softwaresecurity-Firma Cloudflare zurück. Eigentlich geht es darum, dass von Algorithmen generierte Sicherheitscodes nie wirklich zufällig sind. Diese Firma hat also eine Wand mit Lavalampen aufgebaut und Fotosensoren, die je nachdem wie diese Blubberblasen auftreten, Codes generieren. Man kann gewissermaßen dabei zuschauen, wie der Code entsteht. Das hat mich an jene Faszination erinnert, die davon ausgeht, wenn wir ins Feuer schauen – diese Unvorhersehbarkeit von Flammen. Es ist immer anders und zufällig, aber irgendwie strahlt es trotzdem totale Ruhe aus, was ein bisschen widersprüchlich ist. Tatsächlich stand am Anfang die Faszination des Feuers. Es gibt in der Geschichte schon ein paar Stücke, die gewissermaßen mit dem Feuer spielen. Aber da wir in der Philharmonie kein Feuer machen können, kamen wir auf die Lavalampen. Die haben dann so eine Art Zeitlupeneffekt im Gegensatz zur Flamme. Das kann sehr interessant sein.

Wie verläuft dann die Transformation in Klang?

Die geht auf ein Projekt zurück, in dem wir uns mit dem Verhältnis von Mensch und Maschine auseinandergesetzt haben, mit wechselseitiger Steuerung. Wir haben ein Set-up entwickelt, bei dem das Publikum an einem Mischpult die Musizierenden steuert, also die Parameter wie Lautstärke der einzelnen Instrumente, Tonvorrat und Geschwindigkeit. Das Publikum kann uns auch transponieren. Das heißt, wir bekommen eine Live-Partitur auf unsere iPads. Wir sehen immer ungefähr zwei Takte. Wir spielen exakt das, was dort steht. Und jemand aus dem Publikum kann gestalten. Wir haben das auch verschiedentlich mit Kindern gemacht. Da lässt sich gut beobachten wie sie, sobald sie die «Spielregeln» verstanden haben, beginnen wirklich kreativ zu sein. In Luxemburg werden sich dann die Lampen und Leute aus dem Publikum am Mischpult abwechseln – also, einmal die «Hitze» und dann wieder der Mensch… Wir können das Ruder gewissermaßen wieder übernehmen. In der aktuellen Klimawandeldiskussion mag das eine eigene Dynamik haben. Wir Musizierenden stehen quasi im Kreis, am «Feuer» der Lavalampe und diese wird dann von der Kamera «ausgelesen» und speist die Parameter, die sie liest, in den Grundalgorithmus des Komponisten ein. Irgendwie ist es trotz des Zufalls immer seine Musik.

Lässt sich so ein Werk überhaupt proben? Wie gehen Sie vor?

Man muss in dem Moment wach sein und offene Ohren haben. Es wird aber dennoch geprobt. Das ist eher so eine Art ausprobieren. Zunächst gab es natürlich eine Entwicklungsphase, in der wir zum Beispiel geprüft haben, welche Notationsform am besten geeignet ist. In diesem Zuge haben wir gemerkt, dass die Darstellung in Takten wirklich am besten funktioniert. Was uns selbst zur Gestaltung und damit als Probenarbeit bleibt, sind die Klangfarben. Musikalische Kommunikation und Interaktion, also, wirklich Musik zu machen – das lässt sich trotz aller Überraschung proben.

Aber dies ist nicht das einzige «Mitmachprojekt», das Sie im Gepäck haben…

Ja, das *Log Book* ist eine wirkliche Einladung zum Spielen.

Dieses Projekt – gemeinsam mit François Sarhan – beschäftigt Sie schon eine ganze Weile. Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?

Mit François Sarhan habe ich schon zuvor verschiedene Projekte realisiert – nicht erst mit Zafraan. Mich hat immer der sehr assoziative Charakter, dieser oft theatralen Produktionen beeindruckt, das Spiel mit Möglichkeiten, die Art wie der Künstler menschliche Wahrnehmung, Deutung und Bedeutung thematisiert. Ungefähr während der Corona-Zeit mündete unsere Zusammenarbeit in eine Konzertreihe. Und in diesem Zusammenhang begann er diese Tagebücher, aus denen wir in jedem Konzert drei bis vier Nummern gespielt haben. Diese Sammlung war von vornherein total bunt, also manchmal ein bisschen improvisatorischer, manchmal ein bisschen grafisch notiert, auf alle Fälle immer auch etwas fürs Auge. Und auch hier werden die Musizierenden vor Abschluss der Komposition in den kreativen Prozess einbezogen – etwas, das ich immer sehr reizvoll finde. Und mit dieser Sammlung wollten wir weiterarbeiten. Mir kam dann diese spielerische Idee, das Kartenspiel. Ich habe selbst viele Geschwister und wir spielen immer Brettspiele, wenn wir uns treffen, wie schon in unserer Kindheit. Aus dieser Begeisterung entwickelte sich schließlich das Konzept des Kartenspiels, das wir übrigens oft probegespielt haben, und an dem ich besonders schätze, dass es damit wirklich gelingt, über Musik – unabhängig vom Wissensstand – ins Gespräch zu kommen. Es ist gewissermaßen unsere Antwort auf die klassische Formulierung aus dem Publikum: *«Ich habe ja keine Ahnung, aber mein Eindruck war…»* Hier muss man keine Ahnung haben. Es gibt kein «richtig» oder «falsch», obwohl es eigentlich eine richtige, also ursprünglich zu der Musik gedachte, Karte gibt. Es gibt ja auch Punkte dafür, wenn man die anderen Spielenden mit seiner Argumentation von der gewählten Karte überzeugt.

Wie sind die Spielregeln entstanden?

Ich habe zunächst verschiedene Varianten entworfen, die wir dann gemeinsam ausprobiert und verbessert haben.

Nun regen Sie zum öffentlichen Spielen an…

Ja. Aber es ist eher nur die altbekannte Frage: *«Wer hat Lust, mitzuspielen?»* Der Rest ergibt sich dann, die Regeln sind schnell erklärt. Los geht's.

Das Interview wurde am 27.08.26 per Videotelefonat geführt.

EN

«The violent erratic collision of particles»

Vinicius Giusti

What does heat sound like?
Heat is the violent erratic collision of particles. Heat is a brittle saturated noise, dense micro-textures and high-frequency friction – the sound of matter pushed past its breaking point.

Are there heated issues in music?
Nowadays, aesthetic authenticity: what is the artistic status of music generated by neural networks trained on human catalogues?

Can pieces of music make people think about hot topics?
By deliberately stripping away an auditory illusion without warning, the listener is jolted out of passive hearing and forced into critical awareness. You don't just *think* about an interruption; your nervous system experiences the shock of the floor falling out.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
While taking a shower, the cold water suddenly stopped running and only a volcanic stream of hot water came out, shattering my equilibrium. It was like a panic attack without warning.

21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

hot topic: insect extinction | piano / percussion

Scorched Wings

Music of vanishing ecologies and spectral orchestras

Yarn/Wire
Laura Barger, Julia Den Boer piano
Russell Greenberg, Dustin Donahue percussion

Lisa Streich
Orchestra of Black Butterflies (2024)

Annea Lockwood
Into the Vanishing Point (2019)

19:30 55'
Espace Découverte





EN Tension and opposition

Russell Greenberg

This year at rainy days, the three works Yarn/Wire performs share a common structural thread: each uses tension and opposition to generate energy. Sometimes that tension plays out between people (us performers); at other times, ideas or concepts are in conflict. Usually, these forces aren't programmatic in the musical sense, but they do guide us in our thinking about how to perform a piece for a live audience.

In Lisa Streich's *Orchestra of Black Butterflies,* opposition runs through the piece in multiple ways: machine vs. humans, tenderness vs. violence, a conventionally tuned piano vs. one tuned a quarter-tone apart, ecstatic tempi vs. glacial slowness. Streich writes that she wanted to wring as much sound out of four performers as possible, in an effort to approach the mass of an orchestra. This goal introduces another tension: the smallness of four people trying to produce the same amount of sound as hundreds.

Annea Lockwood's *Into the Vanishing Point,* on the other hand, juxtaposes the fragility of our natural world with human presence and our impact on the environment. This idea is explicit in her notes about the piece, and was a generative one when we developed the work with her. Musically, this led to us producing our favourite tiny sounds, and amplifying them greatly, giving them a new life. What once were small and almost imperceptible sounds are allowed to explode under pressure. As in other works concerned with modern ecology, there's a tension between life and death which shapes the overall form of the piece.

Finally, George Lewis' *…ohne festen Wohnsitz* is built largely on the tension between four individuals and the machinery of the orchestra. At times, Yarn/Wire complements the orchestral writing; we blend and support what the orchestra is doing. At other times, the quartet is given the opportunity to break away from the orchestra in three cadenzas that explore new territory. In his notes, Lewis writes that the piece grapples with being *«no longer at ease in an ever-unstable world».* Over the course of the work, we find ourselves navigating such a world.

We feel very lucky to have developed these pieces over a number of years, working closely with each composer. This in-depth, personal work is why each piece «fits» Yarn/Wire so well, while being so different. We know that it is rare for audiences to be familiar with a piece of ours before hearing it live, so each performance also works as a process of «discovery» of each unique sound world and trajectory. We, too, continue to learn new things every time we play a piece. Our job is to shape a performance so that listeners can immediately feel the structure and meaning of a piece while they discover it along with us.

21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

electronics immersive

Black Hole Sun – Performance

A raw and deeply physical listening experience, powered by infrasound

Max Mausen clarinette basse
Olivier Sliepen saxophone basse
Patrick Muller électronique

Patrick Muller
Black Hole Sun – Performance

20:45 30'
Foyer



DE Black Hole Sun – Performance

Patrick Muller

Black Hole Sun – Performance ist eine Performance für Bassklarinette, Tenorsaxophon und Elektronik. Sie beamt die Zuhörenden direkt in das Innere der Sonne, wo bei einer Temperatur von 15 Millionen Grad Celsius und einem Druck von 200 Milliarden bar Atomkerne zu neuen Elementen verschmelzen.

Während der Performance werden die Klänge der beiden akustischen Musikinstrumente aufgenommen, und über ein mehrkanaliges Lautsprechersystem und überdimensionierte Subwoofer wiedergegeben – immer wieder, immer weiter geschichtet, bis eine klangliche Dichte entsteht, die die menschlichen Körper einhüllt, erfasst, und zum Schwingen bringt.

DE «Gesättigt. Dicht. Erdrückend.»

Patrick Muller

Wie klingt Hitze?
Gesättigt. Dicht. Erdrückend. Rot-orange-gelb-weiß. Blendend. Flirrend. Schwellend. Verschwommen. Verzerrt. Interessant finde ich den Gegensatz, der entsteht, wenn man unterschiedliche Perspektiven einnimmt: Aus einem menschlichen Empfinden heraus kann man noch die Begriffe träge, langsam, mühsam, grob, schwitzenass hinzufügen – die Zustände des menschlichen Körpers bei Hitze. Aus einer physikalischen Sicht wären es eher gegenteilige Begriffe wie wuselig, hyperaktiv, leicht, kleinteilig, furztrocken.

Gibt es in der Musik brenzlige Themen?
Wenn wir von Musik ohne Texte und Konzepte reden, also instrumentale Musik, denke ich, dass es überhaupt keine Themen gibt. Musik ist ja dann «nur» ein Haufen Schwingungen, und wir Menschen geben diesen Schwingungen eine Bedeutung. Welche Bedeutung das ist, hängt vom einzelnen Menschen ab: Von seinem kulturellen Umfeld, von seinen Erfahrungen, von seinem Wissen, von seiner aktuellen Stimmung etc. So gesehen gibt es in der Musik keine Themen, es gibt nur Musik, die Themen und Empfindungen in uns auslöst. Wenn wir diese Themen als brenzlig empfinden, können wir uns entscheiden, ob wir diese Brenzligkeit nach außen tragen und uns mimosenhaft benehmen. Interessanter finde ich jedoch eine Selbstreflexion darüber, warum diese Musik eine Brenzligkeit in uns auslöst.

Können musikalische Werke das Nachdenken über aktuelle Themen anregen?
Hier gilt die gleiche Antwort wie bei der vorherigen Frage: Meiner Meinung nach ist der Informationsgehalt von brenzligen und aktuellen Themen viel zu komplex, als dass er rein instrumental – also ohne Texte, zum Beispiel Lyrics oder erklärende Konzepte – vermittelt werden könnte. Nichtsdestotrotz mag ich solche Versuche sehr, wenn dabei eine gewisse Selbstironie mitschwingt: Die Quadratur des Kreises gelingt am ehesten, wenn man sich bewusst ist, dass sie eigentlich unmöglich ist.

Woran haben Sie sich zuletzt die Finger verbrannt?
Die Chili-Stufe 9 «Shortly before Death» der schärfsten Currywurst Berlins sollte man keinenfalls *«uff die jleichet Achsel»* nehmen.

21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

hot topic: societal issues | mutlimedia | electro pop

The Modern Hope

RAFTSIDE × Luxembourg Philharmonic Academy

RAFTSIDE
Filip Markiewicz performance, conception
Membres de la Luxembourg Philharmonic Academy
Sakura Nakagawa, Leo Strelle, Isabelle Kruithof violon
Joana Revez Mendonça, Humay Hacizade alto
Cyprien Keiser, Minji Lee violoncelle
Frances Inzenhofer contrebasse
Miguel Parapar Restović percussion
Catherine Kontz arrangements

21:30 60'
Grand Auditorium





FR The Modœrn Hope

Filip Markiewicz

Avec *The Modern Hope,* RAFTSIDE – projet musical et performatif – développe une forme hybride située à la croisée de la musique pop, de la performance contemporaine, des arts visuels et du théâtre. Pour rainy days, le projet est repensé dans une nouvelle version interprétée avec des membres de la Luxembourg Philharmonic Academy, à partir d'arrangements musicaux réalisés par Catherine Kontz.

Prenant pour point de départ le thème «Heat!» du festival, la performance aborde la chaleur non seulement comme phénomène physique et climatique, mais également comme métaphore des tensions politiques et sociales qui traversent notre présent. Hausse des températures, instabilité écologique, conflits géopolitiques, migrations, nationalismes et polarisation croissante dessinent un paysage complexe dans lequel les crises environnementales et politiques deviennent toujours plus indissociables.

Dans ce contexte, *The Modern Hope* ne propose ni un récit de catastrophe, ni une vision univoque de l'optimisme. Le titre lui-même porte une tension entre incertitude et persistance de l'espoir. Il renvoie à une condition contemporaine dans laquelle l'accélération technologique, les transformations écologiques et l'instabilité géopolitique coexistent avec le désir d'imaginer des futurs alternatifs.

Conçu à l'origine dans le cadre de la pratique hybride de RAFTSIDE, à la croisée de la musique, de la performance et des arts visuels, l'album « The Modern Hope » associe production électronique, écriture pop, rythmes dansants et atmosphères mélancoliques. Pour rainy days, ces éléments sont développés à travers un dialogue avec un ensemble classique. Les arrangements de Catherine Kontz transposent et transforment les compositions électroniques de RAFTSIDE pour les musiciens de la Luxembourg Philharmonic Academy, faisant émerger une nouvelle dimension sonore dans laquelle univers acoustique et électronique se rencontrent.

La performance qui en résulte envisage le concert lui-même comme un espace de transformation. Arrangement orchestral, son électronique, vidéo et lumière sont réunis au sein d'une dramaturgie où les frontières entre concert, installation et performance deviennent poreuses. La dimension visuelle occupe une place centrale dans cette conception. Images et projections en mouvement prolongent la matière musicale dans un champ d'associations plus vaste, mettant en relation mémoire personnelle et images collectives avec des fragments de la réalité politique et culturelle contemporaine. Plutôt que d'illustrer la musique, les éléments visuels construisent une strate parallèle dans laquelle peuvent apparaître contradictions et ambiguïtés. «Heat!» devient ainsi à la fois une réalité environnementale et une condition de la vie contemporaine : la chaleur de la planète, la chaleur des conflits, la chaleur du discours politique, mais aussi l'intensité du désir, de l'anxiété et de l'imaginaire collectif.

The Modern Hope réunit ainsi pop électronique, performance musicale contemporaine et arts visuels afin de créer un espace où les contradictions du présent peuvent être éprouvées plutôt que résolues. Projet Sound & Vision situé entre concert et performance, *The Modern Hope* interroge la manière dont la musique et les images peuvent contribuer à imaginer un avenir à un moment où les conditions mêmes de cet avenir deviennent de plus en plus incertaines.

DE Luxembourg Philharmonic Acæademy

Die 2021 ins Leben gerufene Luxembourg Philharmonic Academy fördert erfolgreich die Talente von heute und Stars von morgen. Junge Ausnahmebegabungen aus der ganzen Welt kommen nach Luxemburg, um hier zwei Jahre lang intensiv ausgebildet zu werden. Dieser von den Mitarbeitenden der Philharmonie mit größter Sorgfalt konzipierte Inkubator für Spitzenleistungen hat dazu geführt, dass die ersten Alumni in einigen der renommiertesten Orchester Europas, wie dem Orchestre national du Capitole de Toulouse, dem Orchestre Philharmonique Royal de Liège, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dem Orchestre de la Suisse Romande, der Royal Swedish Opera und natürlich dem Luxembourg Philharmonic, aufgenommen wurden. Die Akademie setzt die Zusammenarbeit mit Institutionen wie der Chapelle Musicale Reine Elisabeth in Brüssel sowie dem Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon fort. Darüber hinaus engagiert sie sich in Projekten mit weiteren internationalen Akademien, darunter die European Orchestra Academy von Iván Fischer. Ergänzend arbeiten die Akademistinnen und Akademisten regelmäßig mit Persönlichkeiten wie Tabea Zimmermann, Renaud Capuçon und Stéphanie-Marie Degand zusammen.

