

rainy days 2025





Bodies

rainy days 2025

Festival de musiques nouvelles
Philharmonie Luxembourg
18.-23.11.2025
rainydays.lu

Avec le soutien de:



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



Mercedes-Benz



ernst von siemens
musikstiftung

Sommaire / Inhalt / Content

7	Bodies
12	Barbara Tillmann: <i>L'amusie congénitale : un déficit musical</i>
16	Daniela Zora Marxen: <i>Wenn der Körper klingt</i>
21	Vue d'ensemble / Tagesübersicht / Daily overview
30	18.–20.11. Rimini Protokoll presents: Sweat. A Musclical
33	Sébastien Moreau, Sylvain Ville: <i>Des corps et décors</i>
36	Daniela Zora Marxen: Gespräch mit Marina Sahnwaldt
40	19.–23.11. Andrea Mancini & Every Island
42	20.–23.11. Hearing Voices
45	Iain Chambers: <i>Hearing Voices</i>
46	20.–23.11. drip drop
49	Alisa Oleva: <i>drip drop</i>
50	20.–23.11. The unheard also glistens
52	Claudia Molitor: <i>The unheard also glistens</i>
54	20.11. Luxembourg Composition Academy Final Concert
56	20.11. Walking Piece – Intersections
58	Catherine Kontz: Conversation with Michael Parsons
64	Michael Parsons: <i>Walking Piece – Intersections</i>
66	20.11. Any Table Any Room
69	Christa Brüstle: <i>Körper als Objekte, Akteure und Medien</i>
74	20.11. The orchestra: a body of sound
76	Bastien Gallet: <i>L'orchestre comme matériau</i>
80	Tatjana Mehner: Conversation with Ilan Volkov
83	Michael Parsons: <i>Levels for Orchestra</i>
84	20.11. Hirn & Ei
87	Tatjana Mehner: Gespräch mit Carola Bauckholt
89	Catherine Goldman: <i>Au fil des notes</i>

92	20.11. Voices/Places
95	Aaron Einbond: <i>Buried Gardens</i>
97	Andrew Hamilton: <i>Proclamation of the Republic</i>
98	Catherine Lamb: <i>song/form</i>
99	Cassandra Miller: <i>Guide</i>
100	21.11. In Annea Lockwood's Piano Garden
103	Catherine Kontz: <i>I wonder what has become of my colossal friend?</i>
106	21.11. Space-Time Pianos
108	Michael Parsons: <i>Space/Time Piano Pieces</i>
109	Michael Parsons: <i>Krapp Music</i>
110	21.11. soft-hued vessels
112	Jez riley French, Pheobe riley Law: <i>soft-hued vessels</i>
114	21.11. Pricklings: prick me
117	Paul Rauchs: <i>Quand corps et esprit sympathisent</i>
120	Karen Tongson: <i>Lives Lived Otherwise</i>
124	21.11. Protest of the Physical
126	Anne Payot-Le Nabour: <i>Conversation avec Adam Starkie et Emiliano Gavito</i>
132	collective lovemusic: <i>Protest of the Physical</i>
134	21.11. In a Large, Open Space
136	United Instruments of Lucilin: <i>In a Large, Open Space</i>
138	21.11. They searched within him
140	Tatjana Mehner: <i>Gespräch mit Nik Bohnenberger</i>
146	21.11. Disturbance
149	Charlotte Brouard-Tartarin: <i>Conversation avec Florentin Ginot</i>
152	22. & 23.11. orchestra of objects vessels
155	Jez riley French, Pheobe riley Law: <i>orchestra of objects vessels</i>
156	22. & 23.11. Coffee with Composers
158	22.11. From the Book of Heads
161	Philippe Gonin: <i>La guitare dans tous ses états</i>
164	22.11. Knut's Kissa
167	Knut Aufermann: <i>