Es ist wenig überraschend, dass sich Privatpersonen und Institutionen aus ganz Europa dazu entschlossen haben, die jungen Virtuosen zu unterstützen. Unter anderem darf die Akademie auf Aureus Ars & Scientia und die großzügige Unterstützung von Aline Foriel-Destezet zählen. Die Rosemarie und Hartmut Schwiering Stiftung stellt der Akademie zwei hochwertige Violinen zur Verfügung. Wenn auch Ihnen daran gelegen ist, die Akademie nach vorn zu bringen, ziehen Sie doch eine Mitgliedschaft in Betracht. Weitere Informationen finden Sie unter link.philharmonie.lu/de/academy.

21.11.

Samedi
Samstag
Saturday

performance art vocal world premiere

Ashes Glut Glow Flame

A collage in words and music

Sascha Ley performance, texte, musique

Sascha Ley
ashes glut glow flame (création) (2026)

22:30 30’
Foyer



EN

ashes glut glow flame

A Miniature Operetta of written and instant compositions of word and sounds

Sascha Ley

The short piece *ashes glut glow flame,* commissioned by the rainy days festival, takes us – in a stream of consciousness – on a journey through the theme of inner heat and passion as constant companions in life, a journey in which the past and memories occasionally blend with the present as rather unsettling intruders – sometimes perceived as eccentric, sometimes as a sober journey filled with inner sensual heat and fantasies.

DE

«Thematisch kann es an allen Enden brennen»

Sascha Ley

Wie klingt Hitze?
Hitze klingt wie ein Ausatmen zwischen vollkommener Stille und dem Brennen eines Waldes, einer Explosion, dem Fallen eines Schweißtropfens.

Gibt es in der Musik brenzlige Themen?
Musik kann und darf stilistisch brennen und den Zuhörer durch extreme oder sogar neuartige klangliche Entscheidungen provozieren. Darin liegt ihre Freiheit. Dies kann an sich schon ein heiß diskutiertes Thema sein. Thematisch kann es an allen Enden brennen. Leidenschaft, Propaganda, Tanzmusik, Kriegsmusik, Liebeslieder, Hasslieder, Kitsch, Extremismus, die Liste ist endlos und je nach Zeitgeschehen immer wieder neue Gedanken wert. Über Geschmack lässt sich dagegen nicht diskutieren. Manchmal darf man das bedauern.

Können musikalische Werke das Nachdenken über aktuelle Themen anregen?
Musikalische Werke können durchaus zum Nachdenken über aktuelle Themen anregen. Als Botin für Emotionen und Zeitgeschehen reflektiert Musik in ihren verschiedensten Formen den Zustand der Gesellschaft und deren Geschichte schlechthin. Selbst in ihrer abstraktesten Form wirkt sie in ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit.

Woran haben Sie sich zuletzt die Finger oder den Mund verbrannt?
Meine Finger an einem indischen Streichholz, meinen Mund an einem Kuss.

22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

social everybody welcome

Coffee with composers

A chance to meet, mingle and discuss

En association avec la Fédération Luxembourgeoise des Auteurs et Compositeurs (FLAC) et Kultur|lx – Arts Council

10:00 45’

Foyer



22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

participate game

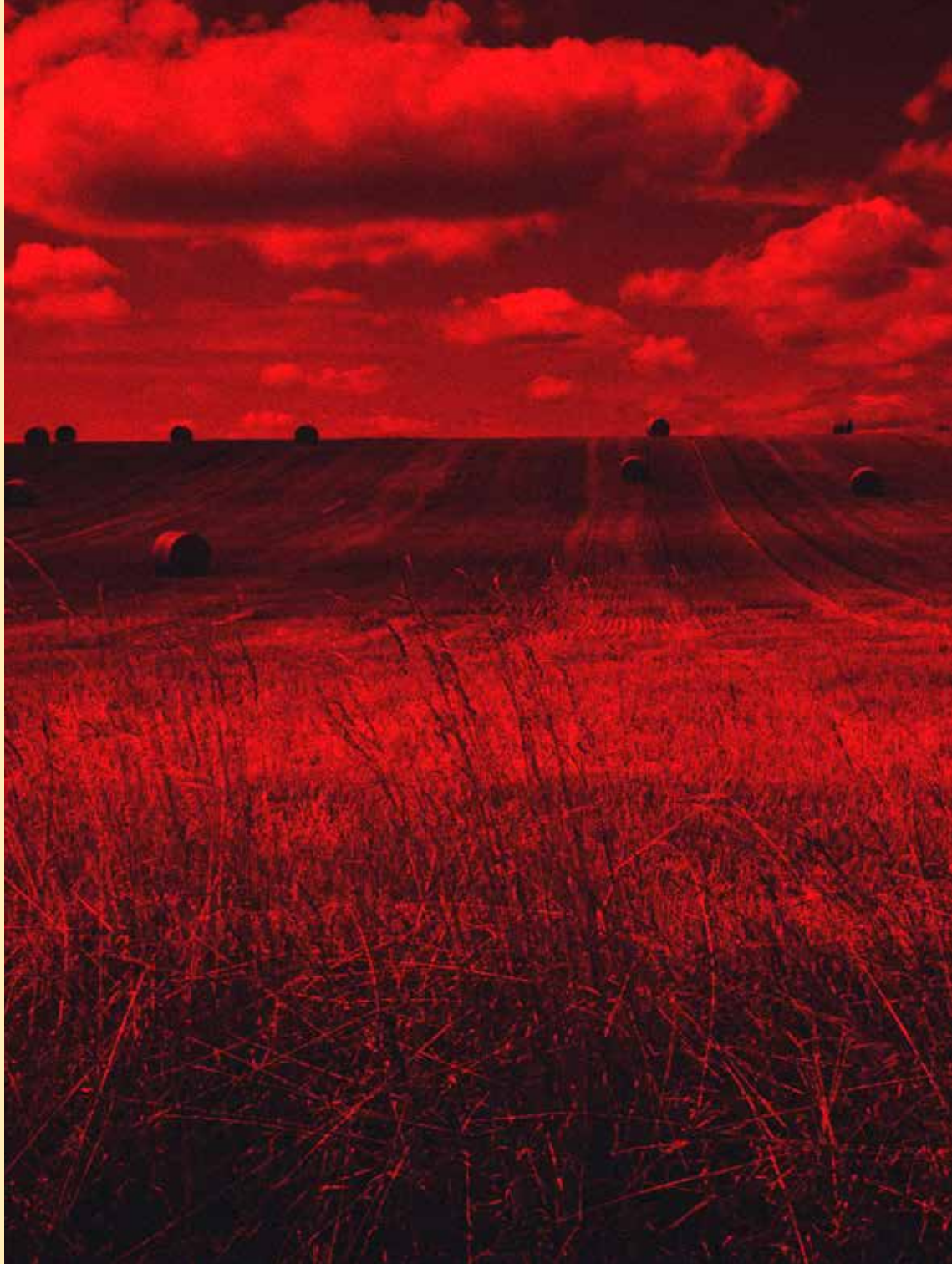
The Log Book

A game about the power of imagination when listening to music

Zafraan Ensemble
Liam Mallett flûte
Miguel Pérez Iñesta clarinette
Martin Smith violoncelle
Daniel Eichholz percussion
Clemens Hund-Göschel piano, conception
François Sarhan conception
otherportfolio.com, Swami Silva graphisme
Sofia Surgutschowa coordination du jeu

Musicians from the Zafraan Ensemble will be there to play with the audience.
Come join the game!

11:00–18:00
Foyer





EN Log Book

Zafraan Ensemble

Log Book is a game about the power of imagination when listening to music. Let your imagination run wild!

Hear and Guess. With the specially developed *Log Book* card game, listen to music and try to connect it with stories, pictures and characters. Are you on the same wavelength as the others? A wonderful starting point for discussing music and getting to know those around you. A game for all ages, for every music listener, from children to concert critics, dramaturgs, music and game fans.

The French composer François Sarhan has been keeping a sound diary since 2019. Not in the sense of an intimate journal, but a logbook, like that of a captain who notes down the events of the day. He is interested in the forgotten, the minuscule, and – following Georges Perec – the unusual. Through these micro-events, we try to make sense of the situation in which we Europeans currently find ourselves.

Log Book is a rereading of the recent past that mixes collective memory with the individual memory of the spectator. It is a musical game in a relaxed setting.

FR Règles du jeu →

DE Spielregeln →

EN Rules of the game →

22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

electronics all world premieres

POSTFOLKCORE

Expanding the Accordion

Frin Wolter accordéon augmenté
Finbar Hosie électronique

Gráinne Mulvey
Breathe (création) (2026)

Nik Bohnenberger
EMBERS (création) (2026)

Fergal Dowling
Double Double (création) (2026)

Finbar Hosie
pas sens oblit (création) (2026)

Production crunch cooperative

11:30 60'

Espace Découverte



FR « La musique est un art écologique »

Conversation avec Frin Wolter

Amaryllis Coiffet, Anne Payot-Le Nabour

Vous êtes un fidèle de la Philharmonie Luxembourg. La saison dernière on vous a vu œuvrer dans des projets très différents : un spectacle jeune public en mai, Cipollino *de Karen Khachaturian, et le concert dédié aux musiques de films d'Alexandre Desplat en juin. Que retenez-vous de ces deux expériences ?*

Jouer *Cipollino* avec les musiciens de la Luxembourg Philharmonic Academy m'a beaucoup plu, notamment car ce concert s'inscrivait dans ma ligne pédagogique : j'enseigne l'accordéon à Bascharage et j'apprécie toujours d'être en contact avec le jeune public, très enthousiaste et généreux. Toute la musique a été arrangée pour quintette – guitare, percussion, piano, violoncelle et accordéon – et cette formation était intéressante puisque mon instrument y a pris une envergure presque orchestrale.

Pour le concert avec Alexandre Desplat, j'étais dans mon élément car j'ai l'habitude d'arranger beaucoup de musiques de film avec mon ami violoncelliste Pierre Fontenelle pour notre Duo Kiasma. Je considère le film un peu comme l'opéra des 20e et 21e siècles : un film ne serait rien sans sa musique. Jouer en soliste avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg et Alexandre Desplat était donc un honneur et une joie !

Cette saison, vous revenez dans le cadre du festival rainy days avec POSTFOLKCORE. Comment ce projet est-il né ?

Ce projet vient de mon désir d'explorer l'accordéon augmenté : l'instrument que je joue est un accordéon de concert acoustique qui, depuis 2023, est équipé de capteurs MIDI qui peuvent envoyer des signaux électroniques à un ordinateur. Ils permettent de contrôler des paramètres au choix : par exemple la hauteur d'un son, la couleur, le timbre, la texture, la dynamique. Mais on peut transformer un signal électronique avec des chiffres en autre chose, par exemple en lumière. On pourrait même envisager d'écrire un texte à partir de ces capteurs. Pour un compositeur, ces potentialités sont quasi sans limites !

Pourquoi ce titre POSTFOLKCORE ? Y a-t-il un lien avec la musique populaire pour accordéon ?

L'idée était de créer une fiction dans un futur dystopique plus ou moins proche. Un futur dans lequel toutes nos technologies actuelles seraient devenues obsolètes et où l'art se déploierait sur nos débris numériques. Comment sonnerait la musique dans un avenir tel que celui-là ? L'accordéon – instrument folklorique par excellence, présent dans beaucoup de cultures – permettait de dresser un décor populaire, que chacun puisse s'approprier.

Ce projet se déploie aussi sur le volet de l'écologie : certes, l'industrie qui gravite autour de la musique est polluante, mais le jeu en tant que tel n'émet pas de déchet. D'un point de vue écologique, jouer de la musique est un excellent passe-temps. Penser notre avenir en musique, c'est une manière de se demander comment faire de l'art aujourd'hui pour éviter de se retrouver dans une dystopie telle que POSTFOLKCORE la dépeint. Cette production se veut mobile et légère, car elle a vocation à être jouée à Paris et Dublin. La musique est donc selon moi un art écologique.

Quelles sont les inspirations des compositeurs qui écrivent pour accordéon ? Quels champs cet instrument leur ouvre-t-il ?

Il y a évidemment tout le répertoire ancien de l'accordéon, commun à toutes les cultures populaires : la valse, le musette ou encore le tango. Mais je ne pense pas que ce soit cela qui inspire les compositeurs aujourd'hui. Certes, Fergal Dowling pense aux chansons folkloriques irlandaises, mais le but n'est pas de les imiter. Sa musique en évoque quelques éléments, et en reprend surtout la structure – souvent assez claire et répétitive, en ABBA ou ABAB. Quant à Finbar Hosie, il s'intéresse au folklore, entendu comme l'ensemble des pratiques orales disparues ou en train de se perdre. Il passe beaucoup de temps à voyager en France avec sa caméra pour collecter des fragments de musiques et de chansons, de danses et de dialectes folkloriques qu'il rassemble dans une sorte de collage. Les capteurs MIDI de l'accordéon pourront alors activer ces séquences sonores et visuelles.

Finbar Hosie, en plus d'être compositeur, partagera le plateau avec vous pour diriger la partie électronique du concert. Votre dialogue musical peut-il être considéré comme une forme de musique de chambre ?

Quand on joue avec un accordéon augmenté, les frontières entre solo et musique de chambre se brouillent : même si on est seul, on retrouve des éléments liés à la musique de chambre lorsqu'on réagit à ce qui se passe dans la partie électronique, et réciproquement, par exemple dans le cas de *delays* – un peu comme dans une église avec une forte réverbération, tout compte fait. Il faut être à l'écoute de son environnement.

Dans POSTFOLKCORE, il y a parfois des *cues* donnés par Finbar Hosie : à ce moment-là, on peut parler de musique de chambre puisque nous entrons dans une relation d'écoute et de dialogue. Finbar Hosie est un spécialiste de l'électronique, et c'est très rassurant de pouvoir compter sur lui, notamment pour déclencher certains éléments MIDI au cas où il y ait un bug informatique lors d'une performance ou si la partie d'accordéon est trop technique et qu'elle nécessite de se concentrer exclusivement sur l'interprétation musicale.

Le programme est entièrement constitué de créations : quel défi cela représente-t-il pour vous ?

Les premières difficultés auxquelles je pense sont très pragmatiques : pour monter un programme tel que celui-ci, il faut d'abord obtenir des financements, ce qui n'est jamais facile. La distance géographique est aussi un frein, puisque Nik Bohnenberger est le seul des quatre compositeurs à être régulièrement au Luxembourg, les autres habitant à Strasbourg, Dublin et Carlow. Voyager avec un accordéon, des composants électroniques et des câbles comporte son lot de difficultés. Mais tout cela est compensé par le fait que créer de nouvelles pièces est toujours très intéressant. Cela m'a permis notamment de réfléchir aux moyens de transcrire ces nouvelles possibilités dans la partition, afin qu'elles puissent être comprises et interprétées par d'autres musiciens à l'avenir.

Le thème du festival rainy days 2026 est « Heat ». Comment votre projet s'inscrit-il dans cette thématique ?

Les compositeurs ont des manières différentes de l'appréhender. Bien sûr, on retrouve l'aspect du changement climatique, mais il y a aussi l'idée de la chaleur humaine et des relations sociales : passer du temps ensemble, être assis autour d'un feu de camp, jouer de la musique. C'est ici qu'on rencontre à nouveau le folklorique et ses mélodies transmises oralement !

On sait que les instruments n'apprécient pas les changements de températures…

Tout à fait, et l'accordéon est un instrument délicat qui contient notamment de la cire et du cuir, deux matériaux qui réagissent fortement aux températures extrêmes ! Lorsque j'ai joué en tournée en Asie, l'humidité alourdissait les cuirs qui reposent sur les valves de l'instrument. À l'inverse, en Finlande, j'ai remarqué que l'air très sec des grands froids provoquait des bruits parasites au niveau de ces mêmes cuirs.

L'accordéon est-il un instrument en mutation ?

Il est encore loin d'avoir terminé son évolution ! L'exemple de l'accordéon augmenté le montre bien, et cette innovation est relativement récente, encore peu expérimentée en Europe. Chacun explore des directions différentes : Harri Kuusijärvi, en Finlande, joue avec le même instrument que moi, mais à la manière d'un synthétiseur en utilisant un séquenceur. En France, le groupe Ckraft fondé par Charles Kieny joue de la musique métal avec un accordéon augmenté : on ne voit pas cela tous les jours ! Toutes ces différentes innovations sont très enthousiasmantes. En tout cas, les manufactures sont sans cesse à la recherche de manières d'améliorer l'instrument, notamment en ce qui concerne son poids : plus de quinze kilos en général. Récemment, quelqu'un a inventé un accordéon en carbone, mais si l'instrument est allégé, je trouve que sa qualité sonore n'est pas optimale. Il y aura peut-être une révolution dans la facture d'accordéon dans quelques années, qui sait ?

Vous êtes très investi dans la pédagogie : quelle est votre approche de l'enseignement ?

J'ai vécu très longtemps en Finlande, un pays reconnu pour ses programmes de recherche en pédagogie, et j'y ai suivi un cursus spécialisé d'enseignement de l'accordéon. Ce que je trouve particulièrement admirable, c'est la bienveillance absolue qui règne entre le professeur et son élève en Finlande. Ils ont aussi des idées concrètes sur la manière d'enseigner la musique à de très jeunes enfants de quatre, cinq ou six ans. Avant, je n'aurais jamais osé confier un accordéon à un enfant si jeune : l'instrument est fragile, il y a deux claviers avec des tailles de boutons différentes sur les deux côtés, on ne voit pas ses mains, il faut gérer le soufflet en même temps, lire simultanément la clé de sol et la clé de fa… la liste est longue ! Mes expériences avec des pédagogues finlandais m'ont montré comment construire un tel apprentissage, et je souhaite à présent apporter cette belle approche au Luxembourg.

Interview réalisée à la Philharmonie le 07.07.26

EN «Our relationship to memory is like a burn»

Finbar Hosie

What does heat sound like?
I think heat sounds like dilation, saturation, the sickly beating of two close notes together, distortion, and a wash of reverb that's a bit kitsch.

Are there heated issues in music?
I think there are not enough! We need more heated debates walking out of the concert hall, more passion, more arguments. Too often, we are too polite, or too enclosed within our certain practices of New Music, categorised by festival, by country, by aesthetics. Whereas in places such as rainy days, our differences are allowed to collide, nourish each other, and join along a shared theme.

Can pieces of music make people think about hot topics?
I feel like in the current climate (no pun intended), it is not only necessary to help people think about current topics, but also to feel them collectively, as nobody experiences their body or the weather objectively: it is so easy to be desensitised to current events, but sometimes people need to be burned to remember. A direct link of this theme is with the current climate crisis: how we experience this is a reflection of the human propensity to forget so quickly. Our relationship to memory is like a burn: we live through an intense sensation, a heatwave, and storm, and forget it unless a mark is left, be it on our person or on the land. But humans are not made for such suffering over such a long duration. Our resistance in the face of the climate crisis and crimes against humanity becomes abstract as we are numbed.

There is no escaping the news, but we are able, as musicians, to help people feel this in such a visceral way. With crunch cooperative, we are presenting four premieres at rainy days this year. Four visions and past memories of folk songs of tomorrow's post-cataclysmic, post-digital world. Although it is sometimes not art's place to address current topics in an analytical manner, music is one of the only expressions capable of tracing a topic back to its roots and guide us as listeners to the essence of questions that only an audience can answer, but that music must ask.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
Surely a good curry!

EN POSTFOLKCORE

crunch cooperative

For its debut concert series, crunch cooperative, a trans-European new-music platform, asks what folk music will be like in tomorrow's world. Writing for Frin Wolter and his augmented accordion, four composers imagine narratives and fragmentary visions of corrupted electronic memories and sonic fictions of a post-digital era, in which the tensions of an ecological and political collapse give rise to a new folk mythology.

DE

«Im Publikum einen Funken Aktivismus auslösen»

Nik Bohnenberger

Wie klingt Hitze?
Vor ein paar Jahren mochte ich noch den Klang der Hitze bei Borodin, bei dem die Hitze in seiner Steppenskizze als sehr hohe, fast tinnitusartige Streichertöne dargestellt wird. Aus der Erfahrung der letzten Jahre klingt Hitze für mich jedoch eher nach einer Fülle von Stöhn- und Beschwerdegeräuschen. Eine neue, bedrohliche Qualität hat sich in den Klang der Hitze gemischt. Hitze verlangt nach extremen Klängen, die uns Menschen überfordern – ein Klang, dessen Ende man sich herbeisehnt. Dabei ist nicht nur der Klang selbst entscheidend, sondern auch der Kontext, in dem er erklingt. Man stelle sich vor, man ist vollständig von diesem Klang umgeben – doch anstatt ihn als immersives Klangbad zu erleben, wirkt er wie eine Klangwelt, der man nicht entrinnen kann: ein stechender Klang, der jeden anderen Gedanken, jeden Versuch, sich eine andere Klangwelt vorzustellen, wegschmelzen lässt. Ich kann also weniger beschreiben, wie Hitze klingt, als vielmehr imaginieren, was ihr Klang mit meinem Gehirn anzustellen vermag.

Gibt es in der Musik brenzlige Themen?
Natürlich gibt es in der Musik brenzlige Themen – solche, die zum Nachdenken über aktuelle Fragen anregen. Musik und Kunst als apolitisch zu verstehen, bedeutet lediglich, zu akzeptieren, dass diese Kunst dem Erhalt hegemonialer Macht dient – ob gewollt oder ungewollt. Deshalb sehe ich in jedem musikalischen Werk eine Chance, ebendiese hegemonialen Strukturen zu unterminieren, die ja zu großen Teilen für unsere aktuelle Phase der Polykrise verantwortlich gemacht werden müssen. Das muss nicht zwangsläufig über inhaltliche Botschaften geschehen, das kann auch über den Modus der Musik selbst passieren – partizipative Musik kann ebenso politisch sein wie Musik mit einer konkreten gesellschaftspolitischen Botschaft, da sie eine Versuchsanordnung demokratischen Zusammenlebens erprobt.

So denke ich, dass das eigentlich brenzligste Thema kein konkretes Thema ist, über das ein Publikum sinnieren kann. Vielmehr wünsche ich mir, dass Kunstschaffende sich anmaßen, ihre Werke könnten im Publikum einen Funken Aktivismus auslösen. Nicht Reflexion also, sondern die Wiederherstellung der Selbstwirksamkeit – das Gefühl, das eigene Umfeld fair, hassbefreit, inklusiv, klimagerecht, queer-feministisch, solidarisch mitgestalten zu können. So etwas wie ein hoffnungsvoller Aktionismus, der nach einem rainy days-Konzert entsteht – das wäre auf die schönste Art brenzlig, oder besser gesagt: feuerfangend.



22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

ensemble interactive

Conducted by Lava

Interactive performance

Zafraan Ensemble
Liam Mallett flûte
Miguel Pérez Iñesta clarinette
Martin Smith violoncelle
Daniel Eichholz percussion
Clemens Hund-Göschel piano

Yoav Pasovsky
Like Tears in Rain (2018)

Avec le soutien de Mathmos

MATHMOS
Inventors of the Lava Lamp

12:30 60'
Foyer



22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

duo includes world premiere

Traces of Desire

Sandrine Cantoreggi violon
Luigi Gaggero cymbalum

Michele Abondano
Flying Poison: Avoiding Extinction (création, commande Philharmonie) (2024)

György Kurtág
Huit duos pour violon et cymbalum op. 4 (1960)

Mischa Salkind-Pearl
Lines and Traces of Desire (2022)

14:00 40'
Foyer



EN Flying Poison: Avoiding Extinction

Michele Abondano

This piece is an exploration of the fundamental ability to avoid extinction. Survivability has been studied in science on the basis of two strategies: mutation and migration. This composition is technically developed from the possibility of the sonic material to mutate and migrate in order to postpone its inevitable end. The title alludes to the monarch butterfly, which has deployed both strategies to survive. It developed a resistance to cardiac glycosides contained in the milkweed it consumes to defend itself against predators. Each autumn it travels 4.500 km to avoid the extremes of winter.

FR Huit duos pour violon et cymbalum op. 4

András Wilheim

La conception formelle de l'œuvre est apparentée aux autres pièces instrumentales de Kurtág de la même époque : une suite de mouvements brefs (leur enchaînement est parfois marqué *attacca)* qui, selon leurs correspondances internes, s'organisent en paires ou en groupes ; si bien que la grande forme se profile sans solution de continuité, malgré le fait que ses composantes individuelles sont des entités closes (les différents mouvements ne peuvent pas être exécutés séparément, car chacun d'eux présuppose les autres).

La période créatrice qui s'ouvre avec le *Quatuor à cordes op. 1* est un nouveau départ ; après un voyage d'étude à Paris (Kurtág fut l'élève de Marianne Stein, il suivit les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud), le compositeur a renouvelé son univers musical – en profitant de sa connaissance récemment acquise de la musique contemporaine, mais surtout, en développant les conséquences de son étude minutieuse de l'art d'Anton Webern.

Il serait toutefois abusif de voir dans l'utilisation de formes brèves une simple influence webernienne : si l'œuvre de Webern, dans sa période médiane, se caractérise par une simplification extrême, Kurtág prend quant à lui pour *point de départ* des mouvements élémentaires, des gestes, des cellules motiviques. Ses formes sont donc difficiles à approcher en termes de logique compositionnelle : chez lui, l'élément le plus important est toujours la continuité formelle.

Avec le *Quintette à vents op. 2,* les *Huit pièces pour piano op. 3* et *Jelek op. 5,* les *Huit duos* sont caractéristiques d'une seconde strate de cette période créatrice. L'instrumentation – inhabituelle – est également présente dans d'autres œuvres de Kurtág *(Egy téli alkony emlékére op. 8),* et le cymbalum commence à jouer un rôle de premier plan à partir de l'opus 4.

Programme du Festival d'Automne à Paris, cycle Kurtág

22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

string quartet portrait concert includes world premieres

White Heat

The Arditti Quartet performs music by Claude Lenners

Arditti Quartet
Irvine Arditti, Ashot Sarkissjan violon
Ralf Ehlers alto
Lucas Fels violoncelle

Claude Lenners
Partita (création) (2021)

Zen Archiv (extraits)
von grollendem Steinschlag kaltgrün durchzittert (création) (2015)
gläsern streift der Wind durchs Geäst (création) (2021)
schwarz, die Milch (création) (2021)
wo Kometen silbern wimmeln (création) (2021)
gelb, die Hänge eitern gen Himmel (création) (2021)

unit4 (création de la version) (2013/2015)

15:00 50'
Salle de Musique de Chambre





DE «Eine Art Ritterschlag»

Gespräch mit Claude Lenners

Tatjana Mehner

Mit dem Arditti Quartett pflegen Sie schon seit langem engen Kontakt. Wie kam dieser zustande?

Ja, das ist wirklich eine enge Verbindung. Sie rührt aus der Zeit meines Aufenthalts in Rom in der Villa Medici als Stipendiat der Académie de France. Damals kam die Initiative von italienischen Instrumentalisten aus Rom, wir könnten zusammen ein Projekt mit Arditti anstreben. Darüber bin ich zunächst erschrocken. Das war eine Utopie für mich – unvorstellbar. Aber, es war eine Connection von Musiker-Freunden und der Hinweis: *«Unterschätz' Dich nicht! Wir sollten den Vorschlag wagen. Der Ort, an dem Du Dich befindest ist ja historisch!»* Das stimmte: es war die Villa Medici. Wer einmal dort gewesen ist, oder nur Bilder gesehen hat, weiß – das ist wirklich beeindruckend, einmal abgesehen von den finanziellen Möglichkeiten der Institution Académie de France à Rome und ihrer Reputation. Wir haben dann tatsächlich Irvine Arditti einladen können, und er hat mein Trio *Half-Moon Fragments* mit Flöte und Klavier (1990) dort uraufgeführt. Der Erfolg und die Begeisterung waren so groß, dass die drei Musiker weitermachen wollten und als Resultat erschien eine CD mit ausschließlich Werken von mir. Das hat natürlich die Freundschaft und das Vertrauen mit Irvine Arditti vergrößert und verstärkt. Das Solo-Stück *Apollo,* das ich für ihn geschrieben habe, hat er später am IRCAM uraufgeführt. Und so haben wir über die Jahre immer wieder zusammengearbeitet. Auch schon für die rainy days. 2013 stand da ein «Marathon» mit dem Arditti Quartett auf dem Programm, für den sich das Ensemble ausdrücklich ein Stück von mir gewünscht hat. Gefragt war eine musikalische Miniatur von drei Minuten.

…aus denen sich schließlich jenes Werk formte, das im Rahmen des diesjährigen Festivals seine Uraufführung erlebt…

Ja. Dieses Quartett habe ich irgendwann – völlig ohne Anlass oder gar Auftrag – weiterentwickelt. Es dauert nun 23 Minuten. Und ich denke, dieses Porträtkonzert ist ein guter Anlass, es uraufzuführen. Catherine Kontz war glücklicherweise einverstanden. Aber 23 Minuten füllen kein Konzert. Zu dem Quartett treten weitere Werke für unterschiedliche Streicherbesetzungen hinzu – ein Solostück und Auszüge aus meinem Streichtrio. Für eine geplante CD wird diese Auswahl noch um zwei Duos ergänzt.

Wie kann man sich ihren Kontakt, ihre Zusammenarbeit mit «den Arditti» über die Jahre vorstellen?

Sehr, sehr angenehm. Ich glaube, es gibt keinen größeren Ansporn, als wenn Künstler solchen Kalibers sich für das interessieren, was man schreibt.

Tauschen Sie sich während des Kompositionsprozesses aus?

Nein, ich schreibe zunächst allein. Irvine Arditti ist ja ohnehin permanent unterwegs – in Tokyo, in den USA. Ich schreibe das Stück, wie ich es mir vorstelle, und unterbreite es ihm, wenn es fertig ist. Er gibt dann seine Kommentare. Wenn er in Luxemburg war, haben wir uns jedes Mal getroffen. Aber technisch wird es erst in der Schlussphase, wenn eine Partitur auf dem Konzertprogramm steht. Dann stellt er präzise Fragen zu Tempo und macht auf etwaige Ungereimtheiten aufmerksam.

Wie kann man sich diese Kommentare vorstellen?

Er hat keinen schiefen autoritären Blick auf die Komponierenden. Wenn ich zurückdenke an die Zeit in der Villa Medici, da habe ich schon einiges «verbrochen» in der Partitur. Ich komme ja eher aus der Bläserkultur, und die Möglichkeiten bzw. Unmöglichkeiten der Streicher waren mir nicht immer so bewusst. Und Irvine Arditti hat mich genau da abgeholt und mir gezeigt, wo Grenzen sind, und was vielleicht effektiver sein könnte. Er ist ein unglaublich guter Pädagoge. Er hätte ja auch sagen können: *«Mein Freund studiere mal ein bisschen, bevor wir zusammenarbeiten!»* Aber das hat er nicht getan. Und das kennt man weltweit als eine seiner großen Stärken: Er steht den jungen Komponisten zur Verfügung und unterstützt sie auf ihrem Weg. Inzwischen habe ich es natürlich gelernt *(lacht),* und unsere Zusammenarbeit hat sich entsprechend gewandelt. Ich denke, wenn man für das Arditti Quartett schreibt, tut man das mit einem avantgardistischen Anspruch.

Die erwähnte «Pädagogik» – haben Sie davon auch in anderen Zusammenhängen profitiert?

Ich denke, ich habe gelernt, in richtigem Maße Wagnisse einzugehen, gleichzeitig einen avantgardistischen Anspruch zu haben und technisch spielbare Musik zu schreiben. Lange Zeit war es für mich ein großes Dilemma, Interpreten zu finden, die Werke jenseits der Uraufführung spielten, Musik zu Repertoire machten. Mittlerweile ist das nicht mehr so problematisch. Ich bin sehr froh und dankbar, dass ich inzwischen auch in meinem Heimatland so viele Interpretinnen und Interpreten finde, die die Anstrengung auf sich nehmen, neue Werke zu erarbeiten.

Jubiläen, wie Ihr runder Geburtstag in diesem Jahr, werden ja gern zum Anlass genommen, um Rückschau auf das eigene Werk zu halten, Entwicklungen zu entdecken und zu beschreiben. Tun Sie das und, wenn ja, welche Entwicklung sehen Sie?

Von Jugend an, habe ich davon geträumt, dass es mir eines Tages möglich sein könnte, ein Porträtkonzert zusammenzustellen. Dass das jetzt mit Arditti stattfindet, ist eine Art Ritterschlag. Das ist mehr als traumhaft. Ein Porträtkonzert ist eine andere Herausforderung als ein «gewöhnliches» Konzert, in dem ein eigenes Stück neben solchen von anderen Komponierenden aus unterschiedlichen Epochen steht. Eine Konfrontation mit Giganten aus der Klassik wie Beethoven, Mozart, Bach oder auch Größen aus dem Repertoire der zeitgenössischen Musik wie Bartók, Ligeti, Berg, Webern, Xenakis, Dutilleux oder Lutosławski muss man zwar auch bestehen, aber mit einem Porträtkonzert – wie dieses im Rahmen von rainy days 2026 – ist man doch einem größeren Druck ausgesetzt: hier muss man beweisen, ob man genug «Rückgrat» hat, um die Prüfung zu überleben, die darin besteht, während 50 Minuten das Publikum zu überzeugen. Das ist eine große Herausforderung, und es wird sicher sehr spannend werden!

Welchen Entstehungszeitraum decken die Werke des Porträtkonzerts schlussendlich ab?

Die Arbeiten gehen zurück bis 1991. Gewiss, auch da war ich nicht mehr der Allerjüngste. Ich habe mit dem Komponieren später angefangen als viele andere.

Wie kam es dazu?

Ich bin als Trompeter zunächst eher in einem Jazz-Umfeld aufgewachsen. Mein Lehrer Alexander Mullenbach hat mich dann sehr geprägt. Ich bin ihm sehr dankbar, dass er damals die LGNM gegründet hat. Später war es meine Bekanntschaft mit Olivier Frank, die mir neue Horizonte eröffnete. Ich habe also 1981/82 begonnen, mich intensiver mit einem breiteren Instrumentarium zu beschäftigen, das über meine Erfahrungen als Bläser hinausgeht. Ich habe mich damals entschlossen, die entsprechenden Möglichkeiten in einer Dialogreihe zu ergründen. Als Resultat gab es Duette für Schlagzeug, immer im Dialog mit einem anderen Solo-Instrument. So kommen praktisch alle klassischen Instrumente zu Wort, vom Piccolo bis zum Kontrabass. Dieses Projekt habe ich durchgezogen und 2019 abgeschlossen. So ist ein Zyklus von 21 Stücken entstanden, mit insgesamt einer Spieldauer von über zwei Stunden.

Wie kam dann schließlich die Achse Elektroakustik zu Ihrem Tätigkeitsfeld hinzu?

In der Villa Medici wurde ich oft gefragt, ob ich auch elektronische Musik hätte. Leider war das nicht der Fall. Ich hatte bis dahin keine Gelegenheit, dieses interessante Feld der neuen Musik zu erkunden. Durch meine Kontakte in der Villa Medici kam ich aber zu den Kursen des IRCAM. Und in der Begegnung mit dem IRCAM, der Konfrontation mit der Software MaxMSP wurde es dann spannend. Ich habe sehr lange gebraucht, das Ganze wirklich zu durchdringen und ich bin skeptisch, zumindest kritisch geblieben, was den Umgang mit Elektronik und von Computer generiertem Klangmaterial angeht. Aber irgendwann habe ich diese Schwellenangst dann überwunden und erste Schritte gewagt, mit *Espace hybride* für Flöte und Elektronik im Jahre 2014, also mehr als 20 Jahre nach meinem Aufenthalt in der Villa Medici. Der Umgang mit elektronischen Klängen für Komponierende war mittlerweile unumgänglich geworden. Schlussfolgernd habe ich dann auch eine Informatik-Klasse am Konservatorium gegründet.

Ich würde gern noch einmal auf das Streichquartett zu sprechen kommen. Mit der Entscheidung für diese Gattung stellt man sich natürlich in eine Tradition, die durchgängig die Königsdisziplin ist…

Oh, ja! Das ist fast wie eine Art Grundangst. Eigentlich ist es die Frage, ob man es überhaupt wagen kann, ein Streichquartett zu schreiben. Die historischen Werke der schon genannten Komponierenden des 20. Jahrhunderts sind so beeindruckend, dass man seine eigene Winzigkeit erkennt. Denn diese Schlüsselwerke der jüngeren Musikgeschichte waren ja für eine lange Periode meine Nahrungsquelle und permanent auf dem Studienplan, sowohl für mich selbst als auch im Unterricht meiner Analyse-Klasse am Konservatorium. Dem Streichquartett galt immer mein besonderes Interesse. Es sind die schier unbegrenzten klanglichen Möglichkeiten der Streichinstrumente, die dank der erfinderischen Klangvielfalt in den großen Partituren der rezenten Geschichte des Streichquartetts, dieser Formation über die Jahrhunderte, einen so immensen Stellenwert bescheinigen. Diesbezüglich kann man das Verdienst des Arditti Quartetts nicht genügend würdigen. Allein die Zahl der eingespielten CDs geht über 200 hinaus, von der Zahl der bestrittenen Uraufführungen nicht zu sprechen… Als Komponist wird man an dieser ganzen Geschichte gemessen… Dieses Gewicht muss man auf sich nehmen. Ein Wagnis ohne gesicherten Ausgang, aber ein Schönes.

Als Lehrer haben Sie mehrere Generationen junger Komponierender in Luxemburg geprägt. Was versuchen Sie den Studierenden mitzugeben?

Handwerk. Ich denke, Ästhetik kann man nicht vermitteln. Aber Anregungen kann man geben, durch Konfrontation. Komponieren lernen heißt ja auch, sich selbst zu definieren – klanglich. Als Lehrer sensibilisiere ich für die Palette an Möglichkeiten, die uns Komponierenden zur Verfügung stehen, mit dem Detailstudium von Schlüsselwerken. Die Analyse-Klasse scheint mir daher ein unumgängliches Mittel zu sein, Komponierende an das Metier heranzuführen: aus den großen Partituren lernen und für sich Schlussfolgerungen ziehen. Messiaen, der vielleicht berühmteste Lehrer des 20. Jahrhunderts, sagte: «*en tirer son propre miel !*» Boulez meinte: «*lire entre les lignes des grandes œuvres et développer ce qui n'a pas été dit !*»

Das Interview wurde am 01.07.26 in der Philharmonie geführt.

22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

hot topic: Europe with voice

Europa hörbar machen

Music inspired by the European Archive of Voices, exploring language, cultural identity and memory

Eunoia Trio
Johanna Greulich soprano
Clemens Hund-Göschel piano
Louisa Marxen percussion

Catherine Kontz, Henri Växby
Settled Status I (2026)

Henri Växby
Dropping Bombs Stole My Memories (2026)

Catherine Kontz, Henri Växby
Settled Status II (2026)

Catherine Kontz
Meng Sprooch, Deng Sprooch, Seng Sprooch (2026)

Fachausschuss Musik
Kultur KULTURELLES.BL
Kultur|lx Arts Council Luxembourg
ARBEIT AN EUROPA
STANLEY THOMAS JOHNSON STIFTUNG
MUSIKFONDS
SACEM Luxembourg
ALLSCHWIL

16:15 60'
Espace Découverte



EN Settled Status I

Catherine Kontz, Henri Växby

In his book *Theory of the Border,* Thomas Nail reframes the border not as a fixed entity, but as something which is defined by continuous movement and the flow of people.

EN «Music today should make us think»

Henri Växby

What does heat sound like?
Friction. Sandpaper on a drum skin. Horsehair on a piano string. A forest on fire. A glacier melting. A quiet drone that never stops.

Are there heated issues in music?
Vibrato or no vibrato? Borders are still, perhaps even more and more so, a heated issue, with increasingly strict and sometimes erratic rules stopping music from traveling from point A to point B. Why are musicians seen as something to be afraid of? Maybe we wield more power than we think we do? Catherine Kontz's and my movement pieces *Settled Status I & II* are a reaction to this discussion, in music and outside of it.

Can pieces of music make people think about hot topics?
Absolutely. Everything we do is political, whether we like it or not, and choosing not to address a topic is, in itself, a way of addressing it. Art and music speak to us through the senses and are, of course, created for the senses, but all art is also inherently cerebral. Music today should make us think. Yes, music can be escapism, but choosing to forget is a conscious act. *Dropping Bombs Stole My Memories,* which is performed at the festival, is based on oral histories of post-WWII youngsters and, although it is about lost memories and events thattook place more than 80 years ago, still speaks directly to us and to the society we live in today.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
Lifting the lid of a casserole just out of the oven. Hot words followed.

EN Dropping Bombs Stole My Memories

Henri Växby

«I have to divide it into two parts. I was 10 years old when the Winter War began. I was in school, and the shock it caused erased almost all of my childhood memories from before the age of 10.»

In his interview for the European Archive of Voices, the Finnish photographer Caj Bremer explains how he divides his childhood into two parts, and how he has no clear recollection of what happened before the age of 10. The traumatic events of one day in 1939 – at the outbreak of the war between Finland and the Soviet Union – erased all but the faintest traces of his earlier years.

The unfolding of that day itself, however, is etched into Bremer's memory. In the interview, he describes it vividly:

«I was in school, sitting in class, and suddenly there were enormous, loud bangs. The windows were shaking. One boy said, ‹Now the war has broken out.›

We were aware that the situation was difficult, and that anything could happen. ‹Don't say that!›, *the teacher said angrily. Then the sirens started ringing. That's when everyone knew bombs had been dropped somewhere.*

Then this teacher got nervous, and told us to go out into the woods, lie down on our stomach and breathe through the moss. They were afraid it was a chemical bomb… I didn't spend many minutes there breathing in the moss. I got up and ran home… I saw from there how the bombs dropped on Helsinki.»

My current research interests focus on bilingual identities – how a person's sense of self shifts depending on the language they use, and how migration reshapes these identities over time. Maintaining a sense of identity that is tied to a particular geographical place, whilst living in another, is like holding on to a distant memory: traces of what came before linger in the present and frame the future.

Drawing parallels to Bremer's interview and using the duality he describes as a starting point, my piece explores this gradual erasure of memory. Through simple processes involving live dictaphone recordings and reversed singing patterns, the musical material – based on speech melodies transcribed from the interview – is slowly transformed into a trail of earlier fragments. Like an erased childhood, *Dropping Bombs Stole My Memories* leaves behind traces for us to pick up and shape into our own reality.

«Pyyhkäs melkeen kaikki mun lapsuudenmuistot pois ennen kymmenenvuotiaalta [sic]»
Wiped away almost all my childhood memories before the age of 10

«Nyt syttyi suta [sic] *sota»*
Now the war has broken out

«Hengittämään sammaleessa»
To breathe through the moss

«Mä nousin ylös ja juoksin kotiin»
I got up and ran home

EN Settled Status II

Catherine Kontz, Henri Växby

This letter is not proof of your status.

On 23 June 2016, the United Kingdom voted to leave the European Union, changing the immigration status of approximately 3 million EU citizens living in the country.

EN Meng Sprooch, Deng Sprooch, Seng Sprooch

Catherine Kontz

Meng Sprooch, Deng Sprooch, Seng Sprooch («my language, your language, his/her/their language») is based on an interview with the politician Erna Hennicot-Schoepges, conducted for the European Archive of Voices. The work engages with the strong links between language and cultural belonging – an especially compelling subject in a small country such as Luxembourg, where the use of the local Luxembourgish language is expanded through the everyday and educational coexistence of neighbouring languages, notably French and German.

Multilingualism is thus a natural condition here, helping to dissolve borders and lower barriers between cultures; indeed, the continuous circulation of languages has become a defining element of national identity. *Meng Sprooch, Deng Sprooch, Seng Sprooch* explores this idea through the use of phonemes – the smallest units of sound, functioning as building blocks of language – to gradually foreground a passage from the interview that is particularly eye-opening.

In this passage, Hennicot-Schoepges reflects on the fact that, although Luxembourg was occupied by Germany during the Second World War, there was never any question of abandoning German – the language of the occupier – as a language for learning to read and write in the post-war period. She argues that this decision demonstrates a form of strength and cultural confidence that deserves to be highlighted. Indeed, it illustrates Luxembourg's capacity to distinguish clearly between a language as a cultural and practical resource, and the political violence associated with its misuse. In doing so, Luxembourg reaffirmed linguistic plurality as a foundation of national resilience rather than a threat, using language to connect across borders instead of erecting barriers through its rejection.

22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

bagpipes and rushes immersive

There will be no miracles here

A continuum of sound

Aymeric Bevan, Mickaël Cozien, Yolann Danhier, Gweltaz Hervé, Erwan Keravec, Lionel Le Page, Enora Morice cornemuse
Géraldine Foucault Voglimacci, Hélène Labarrière, Erwan Lhermenier bassin

Erwan Keravec
There will be no miracles here (2026)

17:30 50'
Foyer





FR « Une continuité devenant obsédante »

Conversation avec Erwan Keravec

Charlotte Brouard-Tartarin

Parlez-nous de la genèse de ce projet et de son titre, plutôt pessimiste.

Il ne l'est en réalité pas du tout, il est plutôt engageant ! Son titre vient d'un concert que j'ai donné dans une galerie d'art à Aberdeen, en Écosse, il y a une dizaine d'années. Je commençais dans une pièce et cheminais à travers la galerie vers le public. Dans cette pièce se trouvait l'œuvre du plasticien Nathan Coley intitulée *There will be no miracles here,* que j'ai interprétée comme une invitation à prendre ce moment pour moi-même. L'artiste explique d'ailleurs qu'il utilise cette phrase pour signifier au public que rien n'arrive par hasard, que le politique et le religieux n'appartiennent pas qu'à leur domaine respectif mais à nous toutes et tous.

Ce projet comporte sept sonneurs de cornemuse, dont je fais partie, jouant uniquement des bourdons (sons longs), normalement utilisés sur cet instrument pour créer « l'enveloppe » de la mélodie. Cette enveloppe devient ici l'objet de la musique, elle se retrouve malaxée et passe de la stabilité à l'instabilité. J'y ai ajouté des bassins, dont la particularité est d'être une pratique non musicale : ils étaient traditionnellement utilisés dans l'ouest de la France, notamment lors du solstice d'été, pour accentuer le désordre recherché lors de ce rituel païen qui intervenait avant les difficiles travaux de la saison. Grâce aux joncs placés en travers et « tirés », le métal entre en vibration, ce qui produit un autre son long. C'est donc le mélange de ces deux timbres qui m'intéressaient.

Avez-vous conçu ce projet comme un dialogue entre une esthétique musicale contemporaine et la tradition ancienne de la sonnerie de bassin, aussi appelée chaudron sonore ou tirage de joncs ?

Je l'ai plutôt conçu comme une addition de timbres. La recherche de bassins a été longue, j'en ai essayé de nombreux ! J'ai rassemblé tous ceux que j'ai pu glaner, mesuré leur hauteur, trouvé comment ils pouvaient entrer en relation du point de vue du spectre sonore avec les bourdons de cornemuses, pour finalement n'en garder que six.

Avez-vous également cherché longtemps les sonneuses et sonneurs de ces bassins ?

J'ai immédiatement contacté une personne vivant en Bretagne [ndlr : Erwan Lhermenier], qui pratique la « musique verte », avec des végétaux, et donc le tirage de joncs. Pour constituer le reste de l'équipe, je me suis tourné vers deux musiciennes venues des instruments à cordes, en me disant que le tirage de joncs pouvait s'assimiler au frottement de l'archet sur les cordes. Elles ont découvert la pratique à cette occasion.

Comment ce projet s'inscrit-il selon vous dans le thème du festival, « heat » ? Le plus évident semble être pour commencer la friction entre les mains des sonneurs de bassins et les joncs.

Avant de tirer moi-même les joncs, je pensais aussi que cela allait être abrasif. Curieusement, ce n'est pas du tout le cas ! Le toucher est en fait très délicat, comme de la soie.

Le lien avec le thème du festival serait plutôt du côté du sujet brûlant de l'intégration de la musique populaire à la musique contemporaine. Des instruments tel que celui que je pratique, éloignés de l'écriture contemporaine, peuvent être un moyen de déconstruire et repenser à la fois l'instrumentarium et la forme musicale. Il s'agit de donner, au-delà des habitudes, de nouvelles possibilités à cette musique.

Lors de votre première venue au festival rainy days, pour l'édition 2024, vous aviez proposé In C *de Terry Riley, maître du minimalisme. Est-on ici aussi dans une forme de minimalisme ?*

Non, on est plutôt dans l'idée d'une écriture contemporaine se rapprochant de pratiques traditionnelles qui créent une continuité devenant obsédante. Le fil se tend pendant cinquante minutes, les choses s'ajoutent et se tordent au fur et à mesure, mais on n'y retrouve pas l'idée de répétition.

Cependant, un parallèle avec *In C* serait l'organisation de la trame musicale, intégralement écrite mais où les interprètes sont libres d'évoluer comme ils le souhaitent. Chacun y est le repère d'un autre, on avance dans la pièce collectivement, une personne donnant une indication qui permettra à la suivante d'avancer. Tous les signes sont partagés, sans leader ni soliste. Le principe de cogestion me plaît beaucoup car les interprètes peuvent interagir avec l'œuvre qui leur est proposée. C'est aussi intéressant à transposer dans l'écriture.

Cherchez-vous à provoquer de nouveau chez le public une forme de transe ?

Le principe du bourdon, du son continue, sert à cela. L'obsession peut se transformer en transe chez certains, comme une vague qui nous submerge.
Mais le retour que nous avons le plus souvent après les concerts est le fait que certaines personnes entendent des choses qui n'existent pas, comme des cloches ou des voix. Cela est dû à notre attention qui s'accroît au fur et à mesure de la pièce, dont la continuité le permet.

Les résonances dépendent également de la salle ou de l'espace dans lequel nous jouons. Les timbres riches produisent quantité d'harmoniques, qui « tapent » un peu partout. Le bâtiment devient alors un amplificateur.

Cherchez-vous également à surprendre l'auditeur par la complexité sonore, plutôt inattendue face à un dispositif scénique assez simple et dépouillé ?

J'aime beaucoup proposer au regard quelque chose de très simple, avec de petits mouvements dans la maîtrise mais non la virtuosité. Rien de spectaculaire ici, sauf le résultat sonore qui se construit dans la durée. Le bourdon qui se densifie et gagne en puissance s'oppose à l'image. Comme dans *In C,* il n'y a aucun artifice, mais la situation provoque l'emportement.

Propos recueillis par téléphone le 07.07.26

22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

hot topic: ageism with voice

Harvest

Theatrical concert challenging the marginalisation of mature voices in opera

Andrew Watts contreténor
Helena Rasker alto
Miles Walter piano
Bowie Verschuuren film
Cora Burggraaf conception, mise en scène

Yumi Augustine
«What's in a Name?» (2026)

Robert Zuidam
«Deburau» (2026)

Prach Boondiskulchok
«Lesson» (2025)

Calliope Tsoupaki
«Becoming» (2026)

((r)) résonances 18:30
Artist talk: Cora Burggraaf in conversation with Catherine Kontz (EN)

19:00 60'
Salle de Musique de Chambre



DE Diven-Recitals: Große Oper im Liederformat

Arnold Jacobshagen

«Große» Opern und «kleine» Klavierlieder stehen eigentlich an entgegengesetzten Enden im Spektrum des Musikbetriebs: Opulente Repräsentationskultur auf der einen und private Intimität auf der anderen Seite scheinen zunächst schwer miteinander vereinbar zu sein. Doch gerade diese Spannung hat die Kombination beider Sphären schon im 19. Jahrhundert für Sängerinnen und Sänger höchst interessant gemacht. In einer Zeit, in der die Gestaltung von Konzertprogrammen anderen Konventionen gehorchte als heute, war es völlig selbstverständlich, dem Publikum ein gemischtes Repertoire zu präsentieren. Opernauszüge standen neben einzelnen Sätzen aus Symphonien und wechselten in bunter Folge mit Liedern und solistischen Darbietungen von Instrumental- und Gesangsvirtuosen.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich mit dem sogenannten «Recital» eine neue Konzertform, in der viele gefeierte Künstlerinnen und Künstler in der mannigfaltigen Abfolge von Vortragsstücken unterschiedlicher technischer Ansprüche, Ausdrucksformen und Komponisten ihr ganzes Können demonstrierten. Wesentlich dabei war es, dass nicht mehr zahlreiche unterschiedliche Akteure zusammen «im Konzert» (und das hieß wörtlich: «gemeinsam») auftraten, sondern ein einzelner «Star» im Mittelpunkt stand und das Publikum anlockte. Sofern es sich dabei um weibliche Musikerinnen handelte, waren es fast immer Sängerinnen, die in diesem neuen Format die größte Attraktion entfalteten.

In solchen Recitals wandelte sich auch das Bild der «Diva» von der reinen Opernheldin zur gefeierten Interpretin von Vokalwerken unterschiedlicher Gattungen. So gelangte das ursprünglich im privaten Salon beheimatete Kunstlied auf die großen Bühnen und erweiterte das Repertoire des öffentlichen Konzertlebens nachhaltig. Berühmte Primadonnen wie die «schwedische Nachtigall» Jenny Lind (1820–1887) oder die auch als Komponistin bekannte Pauline Viardot-García (1821–1910) sangen auf großer Bühne deutsche Kunstlieder und trugen so zur Internationalisierung dieses Genres bei. Französische Klavierlieder wurden nicht zuletzt durch die Konzerte der schottisch-amerikanische Sopranistin Mary Garden (1874–1967) international bekannt gemacht. Berühmte Diven wie die Australierin Nellie Melba (1861–1931) nahmen auch Volkslieder in ihre Tourneeprogramme auf und schufen hierdurch eine besonders starke emotionale Verbindung zum Publikum.

Anna Netrebko führt als eine der großen Primadonnen unserer Tage diese aus dem späten 19. Jahrhundert stammende Tradition intensiv fort. Gemeinsam mit dem Pianisten Pavel Nebolsin präsentiert sie in ihren Konzerten große Opernarien neben einfachen Romanzen und Strophenliedern mit Klavierbegleitung. Die ebenso beziehungs- wie kontrastreiche Anordnung dieser sehr unterschiedlichen Stücke entfaltet im heutigen Konzert eine spannungsreiche Dramaturgie französischer, deutscher, italienischer, russischer und tschechischer Kompositionen. Der rote Faden zwischen diesen Stücken heterogener Provenienz liegt in ihrer zeitlichen Nachbarschaft: Fast alle Werke des heutigen Konzerts (mit Ausnahme der vom Pianisten Pavel Nebolsin kürzlich selbst arrangierten Konzertfantasie nach Vincenzo Bellinis Oper *I Capuleti e i Montecchi)* stammen aus dem Umfeld des Fin de Siècle, der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – jener Epoche also, in der das Konzertformat des Diven-Recitals historisch seinen Anfang nahm.

Francesco Cilea (1866–1950) zählte neben Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo zu den wichtigsten Vertretern des italienischen Versimo um 1900. Seine Oper *Adriana Lecouvreur* (1902) hat als einziges seiner Werke im heutigen Repertoire überlebt. In ihrer berühmten Auftrittsarie *«Io son l'umile ancella»* (Ich bin die demütige Magd) offenbart die Schauspielerin Adriana ihr künstlerisches Credo als selbstlose Dienerin der Kunst.

Nikolai Rimsky-Korsakow (1844–1908) war nicht nur aufgrund seiner brillant instrumentierten Orchesterstücke, sondern auch der lyrischen Qualitäten seiner überaus zahlreichen Opern- und Vokalwerke weltberühmt. Die Romanze *«Zvontche javoronka pénié»* (Der Gesang der Lerche klingt lauter) op. 43/1 aus dem Zyklus *Frühling* (Vesnoys) wurde 1897 nach einem Gedicht von Alexei Tolstoi komponiert und schildert das Erwachen der Natur beim Frühlingsbeginn. Die Arie *«Velikiy car! Sprosi menya sto raz»* aus dem vierten Akt der 1882 uraufgeführten Oper *Snegurotschka* (Schneeflöckchen) markiert deren tragischen Wendepunkt: Indem die Titelheldin die Fähigkeit zu Lieben erlangt, ist sie dem Untergang geweiht und schmilzt unter den Sonnenstrahlen.

Zu den bekanntesten Klavierliedern von Richard Strauss (1864–1949) zählt sein *«Ständchen».* Dieses überschwängliche Liebeslied schuf der Einundzwanzigjährige 1885 nach einem Gedicht von Adolf Friedrich von Schack. Die *Vier Lieder op. 27* (1894) waren das Hochzeitsgeschenk des Komponisten an seine Frau Pauline de Ahna. Die geliebte Sängerin sollte dabei die glanzvolle Gelegenheit erhalten, ihre dramatische Sopranstimme zu präsentieren. Ganz besonders gilt dies für das leidenschaftliche zweite Lied *«Cäcilie»* auf ein Gedicht von Heinrich Hart. Dagegen ist *«Morgen»,* das vierte Lied des Zyklus, ein introvertiertes Stück, dessen lange Instrumentaleinleitung eine Atmosphäre zeitloser Stille präsentiert.

Der vor allem als Klavierkomponist und Virtuose berühmte Sergej Rachmaninow (1873–1943) schuf auch eine Reihe hochemotionaler Lieder und Romanzen, die im heutigen Konzert ein reizvolles Komplement zu seinem Klavierwerk bilden. So erklingen neben dem weltbekannten *Prélude cis-moll op. 3 N° 2* (1892) die beiden Romanzen

«Zdes' khorosho» (Wie schön ist es hier) op. 21 N° 7 (1902) und *«Nié poï, krasavitsa, pri mnié»* (Singe nicht, du Schöne) op. 4 N° 4 (1892). Während das erste Lied die tiefe Naturverbundenheit beim Erleben des Sonnenuntergangs schildert, erinnert das zweite schmerzlich an die ferne Heimat und eine verlorene Liebe.

Léo Delibes komponierte mit seiner 1883 in Paris uraufgeführten Oper *Lakmé* ein Meisterwerk des musikalischen Exotismus. Die vollständige Oper ist heute nur noch relativ selten zu hören, doch das berühmte Blumenduett *(«Sous le dôme épais»)* behauptet einen festen Platz im Konzertleben. Die indische Priestertochter Lakmé und ihre Dienerin Mallika sammeln Blumen und besingen in Vorbereitung auf ein gemeinsames Bad im Fluss die idyllische Natur. Musikalisch kommt diese Stimmung in einer sanft fließenden Wellenbewegung im 6/8-Takt sehr plastisch zum Ausdruck. Das Blumenduett hat auch in der Popkultur große Bekanntheit erlangt und wurde in zahlreichen Filmen und in der Werbung oftmals verwendet.

Auch in ihrer sehr persönlichen Auswahl aus Werken Pjotr Tschaikowskys kombiniert Anna Netrebko dramatische Opernszenen mit intimen Romanzen und einem Klavierstück, der berühmten *Valse sentimentale* op. 51/6. Das Duett zwischen Liza und Polina aus dem ersten Akt der *Pique Dame («Ouj, ouj vietcher… oblakov pomierknouli kraya»)* bildet in dieser Oper eine drameninhärente Gesangseinlage: Die beiden Freundinnen singen das Duett am Klavier und repräsentieren somit auf der Bühne eine für das 19. Jahrhundert typische häusliche Musiziersituation. Der idyllische und zugleich melancholische Ausdruck dieser Abendstimmung *(«Schon ist es Abend… der Wolken Ränder verblassten»)* kontrastiert scharf mit dem sich in der Opernhandlung zunehmend abzeichnenden Wahnsinn des Protagonisten Hermann. Während es sich bei Tschaikowskys Romanzen *«Zabyt tak skoro»* (Sobald vergessen) und *«Notchi bezoumnye»* (Wilde Nächte) jeweils um Vertonungen von Gedichten Alexei Apuchtins handelt, erschien der Text der *Serenada* op. 63/6 *(«O Kind, unter deinem Fenster»)* unter dem Pseudonym K. R. Dahinter verbirgt sich kein Geringerer als der aus der russischen Zarenfamilie stammende Großfürst Konstantin Konstantinowitsch Romanow. Die Bezeichnung «Serenade» verweist auf die Abendstimmung dieses wiegenden Schlafliedes. In eine nächtliche Atmosphäre taucht auch das letzte der vier von Anna Netrebko interpretierten Tschaikowsky-Lieder ein: *«Zakatilos solntse»* (Die Sonne ist untergegangen) nach einem Gedicht von Daniil Rathaus findet sich in der letzten Liedersammlung des Komponisten und wurde nur wenige Monate vor seinem Tod vollendet.

Der tschechische Komponist Antonín Dvořák (1841–1904) ist nur mit einer einzigen Nummer im heutigen Programm vertreten, dem berühmten *Lied an den Mond* aus der nur drei Jahre vor seinem Tod uraufgeführten Oper *Rusalka* (1901). Das Libretto von Jaroslav Kvapil verbindet den slawischen Rusalka-Mythos mit romantischen Wassernixenmärchen wie Hans Christian Andersens *Die kleine Meerjungfrau* und Friedrich de la Motte Fouqués *Undine*. Die Nixe Rusalka hat sich in einen Prinzen verliebt und bittet den Mond, ihrem Geliebten von ihrer Sehnsucht zu erzählen und beide zueinander zu führen. Während in der Originalfassung der Oper zarte Harfenklänge, gedämpfte Streicher und sanfte Holzbläserakzente im Orchester die ätherische Stimmung andeuten und dabei die Dynamik bis zum dreifachen Pianissimo reduzieren, erfordert die Klavierfassung größtmögliche Sensibilität und Nuancierungskunst, um diese impressionistischen Klangwirkungen nachzuempfinden.

Die Zauberklänge der Rusalka stehen in scharfem Kontrast zum Verismo Ruggero Leoncavallos, der in seiner Kurzoper *Pagliacci* (1892) ein grelles Eifersuchtsdrama in Musik gesetzt hat. In ihrer Arie *«Stridono lassù»* (Dort oben schreien sie) beobachtet die Protagonistin Nedda den Flug der Vögel, die sie um ihre Unabhängigkeit beneidet. So besingt sie ihre Sehnsucht nach Freiheit und offenbart zugleich ihre Furcht vor der Eifersucht ihres Mannes. Musikalisch deuten flatternde Melodielinien das Zwitschern und den Flügelschlag der Vögel an. Auch auf der Opernbühne zählt die Partie der Nedda zu den Paraderollen Anna Netrebkos.

Mit seiner eigenen Opernbearbeitung *Rondo brillante – Variations sur des thèmes d'I Capuleti e i Montecchi de Bellini* knüpft Anna Netrebkos Klavierbegleiter Pavel Nebolsin besonders nachdrücklich an eine pianistische Tradition des 19. Jahrhunderts an, wie sie vor allem in Paris von komponierenden Virtuosen wie Franz Liszt oder Sigismund Thalberg gepflegt wurde. Damals gehörten Bearbeitungen bekannter Opernmelodien zu den beliebtesten Konzertstücken. Die Werke des Sizilianers Vincenzo Bellini (1801–1835) eigneten sich aufgrund ihrer weit ausschwingenden Melodiebögen ganz besonders für solche Arrangements. Bellini entwickelte mit seinen schier «unendlichen Melodien» einen ausgeprägten Personalstil, der schon damals die Pariser Klavierkomponisten nachhaltig beeinflusste. So übertrug Frédéric Chopin typische Merkmale des Bellini-Stils auf seine Nocturnes und begründete damit eine genuin romantische Gattung der Klaviermusik. Pavel Neblosins Konzertfantasie basiert auf Melodien aus Bellinis Oper *I Capuleti e i Montecchi* (1830), einer im 19. Jahrhundert höchst erfolgreichen Version des Romeo-und-Julia-Stoffes. Damit erschließt sich auch die innige Verbindung zu Anna Netrebko, die die Partie der Giulietta in Bellinis Oper häufig auf der Bühne interpretierte.

Die berühmte *Barcarolle* von Jacques Offenbach (1819–1880) stammt aus seiner letzten Oper *Les Contes d'Hoffmann* (Hoffmanns Erzählungen), die der Komponist bei seinem Tod unvollendet hinterließ. Das Duett für Sopran und Mezzosopran findet sich am Beginn des dritten Aktes, der in Venedig spielt und daher durch die Form des venezianischen Gondellieds eine charakteristische Einleitung erhält. Ursprünglich hatte Offenbach diese Melodie bereits als Elfenchor für die Oper *Die Rheinnixen* geschrieben, die 1864 am Wiener Kärntnertortheater ihre Uraufführung erlebte.

Der italienische Geiger und Komponist Luigi Arditi (1822–1903) ist dem größeren Publikum heute nur noch durch ein einziges Werk bekannt, nämlich sein Walzerlied *Il bacio* (Der Kuss). Es handelt es sich um die Vertonung eines Gedichts von Gottardo Aldighieri (1824–1906), einem mit Arditti befreundeten italienischen Opernsänger. Das Lied ist der berühmten Sopranistin Marietta Piccolomini (1834–1899) gewidmet, die es unzählige Male in Konzerten gesungen und hierdurch bekannt gemacht hat, ehe viele

andere Sängerinnen es in ihr Konzertrepertoire übernahmen. *Il bacio* zeichnet sich dadurch aus, dass es als virtuose Konzertarie mit ausgedehnten Koloraturen und enormen technischen Herausforderungen gesungen und zugleich auch im Dreivierteltakt bei festlichen Gesellschaften getanzt wird. Aus dieser doppelten Funktionalität erklärt sich nicht zuletzt der überwältigende Erfolg dieses schwungvollen Walzers, der vor Ausgelassenheit sprüht und weltweit als unmittelbarer Ausdruck optimistischer italienischer Lebensart geliebt und gefeiert wird.

Arnold Jacobshagen ist Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Promotion an der Freien Universität Berlin (1996), Habilitation an der Universität Bayreuth (2003). Forschungsschwerpunkte unter anderem Oper und Musiktheater (17.–21. Jahrhundert), Sozial- und Institutionengeschichte der Musik, Historische Aufführungs- und Interpretationsforschung.

EN «Like a loud gathering of cicadas crying »

Yumi Augustine

What does heat sound like?
To me heat sounds like a loud gathering of cicadas crying. A soundscape I cannot escape when I am back home in Kyoto (Japan) during the humid summer.

Are there heated issues in music?
The first heated topic that comes to my mind in our current world is the use of AI. I believe it is a big issue that the corporations creating AI engines do not care about artists and are stealing artists' work. More artists should speak up on the use of AI in our own industry.

Can pieces of music make people think about hot topics?
There is so much power in music that it can make people reflect on important matters. The freedom in music enables artists to express any hot topics, from human rights to literal chilli peppers. I believe that pieces that give enough space for the audiences to interpret are always the most powerful.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
Due to my lack of attention, I poured boiling water onto my finger in the sink… My finger has fortunately healed.

EN Harvest

Cora Burggraaf

Putting life experience centre stage

I invited a group of composers to write monodramas in dialogue and close collaboration with several singers who have been around on stage for quite a while. These pieces offer new stories and layered characters for seasoned singers, brimming with life experience, strength and charisma.

Harvest is more than a concert of monodramas that spotlight experienced voices; it is also a project that gives composers the opportunity to create compelling new roles, tailor-made for seasoned personalities. And a chance for acclaimed singers to perform repertoire that truly suits them.

The monodramas are contextualised with film footage and interview excerpts.

22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

epic a contemporary classic ensemble

Trance

Post-minimalist repetition at boiling point

United Instruments of Lucilin
Sophie Deshayes flûte
Olivier Sliepen saxophone
Joost Geevers, Daniel Serafini trombone
André Feydy, Sjoerd Pauw trompette
Winnie Cheng violon
Désirée Bonacci violoncelle
Frin Wolter accordéon
Guy Frisch, Pascal Meyer claviers

Ensemble Klang
Rosanne van Bers flûte
Nuno Silva, Deborah Witteveen saxophone
Gerard Piera, Anton van Houten trombone
Judith van Eck, Arthur Kerklaan trompette
Saskia Lankhoorn claviers
Pete Harden basse électrique
Wiek Hijmans guitare électrique
Joey Marijs percussion

Michael Gordon
Trance (1995)

20:00 55'
Grand Auditorium





EN Trance

Michael Gordon

Trance began after a dream I had in July 1994, while I was in residence at the Djerassi Foundation just south of San Francisco. In the dream, I brought my music to an older composer for his comments. The composer was a combination of György Ligeti, Louis Andriessen and my own teacher Martin Bresnick. The older composer looked through my scores, one by one, and I could hear in my head the music that he heard in his head as he looked at my compositions. It all sounded like Mozart. After each score the composer shook his head in a discouraging way. Finally, he turned to me and said, *«You need to work with large forces».* I woke up startled.

That day I received a message from Andrew Cornall, Executive Producer at Argo/Decca Records, who asked me to write a CD-length piece for the London-based ensemble Icebreaker, to be recorded on the Argo label. I had already written *Yo Shakespeare* for Icebreaker, and I was excited to write another piece for this great group. I started work on *Trance.* Thinking about my dream, I decided to add eight brass players to the core group of 14 musicians. In addition, two sections of the piece, *«Trance Drone»* and *«Trance 5»,* include electronic audio playback.

The rehearsal process with Icebreaker allowed experimentation with rhythmic figures that went beyond the scope of rhythm as known in Western music. These rhythms were complicated, yet could be understood as a groove or feel. The openness and flexibility of Icebreaker allowed me to imagine music with a strong rhythmic pulse, written down, with no one playing on the beat. I imagined several interlocking units happening simultaneously – like the different thoughts in one's head that go on at once, or, in this case, like being able to hear different kinds of music in one's head at the same time.

22.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

epic visual immersive

The Snare Drum Project

An immersive sonic landscape for twenty prepared snare drums

Mikołaj Rytowski conception, performance

Mikołaj Rytowski
The Snare Drum Project (2025)

21:15 40’
Foyer





EN

«Heat sounds like hissing»

Mikołaj Rytowski

What does heat sound like?
Heat sounds like hissing, steaming; it vibrates, pulsates, and sparkles.

Are there heated issues in music?
To me personally: perfection vs. imperfection?

Can pieces of music make people think about hot topics?
Yes – what's most interesting to me is if the music is meant to make people think about hot topics, but everyone has a different hot topic to relate to – the topic is not predefined, but the emotion is.

What did you last burn your fingers or your mouth on?
Broccoli. Right after cooking, when making sure it was soft enough.

Biographies

Michele Abondano composition
Timbral composer and researcher, Michele Abondano's professional training includes composition lessons with Chaya Czernowin and Toshio Hosokawa. Her electronic music has been programmed at international events. In Columbia, she has taught composition, instrumentation, music structures and interdisciplinary creation.

Jessica Ackerley composition
The guitarist and composer Jessica Ackerley explores the spaces between contemporary classical, avant-garde jazz, and ambient music. Across performance and composition, their practice is shaped by experimentation, collaboration and an ever-expanding musical language.

Erney Felipe Acosta composition
The pianist and composer Erney F. Acosta develops his artistic practice at the crossroads of creation and performance. With a strong focus on chamber music and 20th- and 21st-century repertoire, his work has been performed by ensembles across Spain, the Netherlands and Switzerland.

Michelle Agnes composition
Michelle Agnes is a composer and improviser whose work explores the musical score as a living web of internal and external interactions. Hans-Joachim Koellreutter, Chaya Czernowin and Salvatore Sciarrino have been fundamental to her artistic development. She is researcher at the Royal Conservatory of Brussels and co-artistic director of the Soundinitiative ensemble.

Georges Aperghis composition
Georges Aperghis se consacre à l'écriture instrumentale ou vocale, au théâtre musical et à l'opéra. Son œuvre questionne les langages et le sens, ses compositions explorant les frontières de l'intelligible. Fondateur en 1976 de l'Atelier Théâtre et Musique, il a reçu le Lion d'Or à la Biennale de Venise 2015 et le Ernst von Siemens Musikpreis en 2021.

Arditti Quartet
The Arditti Quartet enjoys a worldwide reputation for its interpretations of contemporary and early 20th-century music. Many hundreds of string quartets and other chamber works have been written for the ensemble since its foundation by first violinist Irvine Arditti in 1974. In 1999, the quartet won the Ernst von Siemens Musikpreis.

Yumi Augustine composition
Japanese-American composer Yumi Augustine is a composition student at the Conservatorium van Amsterdam. During her childhood in Japan, she explored a wide range of musical styles, from flamenco guitar to musical theatre productions. She is currently intrigued by composing theatre pieces, experimenting with text and working with relatable daily topics.

Damir Bačikin Trompete
Damir Bačikin stammt aus Serbien und lebt in Berlin. Nach seinem Studium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler etablierte er sich als vielseitiger Musiker zwischen Klassik, neuer Musik und Jazz. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien, darunter den Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Neben seiner Konzerttätigkeit ist er als Komponist und Hochschuldozent tätig.

François Bayle composition
Pionnier de la musique acousmatique, François Bayle est une figure centrale de la musique électroacoustique. Disciple de Pierre Schaeffer et d'Olivier Messiaen, il a dirigé le GRM de 1966 à 1997. Il est également le concepteur de l'Acousmonium, orchestre de haut-parleurs dédié à la spatialisation du son.

Christophe Bertrand composition (1981–2010)
Pianiste et compositeur, Christophe Bertrand a connu une carrière aussi brève que fulgurante. Honoré par de nombreuses distinctions, il est pensionnaire à la Villa Médicis en 2008/09. Profondément touché par la musique de György Ligeti, il interpelle par son exigence, sa virtuosité et son expressivité.

Aymeric Bevan cornemuse
Aymeric Bevan est sonneur de cornemuse et saxophoniste. Formé au Bagad Melinerion de Vannes, dont il fut directeur musical, puis au Pont Supérieur de Rennes, il se produit dans diverses formations, notamment l'ensemble Noon.

Hervé Birolini direction artistique, musique
Compositeur français de musique électroacoustique et artiste sonore passé par le GRM, Hervé Birolini explore dans ses créations récentes le pouvoir sonore de l'énergie électrique. Son œuvre transdisciplinaire mêle concerts, installations et performances live.

Alvie Bitémo comédie, voix, guitare, composition
Née au Congo, Alvie Bitémo puise dans le jazz, le rock, le kinguigila (rythme ngounza) et la soul folk. Toujours en quête de forme et de fond, sa musique s'inspire des rites et des rythmes de son terroir tout en ramenant le temps et le regard sur les sentiers de l'enfance.

Nik Bohnenberger Komposition
Der gebürtige Luxemburger studierte Musikpädagogik, bevor er ein Kompositionsstudium bei Elena Mendoza aufnahm. Er schreibt Instrumental- und Ensemblemusik sowie elektroakustische Arbeiten und sucht nach neuen experimentellen und intermedialen Formaten. Seit 2025 ist er künstlerischer Leiter des Ensemble Recherche.

Anisha Bondy Regie
Anisha Bondy hat ihre künstlerische Heimat an der Komischen Oper Berlin, wo sie als szenische Leiterin Formate des Outreachprojekts Selam Opera! prägte. An der Schnittstelle von Oper, Communityarbeit, neuer Musik und Education erreicht sie junge Menschen an Häusern wie dem Musikverein Wien oder der Berliner Philharmonie.

Prach Boondiskulchok composition
Prach Boondiskulchok is a Bangkok-born composer, pianist and researcher whose music bridges Western and Thai classical traditions, historical performance practice and microtonal music. Drawing on influences ranging from Buddhist chanting to contemporary composition, his work combines stylistic breadth with emotional immediacy.

Christoph Breidler Komposition
Christoph Breidler ist Dirigent und Komponist. In seinen Werken und seinem Wirken widmet er sich der Entschlüsselung von Musik. Inspiriert von Gustav Mahler, Richard Strauss und Pierre Boulez, sieht er Dirigent und Komponist als Werkzeuge der Vermittlung, als Forscher, die Musik durchdringen und in ihrem Kern erfahrbar machen.

Cora Burggraaf Konzeption, Leitung
Cora Burggraaf ist Regisseurin für spartenübergreifende Bühnenproduktionen, Mezzosopranistin sowie Musikpädagogin und Gesangscoach. Als Solistin trat sie am Royal Opera House und bei den Salzburger Festspielen auf. Mit ihrer Stiftung Spinthout entwickelt sie eigene Musiktheaterproduktionen.

Sandrine Cantoreggi violon
Formée aux écoles franco-belge et russe du violon, Sandrine Cantoreggi s'est produite en soliste sous la direction de Yehudi Menuhin. Son Altesse Royale le Grand-Duc Henri de Luxembourg lui décerne en 2009 l'ordre de mérite civil et militaire d'Adolphe de Nassau et l'élève au grade de chevalier. Elle préside la Kammerata Luxembourg.

Riccardo Castagnola composition
Composer and sound artist working across electroacoustic and instrumental music, multimedia performance and sound design, he presents his work internationally. He collaborates with institutions including Theater Bremen, D'Haus Düsseldorf and Tempo Reale. Since 2026, he is Workshop Lead for Music Production at TUMO Berlin.

Yanqi Chen composition
The composer, interdisciplinary artist and sound engineer Yanqi Chen creates immersive works that blur the boundaries between sound, performance and experience. Drawing upon visual art, nature and personal experiences, she combines instrumental and electroacoustic music with visuals, movement and light.

Mickaël Cozien cornemuse
Mickaël Cozien est sonneur de cornemuses et musicien de tradition bretonne. Sa pratique embrasse les musiques traditionnelles, le rock, l'électro, le rap et la musique ancienne, jusqu'à la création contemporaine. Il collabore notamment avec Les Siècles, Les Witches ou encore Erwan Keravec.

Ármin Cservenák composition
The Hungarian composer and conductor Ármin Cservenák has developed a practice spanning contemporary music and music theatre. His works have been performed by leading ensembles including Ensemble Modern, Ensemble Musikfabrik and Neue Vocalsolisten Stuttgart, and presented at festivals across Europe.

Stijn Demeulenaere composition, electronics
Stijn Demeulenaere is a sound-artist, radio maker and searching musician. He develops installations, soundscapes and performances, plays live sets with his field recordings and creates sound design for dance and theatre. In sound he tries to unravel social structures, personal history and the unconscious imagination of people.

der/gelbe/klang
der/gelbe/klang wurde im Januar 2020 gegründet. Das Ensemble widmet sich der Musik von heute in ihrer ganzen programmatischen Bandbreite. In engem Kontakt mit Komponistinnen und Komponisten wird hier experimentiert und die Frage nach zeitgemäßen Ausdrucksformen gestellt.

Yolann Danhier cornemuse
Ancien membre du Bagad de Lann-Bihoué, Yolann Dahnier a été nommé penn-soner de la Kevrenn Alré d'Auray en 2024. Sa carrière se développe entre musique bretonne et création contemporaine, notamment avec l'ensemble Ceol Ila et aux côtés d'Erwan Keravec.

Yaron Deutsch electric guitar
Yaron Deutsch is the founder and artistic director of the chamber quartet Nikel and a frequent guest with European ensembles and orchestras dedicated to the performance of contemporary music. His search of inhabiting the guitar in additional contemporary settings led him to the experimental and improvisation scenes.

Francis Dhomont composition (1926–2023)
Figure majeure de la musique acousmatique, le compositeur français Francis Dhomont a délaissé l'écriture instrumentale pour le support. Son «cinéma pour l'oreille» explore l'inconscient et le rêve. Grand pédagogue à Montréal, son œuvre et son enseignement ont marqué l'électroacoustique mondiale.

Fergal Dowling composition
Fergal Dowling is a composer, ensemble leader and festival director. His work for electronics, mixed media and chamber ensembles uses algorithmic composition, computer-mediated performance and sound spatialisation to explore authenticity and the interplay between live performance and digital music.

George Dumitriu violin, viola, guitar
George Dumitriu is a poly-instrumentalist, performer and composer, internationally active in the fields of jazz, improvised music, contemporary classical and music theatre. His recent solo album «Monk on Viola» brought him multiple reviews. He is teaching violin, viola and guitar at the Conservatory of Utrecht.

Ensemble Klang
Founded in The Hague in 2003, Ensemble Klang focuses on contemporary music and interdisciplinary collaborations. With its distinctive and versatile instrumentation, the ensemble develops projects spanning music theatre, site-specific performance and dance.

Eunoia Trio
Das Eunoia Trio erschließt mit seiner Besetzung ein breites klangliches Spektrum und entwickelt innovative Konzertformate an der Schnittstelle von Musik, Sprache und Performance. Mit seinen Projekten setzt sich das Ensemble für einen kreativen, grenzüberschreitenden Dialog der neuen Musik ein.

Géraldine Foucault-Voglimacci bassin
Géraldine Foucault-Voglimacci est créatrice sonore et régisseuse. Formée au Théâtre National de Strasbourg, elle travaille pour le théâtre et la danse. Elle se consacre aux liens entre création contemporaine, musique bretonne et électronique et collabore notamment avec Erwan Keravec.

Juliet Fraser soprano
Juliet Fraser commands a repertoire that is dominated by the very old and the very new. She is a core member of the Exaudi vocal ensemble, which she co-founded with James Weeks, and is the founder and artistic director of the eavesdropping festival. In 2023, she received an honorary doctorate from the University of Southampton.

Luigi Gaggero cymbalum
Luigi Gaggero has built his artistic path at the intersection of classical, contemporary and early music. His interpretations are rooted in an empathetic encounter between performer, composer and listener. He served as Chief Conductor of the Kyiv Symphony Orchestra and is co-founder of the vocal ensemble La Dolce Maniera.

Monica Germino presentation, performance, curation
Amsterdam-based violinist Monica Germino is on the cutting edge of new music. Combining acoustic and electric instruments, her multimedia solo shows push boundaries by blending custom violins, light design, and vocals. A co-founder of Electra, her latest project Muted explores radical soundscapes.

Vinicius Giusti composition
Vinicius Giusti focuses on composing sound artworks through long-term collaborations with performers. He explores concepts such as indeterminacy, improvisation and elements of everyday life, combining these approaches with live electronics in musical performances. He is a member of the Ensemble entreCompositores and director of the Biennale Music Today.
Michael Gordon composition
Michael Gordon is an American composer associated with post-minimalism. His music features dense rhythmic structures, influenced by rock and experimental music, exploring texture, repetition, and sonic intensity in ensemble works, often using electric instruments and complex rhythmic layering.

Nataša Grujović accordéon
Après ses études avec Hugo Noth à la Hochschule für Musik Trossingen, Nataša Grujović s'est notamment produite lors de la programmation off des Donaueschinger Musiktage. Elle joue en solo depuis 2020, mais également en duo avec Steve Moore, au sein de l'ensemble de musique improvisée Burning Giraffe et avec la danseuse de butō Yuko Kominami.

Hanna Hartman composition
The Swedish sound artist and composer Hanna Hartman creates compositions that are exclusively made up from authentic sounds which she has recorded around the world. These sounds are taken out of their original context and thus perceived in their purity. She seeks to reveal hidden correspondences between the most diverse auditive impressions.

Jonah Haven composition
Laureate of the 2025 Luciano Berio Rome Prize in Musical Composition, Jonah Haven is a composer, improviser, and pianist. Driven by autotheory writers, he approaches composition as a way of bearing loose witness to his life – an evolving exploration of aging, memory, and identity through sound.

Nicolas Helle création lumière
Formé à l'INA et au CFPTS, Nicolas Helle travaille à la croisée du vidéo mapping, de la lumière et de la scénographie. Il crée pour le spectacle vivant, les expositions et le patrimoine, et collabore avec des compagnies de théâtre en France et à l'international.

Gweltaz Hervé cornemuse
Sonneur de cornemuse et saxophoniste, Gweltaz Hervé est diplômé des conservatoires de Saint-Nazaire et de Nantes. Il explore les croisements entre musiques traditionnelles, jazz, musiques du monde et contemporaines, notamment au sein du Collectif à l'Envers.

Aaron Holloway-Nahum conductor
Aaron Holloway-Nahum is a composer, conductor and sound artist working at the intersection of contemporary concert music and immersive experiences. Through close collaboration with performers, all his work contributes to the creation of new music shaped by intimate portraiture, experimental narrative structures, ornate timbres and flashes of absurdist humour.

Anne Hölzinger Bühne
Anne Hölzinger studierte Architektur an der Universität der Künste Berlin und arbeitete als Bühnen- und Kostümbildassistentin am Deutschen Theater Berlin. Dort konzipierte sie die Spielstätte Box und Bar und realisierte Möbelentwürfe. Seit 2007 ist sie freischaffend als Bühnen- und Kostümbildnerin sowie Architektin tätig.

Finbar Hosie composition, électronique
Finbar Hosie est diplômé de la Brunel University London ainsi que de la Haute École des Arts du Rhin à Strasbourg. Membre du collectif lovemusic depuis 2022, il a été lauréat du fonds Diaphonique l'année suivante. Son approche artistique vise à atténuer les frontières entre acoustique et électronique.

Clemens Hund-Göschel Konzeption, Klavier
Clemens Hund-Göschel erhielt sein Klavierdiplom an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Es folgte ein Masterstudium in Spezialisierter Musikalischer Performance – zeitgenössische Musik in Basel. Sein Interesse gilt neuen Aufführungskonzepten, die er unter anderem mit dem Eunoia Quintett und dem Ensemble Inverspace verwirklicht.

Maija Hynninen composition
Maija Hynninen works in the fields of concert music, electronic instrument design and multidisciplinary performances. The essence of her music lies in the unique moments when the parameters of this world are subtly altered, revealing glimpses of another reality. She holds a PhD in Music Composition from UC Berkeley.

Stephan Ink électro-design sonore
Le musicien, producteur et ingénieur du son Stephan Ink est actif depuis le début des années 1990. Il a écrit, composé et produit des albums de musique expérimentale avec diverses formations et fait partie de plusieurs collectifs. Son travail s'oriente aujourd'hui vers la création de paysages sonores où fusionnent l'organique et la machine.

Sarah Jeffery Blockflöte, Stimme
Sarah Jeffery ist als Interpretin, Dozentin – unter anderem am Royal College of Music London –, Autorin sowie Rundfunk- und Fernsehexpertin tätig. Als engagierte Botschafterin der Blockflöte rief sie 2015 den YouTube-Kanal Team Recorder ins Leben, auf dem sie wöchentlich Tutorials veröffentlicht.

Erwan Keravec composition, cornemuse
Sonneur de cornemuse écossaise, compositeur et improvisateur, Erwan Keravec pratique les musiques improvisées, du free jazz à la noise, et constitue un répertoire de musique contemporaine pour cornemuse solo, trio avec voix et avec chœur. Curieux du mouvement, il compose, joue et improvise également pour la danse.

Zarina Khan text
Zarina Khan is a philosopher, writer, actress, director and filmmaker. She has written plays and books on human and children's rights. In 2005, she was nominated for the Nobel Peace Prize in recognition of her workshops in war-torn countries and conflict zones. She lives in Mirabel, Ardèche, where she founded the Art'Kafé Cultural Center.

Christine Sun Kim Ausstellung
Christine Sun Kim ist eine amerikanische Künstlerin, die in Berlin lebt. In ihren Zeichnungen, Videos, Performances und Installationen erforscht sie die Beziehungen zwischen Klang, Sprache und Kommunikation aus der Perspektive einer gehörlosen Person.

Peter Kirk Tenor
Der britische Tenor Peter Kirk erlangte ein Artist Diploma in Opera an der International Opera School des Royal College of Music und war anschließend Teil des Opernstudios der Straßburger Opéra national du Rhin. Er trat im Royal Opera House Covent Garden, in der Volksoper Wien sowie beim Festival d'Aix-en-Provence auf.

Malika Kishino Academy mentor
Born in Kyoto, Malika Kishino studied composition and electronic music in France. Winner of the Rome Prize 2024/25, she creates sound organisms, viewing her compositions as living beings with their own development. Her output ranges from solo works to orchestral pieces.

Maxim Kolomiiets composition
Maxim Kolomiiets graduated from the National Music Academy of Ukraine as an oboist and composer. He has participated in international academies and competitions and is the author of several electronic music albums and two operas. He is co-founder of the contemporary Ensemble Nostri Temporis and founder of the baroque ensemble Luna Ensemble.

Catherine Kontz artistic director, composition, arrangements, conductor, presentation
Catherine Kontz is a London-based composer whose works explore nonlinear form, visual/spatial elements and musical theatricality. She first studied piano in her native Luxembourg, and later in London and holds a doctorate in composition. Since 2023, she leads the rainy days festival and is professor of composition at the Royal College of Music in London.

Burkhard Körner Outside-Eye
Burkhard Körner ist Choreograf, Theatermacher, Dramaturg, Dozent, Tänzer, Performer und Sänger. Er gestaltet Räume, in denen Menschen sich mit ihren Anliegen verbinden und ihrer Kreativität folgen. Vernachlässigte gesellschaftliche Themen motivieren ihn, Umgebungen für gemeinsamen Diskurs zu schaffen.

Victor Kraus Perkussion
Victor Kraus ist ein in Luxemburg ansässiger Perkussionist, Komponist und Pädagoge. Seine Arbeit verbindet klassische, zeitgenössische und elektronische Musik. Als Mitglied von KrausFrink und anderen Ensembles tritt er auf und entwickelt Projekte, die Perkussion, Improvisation, Komposition und multimediale Ansätze miteinander verbinden.

Felix Kroll Akkordeon
Felix Kroll setzt sich intensiv für das Akkordeon und seine vielfältigen Möglichkeiten in unterschiedlichen künstlerischen Bereichen ein. Nach seiner Ausbildung in Bremen, Turku (Finnland) und Münster ist er seit 2017 Dozent für Akkordeon an der Universität der Künste Berlin. Stilistisch pendelt er zwischen Werken der neuen Musik, klassischer Musik und dem Jazz.

Jaap Peter Kronemeijer audiologist, presentation
Jaap Peter Kronemeijer is an audiologist at the Amsterdam University Medical Center specialising in hearing rehabilitation and vestibular disorders. A former professional trumpet player and sound engineer, he combines expertise in audiology, music and sound to support musicians and promote hearing conservation.

György Kurtág Komposition
Der in Rumänien aufgewachsene ungarische Komponist György Kurtág, der als Meister der kleinen Form gilt, feierte in diesem Jahr seinen 100. Geburtstag. Seine Kompositionen sind zugleich spielerisch, konzentriert und ausdrucksstark und nehmen nicht selten literarische Werke oder Fragmente zum Ausgangspunkt.

Hélène Labarrière bassin
Hélène Labarrière est contrebassiste et compositrice. Figure reconnue du jazz et des musiques improvisées, elle mène une activité artistique marquée par de nombreuses collaborations, notamment avec Jacky Molard et Erwan Keravec, à la croisée du jazz et des musiques bretonnes.

Lionel Le Page cornemuse
Sonneur et facteur d'instruments, Lionel Le Page s'intéresse depuis plus de trente ans aux différentes traditions de la cornemuse. Formé à la musicologie, il développe une pratique à la croisée des musiques traditionnelles, de la création contemporaine et de la recherche sonore.

Claude Lenners Komposition
Die Werke des Luxemburgers Claude Lenners zeichnen sich durch ihre Klangfarbeneffekte aus und finden international Anerkennung (Stipendien an der Villa Medici und in Darmstadt). Seine Kenntnisse in elektroakustischer Komposition vertiefte er bei Claude Lefèvre und am IRCAM. Er ist Gründer der Gesellschaft Noise Watchers Unlimited.

Julien Leroy direction
Julien Leroy a été chef assistant de l'Ensemble intercontemporain entre 2012 et 2015. Premier chef invité des United Instruments of Lucilin depuis 2018 et directeur musical du Paris Percussion Group depuis 2014, il a récemment été nommé directeur musical de l'ensemble français de musique contemporaine TM+.

George Lewis composition, Academy mentor
George Lewis is an American composer, musicologist, and trombonist. He is widely regarded as a pioneer in the creation of computer programs that improvise in concert with human musicians. He is Professor of American Music at Columbia University, where his research focuses on experimental music and improvisation, with a particular interest in questions of race, gender, and decolonisation.

Sascha Ley Worte, Musik, Performance
Sascha Ley ist eine mehrsprachige Sängerin, Performerin, Komponistin, Improvisatorin, Schauspielerin und Dichterin, die in Luxemburg lebt. Neben Musik und Theater widmet sie sich dem Schreiben und interdisziplinären Performances. Seit Anfang 2000 hat sie mehrere Performances und Alben unter ihrem Label yela music yela muse produziert.

Erwan Lhermenier bassin
Clarinettiste issu des musiques traditionnelles de Haute-Bretagne, Erwan Lhermenier nourrit sa pratique de jazz, d'improvisation et de multiples influences musicales. Également formé aux arts plastiques et engagé dans la transmission, il mène des projets qui associent musique, culture et environnement.

Yingting Liu composition
The Chinese composer and sound artist Yingting Liu transforms cultural memory, ritual and social experience into immersive sonic worlds. Bringing together acoustic instruments, electronics, video and movement, her practice creates theatrical spaces where hidden histories and unheard voices can emerge.

Annea Lockwood composition
New Zealand-born American composer Annea Lockwood brings energy, curiosity, and a profound sense of openness to her music. Her fascination with the visceral effects of sound in our environments and through our bodies serves as the focal point for works ranging from concert music to performance art and multimedia installations.

Samuel D Loveless music, trumpet
An award-winning composer and sound creator whose works span a range of genres challenging traditional approaches, Samuel D Loveless explores the relationship between performer, space and audience, with accessibility and inclusivity being central to his work. He has composed for ensembles such as the Explore Ensemble and the Ligeti Quartet.

Luxembourg Philharmonic
Das Luxembourg Philharmonic steht seit seiner Gründung 1933 im Kontext der Sendetätigkeit von Radio Télévision Luxembourg (RTL) für die kulturelle Vitalität des Landes. Seit 1996 ist es nationales Orchester Luxemburgs und hat seit 2005 sein Domizil in der Philharmonie. Ab 2026/27 leitet Martin Rajna das Orchester mit 99 Musiker*innen aus über 20 Nationen.

Michelle Agnes Magalhaes composition
Michelle Agnes Magalhaes is a composer, improviser, and researcher. Her compositional approach treats the musical score as a living web, open to internal and external interactions. Anchored in embodied knowledge, her music creates conditions for sound to emerge as an architecture of movable forms.

Filip Markiewicz Komposition
Filip Markiewicz ist ein bildender Künstler, der Luxemburg auf der 56. Biennale von Venedig vertrat. Für sein Kunstmusikprojekt *Ultrasocial Pop* erhielt er den Kunstpreis Bourse Bert-Theis. Seit 1999 komponiert er unter dem Namen Raftside Musik für Film, Theater und Installationen und war damit auch bei mehreren internationalen Festivals vertreten.

Max Mausen Klarinette
Der in Luxemburg ansässige Klarinettist Max Mausen arbeitete mit Orchestern wie dem Philharmonia Orchestra und dem BBC Concert Orchestra zusammen und war 2014/15 Soloklarinettist des Malta Philharmonic Orchestra. Als Mitglied von United Instruments of Lucilin interpretiert er zeitgenössisches, Jazz- und traditionelles Repertoire.

Thomas Meadowcroft composition
Thomas Meadowcroft is a Berlin-based Australian composer who writes for concert, theatre, and radio. He collaborates regularly with international orchestras, chamber ensembles, and festivals. His work focuses on contemporary music, combining acoustic instruments with various electronic media.

Christoph Meier Installation
Christoph Meier studierte Architektur an der Technischen Universität Wien und Skulptur an der Akademie der bildenden Künste Wien und der Glasgow School of Art. Seine Installationen setzen sich mit architektonischen und gesellschaftlichen Räumen auseinander. Er ist Mitbegründer des unabhängigen Ausstellungsraums Guimarães in Wien.

Rosie Middleton mezzo-soprano
Mezzo-soprano Rosie Middleton works across experimental music, contemporary opera, and performance art. She creates works with composers, visual and movement artists, often using her body as a stimulus for artistic investigation. In 2020, she won the Michiko Hirayama Prize for experimental vocal music.

Matthew Monaco composition
He explores the space between notation, improvisation and electroacoustic music, drawing on a musical identity rooted in both contemporary classical music and jazz. His practice brings together composition, performance and research, with improvisation remaining a central source of his musical language.

Enora Morice cornemuse
Enora Morice se forme au Pont Supérieur de Rennes puis au Royal Conservatoire of Scotland de Glasgow, où elle approfondit sa pratique de la musique écossaise. Cornemuse, violon et chant nourrissent un parcours qui s'étend du répertoire breton au fest-noz et à la création contemporaine.

Denis Mpunga acting, percussion
Denis Mpunga is a musician, actor, director and author. In 1979, he founded Gomma Percussions and later the Afro-jazz group Eko-Kuango. He has collaborated with renowned theatre and film artists, including Peter Brook and the Dardenne brothers, and creates music, writes and directs for the stage.

Patrick Muller performance, composition
Patrick Muller is a multimedia artist, developing art installations, interactive exhibitions, and media spaces. He writes concepts, creates artistic content and manages projects in the arts sector and on behalf of agencies and clients from the industry. His works mostly have a strong focus on interactive and recursive systems.

Ute Müller Installation
Ute Müller studierte an der Universität für angewandte Kunst Wien und am Royal College of Art in London. Ihre künstlerische Praxis ist in der Malerei verwurzelt, hat sich jedoch auf Skulptur, Installation und raumbezogene Interventionen erweitert. Durch ihre Arbeit mit Kollektiven weitet sie ihren Ansatz zu einem Dialog mit gesellschaftlichen Strukturen aus.

Gráinne Mulvey composition
Gráinne Mulvey is an Irish composer of acoustic and electronic music. Her work explores timbre, texture and spatial sound across instrumental, electronic and mixed-media forms, often engaging with dance, video and installation. It is performed internationally by soloists, ensembles and orchestras.

Musiques & Recherches
Musiques & Recherches est une association basée en Belgique dont l'ensemble des activités est dédié au développement de la musique électroacoustique et plus précisément la musique acousmatique.

Noise Watchers Unlimited
Von Claude Lenners, Arthur Stammet und Jean Halsdorf gegründet, ist die Gesellschaft Noise Watchers Unlimited hauptsächlich der elektroakustischen Musik verpflichtet. Das Kollektiv organisiert pädagogische Aktivitäten, realisiert Projekte (Konzerte, Klanginstallationen, Multimedia-Events) und engagiert sich in der Forschung.

Nancy Nkusi acting
Nancy Nkusi is a Belgian actress, singer, and dancer of Rwandan origin. In 2007, she joined the Royal Conservatory of Liège in the theatre section. Since 2011, she has participated in multiple theatre and television projects, including *Hate Radio* by Milo Rau and *The Great Yes, The Great No* by William Kentridge.

Lukas Nowok Klang
Lukas Nowok hat zur Entwicklung, Realisierung und Aufführung zahlreicher Konzerte, Opern, Theateraufführungen, audiovisueller Installationen und Aufnahmen an Veranstaltungsorten und Festivals auf der ganzen Welt beigetragen, immer angetrieben vom großen Interesse an Verspieltheit und Ausdrucksmöglichkeiten neuer Technologien.

Jussi Parikka text
Jussi Parikka is a Finnish cultural historian and writer, and Professor of Digital Aesthetics and Culture at Aarhus University. After some 15 years in the UK, he continues his work in Denmark on the intersections of ecology, digital culture, art, design and philosophy. He has been active in the curatorial team of the Helsinki Biennial 2023.

Bernard Parmegiani Komposition (1927–2013)
Als eines der langjährigsten und vielseitigsten Mitglieder prägte Bernard Parmegiani Arbeit und Image der Groupe de Recherches Musicales (GRM). Der als Pianist und Tontechniker ausgebildete Musiker komponierte Schlüsselwerke der akusmatischen Musik sowie zahlreiche Film- und Fernsehmusiken.

Yoav Pasovsky Komposition
Yoav Pasovsky ist ein israelischer Komponist, der seit 2003 in Berlin lebt, wo er Komposition an der Universität der Künste studierte. Seine Werke beschäftigen sich mit Wahrnehmung, Intermedialität sowie dem Spannungsfeld von Kreativität, Technologie und Wissenschaft. Seine Arbeit wurde mit Stipendien und Residenzen ausgezeichnet.

Cláudia Pereira voice
Cláudia Pereira is a Brazilian actress working across theatre and cinema. She collaborated with filmmaker and composer Guilherme Vaz on *Brasiliários,* a landmark work of Brazilian experimental cinema, and has been involved in interdisciplinary artistic projects throughout her career.

Stefan Prins composition, electronic
The music of Stefan Prins often includes and reflects on contemporary technologies and new media, thematising their relationship with the physical performing body, the observing bodies and the environments they inhabit. Together with Pieter Matthynssens, he is artistic director of the Belgian Nadar Ensemble.

Ville Raasakka composition
Ville Raasakka is a Finnish composer specialising in ecology. His works are based on bioacoustic recordings and environmental research. He studied with Veli-Matti Puumala at the Sibelius Academy in Helsinki and privately with Georges Aperghis. He is also a sound artist and sound designer and was nominated for Classical Artist of the Year at the Indie Awards 2025.

Raftside
Raftside is the solo project of visual artist and composer Filip Markiewicz. A hybrid mix of songwriting, alternative pop and electronic music, and an experimental playground between visual art and music. Over the years Raftside has played numerous showcases and concerts with different artists, sharing festival stages with The Streets, Daft Punk or Cat Power.

Helena Rasker alto
Helena Rasker is a Dutch mezzo-soprano active in opera and concert. Her repertoire spans baroque operas by Antonio Vivaldi and Georg Friedrich Händel, 20th-century works by Benjamin Britten and Leoš Janáček, as well as contemporary creations. She combines vocal depth with a strong dramatic presence.

Riot Ensemble
Riot Ensemble is a group dedicated to the creation, exploration and presentation of contemporary works. Based in the UK, the ensemble comprises European soloists who perform, curate, commission and collaborate on a wide range of projects.
The ensemble was awarded the Ernst von Siemens Förderpreis Ensemble in 2020.

Mikołaj Rytowski conception, performance
Mikołaj Rytowski is an artist rooted in sound making and musical performance, diverging from conventional norms to explore sound and creativity organically. His practice involves performance, improvisation, composition, sound art, and collaborations with active engagement in the creative process.

Mischa Salkind-Pearl composition
Mischa Salkind-Pearl is an American composer working across instrumental, vocal, operatic, and electroacoustic music, notably the opera *Troubled Water.* He is composer-in-residence with the Ludovico Ensemble and chairs composition at the Boston Conservatory at Berklee.

François Sarhan Konzeption
Der französische Komponist, Regisseur und bildende Künstler François Sarhan studierte bei Brian Ferneyhough und Magnus Lindberg. Er inszeniert eigene Musiktheaterwerke sowie multimediale und visuelle Arbeiten (Videos, Collagen, Kunstbücher) und ist Kompositionsprofessor an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz.

Laurène Schuller violon
Violoniste et pédagogue luxembourgeoise, Laurène Schuller se produit régulièrement à la Philharmonie Luxembourg. Formée à Cologne puis au Conservatoire royal de Liège, elle investit des répertoires variés, du classique au jazz contemporain.

Yves Schumacher tuba contrebasse
Yves Schumacher a étudié avec Patrick Krysatis au Conservatoire de la Ville de Luxembourg. Lauréat du Concours Interrégional d'Épinal en 1998, il a également remporté le Concours Luxembourgeois pour Jeunes Solistes en 1996. Cette même année, il a été membre de l'Orchestre d'Harmonie des Jeunes de l'Union Européenne et intégré la Musique Militaire Grand-Ducale.

Salvatore Sciarrino Komposition
Salvatore Sciarrino entwickelte seine kompositorischen Fähigkeiten als Autodidakt. Sein Personalstil zeichnet sich immer wieder durch ein bewusst eingesetztes Überraschungsmoment aus. Mit seinen Kammermusik- und Musiktheaterwerken gehört er zu den meistgespielten Komponisten der Gegenwart.

Hagar Sharvit Mezzosopran
Die israelische Mezzosopranistin Hagar Sharvit lebt in Deutschland. Sie ist Preisträgerin des Liedwettbewerbs Das Lied, bei dem sie sowohl den Ersten als auch den Publikumspreis gewann. Mit einem breit gefächerten Repertoire tritt sie in internationalen Konzerthäusern und bei Festivals auf.

Jack Sheen conductor, composition
Jack Sheen is recognised for his inventive approach to music-making, which blends orchestral traditions with an expansive interdisciplinary perspective. His own music spans orchestral and chamber compositions, installations and site-specific spatial performances.

KHR Sironko text
KHR Sironko is a writer and MFA student at Temple University in Philadelphia. She has served as librettist for multimedia projects by composer Jonah Haven. Her current novel explores community, futurelessness, and corruption in the ecologically fraught Midwest.

Olivier Sliepen saxophone basse
Olivier Sliepen a étudié le saxophone avec Guy Goethals, Arno Bornkamp et Claude Delangle. Il s'est produit en tant que soliste avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg ou encore la Musique Militaire Grand-Ducale et a collaboré avec des compositeurs tels Luca Francesconi, Camille Kerger et Philippe Hurel. Il est membre des United Instruments of Lucilin et de l'Amstel Quartet.

Sounddramaturgien-Kollektiv
Das Sounddramaturgien-Kollektiv ist zugleich eine interdisziplinäre Feldstudie und ein Künstlerkollektiv rund um 3D-/Spatial Audio. Seit 2019 befassen sich die Mitglieder mit 3D-Audiotechniken und deren künstlerischen Potenzialen in den Bereichen Musik, Theater, Architektur, Film, bildende Kunst, Hörspiel und anderen Künsten.

Gertrude Stein text (1874–1946)
Gertrude Stein was an American avant-garde author and art collector. In Paris, her salon served as a nexus for modernists such as Matisse and Picasso. Stein conceptualised the «Lost Generation» for writers like Hemingway, fundamentally transforming literature through experimental techniques.

Lisa Streich composition
Born in Sweden, Lisa Streich likes to work with motorised instruments of her own creation. She is fascinated by the de-subjectivisation of sound and by the incongruent contrasts that can arise on both visual and auditory levels. She explores well-known chords from recordings, taking them apart and weaving them throughout an orchestral movement.

Geneviève Strosser alto, voix, conception
Geneviève Strosser est l'une des altistes les plus sollicitées pour interpréter le répertoire des 20e et 21e siècles, travaillant avec des compositeurs tels que Helmut Lachenmann, Georges Aperghis ou Hugues Dufourt. Elle enseigne actuellement son instrument à la Hochschule für Musik Basel.

Galdric Subirana percussion
Après ses études au Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon, Galdric Subirana se spécialise en musique de chambre auprès des membres de l'Ensemble Modern. Il collabore par la suite avec les Percussions de Strasbourg. Au sein du collectif NoMad, il compose, diffuse et interprète une musique à l'écoute de ses auditeurs.

Saskia Theis Kostüme
Saskia Theis studierte Mode in Berlin und Kostüm in London. Sie gestaltet Kostüme und Räume für Theater, Oper, Film und Mode sowie für die Underground-Nightlife-Szene und soziale Inklusionsprojekte. Ihr Spektrum reicht von Club bis Zirkus, von Oper bis Bestattung – stets exzentrisch und fantasievoll.

Calliope Tsoupaki composition
Calliope Tsoupaki is a Greek-Dutch composer. Her compositions combine East and West. Since 2007, she has been teaching at the Royal Conservatoire in The Hague. She was awarded the Matthijs Vermeulen Composition Prize for *Thin Air,* a work for variable instruments and instrumentation that expressed solidarity and compassion during the pandemic.

United Instruments of Lucilin
Das 1999 gegründete Ensemble präsentiert «traditionelle» und inszenierte Konzerte, Projekte für Kinder, Improvisationssessions und Diskussionen mit Komponist*innen. Es ist an Uraufführungen im Bereich des Musiktheaters beteiligt und organisiert jährlich in Zusammenarbeit mit rainy days die Luxembourg Composition Academy.

Annette Vande Gorne Komposition
Nach einer klassischen Ausbildung wandte sich Annette Vande Gorne unter dem Eindruck der Werke von François Bayle und Pierre Henry der akusmatischen Musik zu. Sie studierte elektroakustische Musik bei Guy Reibel und Pierre Schaeffer sowie Musikwissenschaft. 1982 gründete sie die Vereinigung Musiques & Recherches.

Edgar Varèse composition (1883–1965)
Pionnier de l'avant-garde, Edgar Varèse a révolutionné la musique en la définissant comme un «son organisé». Libéré des structures classiques, il a fait du timbre, du rythme et de l'électronique une matière vivante pour sculpter l'espace sonore moderne. Ses œuvres majeures sont *Ionisations* pour percussions, *Déserts* et *Poème électronique*.

Henri Växby composition
Henri Växby is a London-based experimental guitarist and composer. On the fringes of the new music scene since the early 2000s, he also performs under the moniker Henri Utan K. His music veers between part-improvised and fully composed, combining stark dissonance with gently hypnotic soundscapes and drones.

Ana Vaz Ausstellung, Stimme
Ana Vaz ist eine in Paris ansässige brasilianische Künstlerin und Filmemacherin. Sie setzt sich mit den Nachwirkungen des Kolonialismus, ökologischen Fragen und den Beziehungen zwischen Menschen, Tieren und Landschaften auseinander. Ihre experimentellen Werke wurden in Museen, bei Biennalen und Filmfestivals präsentiert.

Guilherme Vaz composition (1948–2018)
Guilherme Vaz was a Brazilian artist, thinker, and experimental musician. One of the pioneers of conceptual art in Rio de Janeiro and founder of the Experimental Unit of MAM-RJ, he became known for his work across multiple fields and composed scores for more than 60 feature films. As a musician, conductor, and composer, he introduced *musique concrète* into Brazilian cinema.

Ruth Velten Saxophon
Ruth Velten ist Saxophonistin mit Schwerpunkt auf der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. In ihrer Zusammenarbeit mit Komponist*innen inspirierte sie zahlreiche Werke. Im Jahr 2010 gründete sie das Ensemble LUX:NM, mit dem sie den Preis der Deutschen Schallplattenkritik gewann. Seit 2018 lehrt sie an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

Bowie Verschuuren Film
Bowie Verschuuren ist ein kreativer Unternehmer mit Fokus auf digitale Innovation, Technologie und zukunftsorientierte Geschäftsmodelle. Er verbindet strategisches Denken mit einem praxisnahen Ansatz und engagiert sich für die Entwicklung moderner Lösungen, die Unternehmen und Menschen nachhaltig voranbringen.

Andrea Voets Konzeption, Journalismus, Harfe
Andrea Voets produziert ihren musikalischen Journalismus bei De Balie in Amsterdam, einem Zentrum für zeitgenössische Kunst, Kultur und politischen Diskurs. Mit ihrer Plattform Resonate Productions kreiert sie dokumentarische Konzertformate zu Fragen von Zugehörigkeit, Verbundenheit und Erfahrungen von Immersion.

Andreas Wagner dramaturgy
Andreas Wagner was head dramaturge at the Théâtre National du Luxembourg from 2005 to 2016, general director of the European Capital of Culture Esch2022 from 2016 to 2018. He teaches European cultural policies at the Université de Lorraine (Metz), theatre and music history at the Conservatoire de la Ville de Luxembourg.

Freya Waley-Cohen composition
Freya Waley-Cohen is a British-American composer. Her music is characterised by contrasts between earthy rhythmic play and fragility, luminous spaces, and a sense of the otherworldly. Her catalogue includes commissions for major institutions such as the BBC Proms, LA Phil, and London Philharmonic.

Tamsin Waley-Cohen violon
Tamsin Waley-Cohen is a British violinist whose work encompasses solo, chamber and orchestral performance. She has collaborated with composers including Huw Watkins and Deborah Pritchard. Alongside the violin canon, her repertoire places a strong emphasis on music of the 20th and 21st centuries.

Andrew Watts countertenor
Andrew Watts is a British countertenor who performs internationally in opera and concert repertoire. He is closely associated with contemporary opera, having created roles in new works by composers such as Torsten Rasch and Olga Neuwirth. His repertoire also includes Baroque and 20th-century music.

KP Werani Komposition, Tonband, Konzeption
Von Haus aus Bratscher, ist KP Werani auch als Komponist und Kurator neuer Konzertreihen tätig. Er ist Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, tritt als Solist und Ensemblemusiker auf (TrioCoriolis, DUO2KW) und wirkte an zahlreichen Uraufführungen mit. 2021 erhielt er den Förderpreis Musik der Landeshauptstadt München.

Roland Wiltgen Komposition
Der Luxemburger Roland Wiltgen studierte Trompete, Kornett sowie Musiktheorie an den Konservatorien in Esch-sur-Alzette, Metz und Paris. Er schuf Werke für Kammermusikbesetzungen, Blasorchester, Brass Band, Orgel und Symphonieorchester sowie Kompositionen mit elektronischen Medien und unterrichtet am Konservatorium Esch-sur-Alzette. Er ist Jurymitglied internationaler Wettbewerbe.

Yann Windeshausen Komposition
Der luxemburgische Komponist Yann Windeshausen studiert seit 2022 Komposition an der Hochschule für Musik und Theater München bei Moritz Eggert. Er arbeitet mit Ensembles wie der/gelbe/klang zusammen. Seine Musik wird vor allem in München und Luxemburg aufgeführt und von Luxembourg Music Publishers verlegt.

Susanne Felicitas Wolf Libretto
Susanne Felicitas Wolf war als künstlerische Mitarbeiterin und Dramaturgin an renommierten Häusern tätig. Sie schreibt Stücke, Libretti, Lieder und Texte, die an der Staatsoper Wien oder bei den Berliner Philharmonikern aufgeführt wurden. Im Jahr 2006 erhielt sie das Goldene Verdienstzeichen der Republik Österreich.

Julia Wolfe composition
Julia Wolfe's music is distinguished by an intense physicality and a relentless power that pushes performers to extremes and demands attention from the audience. She draws inspiration from folk, classical, and rock genres, bringing a modern sensibility to each while simultaneously breaking down the barriers between them.

Serge Wolfsperger Regie
Der Luxemburger Serge Wolfsperger ist Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler. Nach seinem Filmstudium an der Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne realisierte er zahlreiche Dokumentar- und Spielfilmprojekte. Seine Werke, darunter *Sur le fil du temps* und *Waat Iwwreg bleift,* beschäftigen sich mit Erinnerung, Zeit und sozialem Wandel.

Frin Wolter accordéon augmenté
Formé à Luxembourg, Lille et Helsinki, Frin Wolter est lauréat de nombreux concours. Il se produit avec des formations tels que le Duo Kiasma ou United Instruments of Lucilin et participe à des projets de théâtre et de performance. Arrangeur et ardent défenseur de la musique contemporaine, il collabore avec des compositeurs tels que François Sarhan et James Dillon.

Iannis Xenakis Komposition (1922–2001)
Iannis Xenakis' stochastische Musik beruht auf mathematischen Modellen. Ästhetisch prägten ihn architektonische Ansätze – etwa von Le Corbusier, dessen Assistent er war – Olivier Messiaen und Pierre Schaeffer. Er schuf ein umfangreiches Werk, insbesondere für Orchester, Streichquartett und Tonband.

Nikoko Hermann Yao Choreographie
Nikoko Hermann Yao ist ausgebildeter Tänzer und Choreograph sowie Gründer der Kompagnie Dumale. Er lebt in Abidjan (Elfenbeinküste), wo er an der Hochschule für Musik und Tanz unterrichtet. Sein choreographischer Stil ist geprägt von europäischer klassischer Musik und traditionellen ivorischen Rhythmen.

Yarn/Wire
Yarn/Wire is a New York-based percussion and piano quartet, founded in 2005. It is dedicated to expanding the repertoire written for its instrumentation, through commissions to many American and international composers, and collaborative initiatives that aim to build a new and lasting body of work.

Zafraan Ensemble
Die aus zehn festen Mitgliedern bestehende Gruppe formierte sich 2009 in Berlin und spielt aktuelles Repertoire, das von der Kernbesetzung abgedeckt wird. Ein Markenzeichen sind dramaturgisch klug konzipierte Programme, inszenierte Konzerte oder immersive Formate. Die Arbeit ist vom Austausch mit anderen Künstler*innen und Kunstformen geprägt.

Yiran Zhao composition
Conductor, composer, pianist, and soprano
Yiran Zhao is Assistant Conductor of the Boston Symphony Orchestra starting with the 2026/27 season. She was a national winner of the 2024 American Prize for Composition and holds a Master in Choral Conducting from the Yale School of Music and a Bachelor in Piano and Theory & Composition from the Westminster Choir College.

Robert Zuidam composition
Robert Zuidam studied composition with Philippe Boesmans, Klaas de Vries, Oliver Knussen and Lukas Foss. Vocal music forms the core of his compositional output. It was Hans Werner Henze who encouraged him to write operas and libretti. He also composed a wide array of works for orchestra, ensemble and soloists.



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

Impressum

© Philharmonie Luxembourg 2026
Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte
1, Place de l'Europe
L-1499 Luxembourg

www.philharmonie.lu
www.rainydays.lu

ISBN 978-2-919837-05-2

Responsables de la publication
Dr. Catherine Kontz, Directrice artistique du festival rainy days
Stephan Gehmacher, Directeur général
Matthew Studdert-Kennedy, Head of Artistic Planning

Cheffe de projet publication Daniela Zora Marxen

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Cécile Bullot, Amaryllis Coiffet, Dr. Catherine Kontz, Daniela Zora Marxen, Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour, Alexa Nieschlag

Photos Véronique Kolber

Couverture et mise en page Guy Martin

Imprimé par Print Solutions – Luxembourg

Nous remercions:
Les compositeurs, artistes, musiciens, auteurs
et partenaires du festival.

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /
Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten

Document réalisé à partir des données connues à la date du 09.10.26 / Die Publikation gibt den Informations- und Planungsstand vom 09.10.26 wieder.

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. Copyright holders not mentioned are kindly asked to contact us.

Adresses:

Philharmonie Luxembourg
1, Place de l'Europe
L-1499 Luxembourg
(+352) 26 32 26 32
www.philharmonie.lu
info@philharmonie.lu

Casino Luxembourg –
Forum d'art contemporain
41, rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg

Jardin du multilinguisme
Boulevard Konrad Adenauer,
L-1923 Luxembourg

Mudam Luxembourg – Musée d'Art
Moderne Grand-Duc Jean
3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg

Théâtre National du Luxembourg
194, route de Longwy
L-1940 Luxembourg

www.philharmonie.lu

Philharmonie Luxembourg

@philharmonie_lux
@philharmonie
TikTok @philharmonie_lux
@philharmonielux
@philharmonie-luxembourg

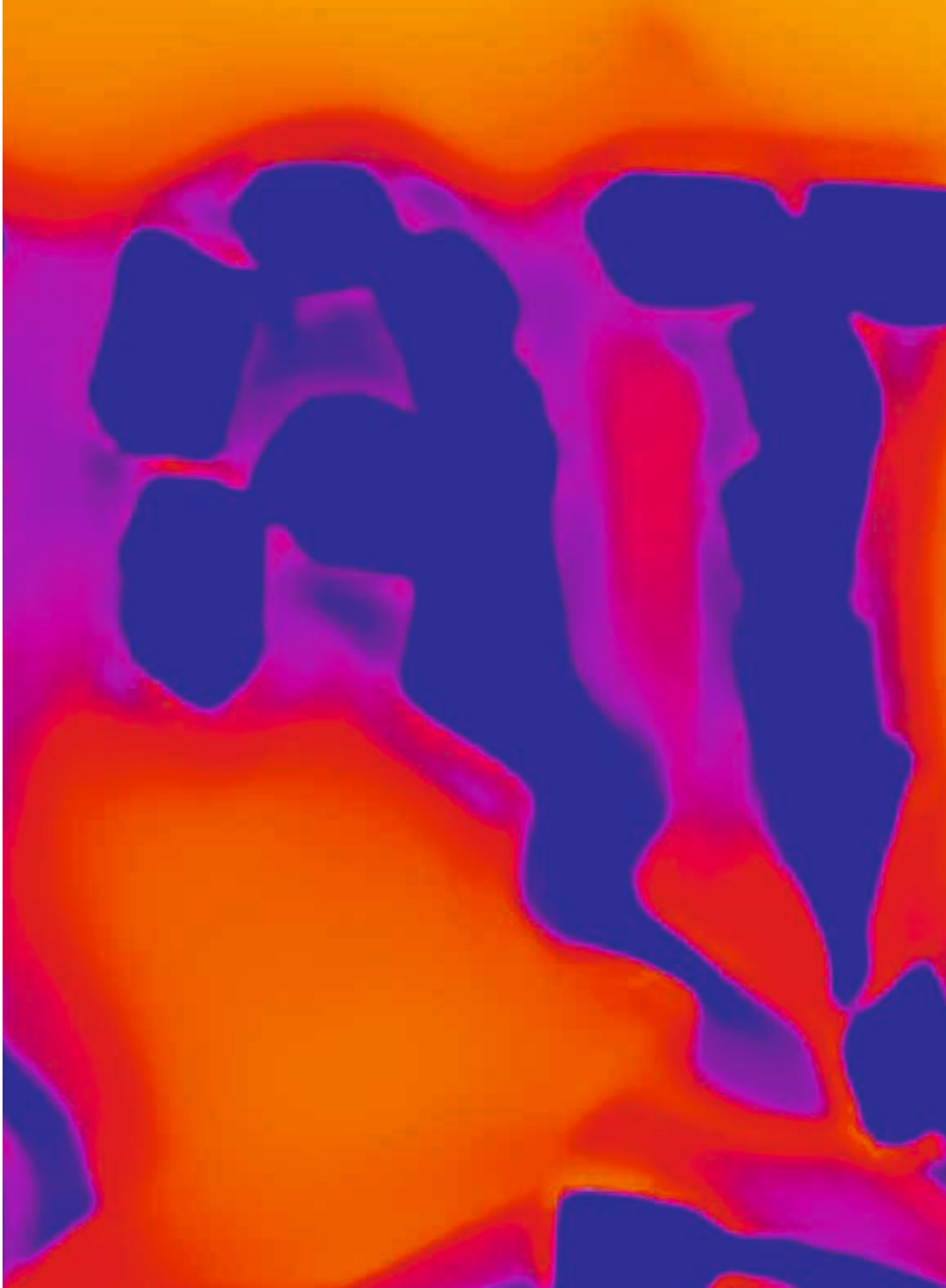
Luxembourg Philharmonic

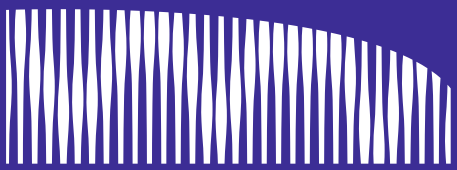
@luxembourg_philharmonic
@LuxembourgPhilharmonic

Luxembourg Philharmonic Academy

@luxphil_academy
@LuxPhilAcademy

Mercedes-Benz
VILLE DE LUXEMBOURG
Partenaire média:
opus radio




Philharmonie
Luxembourg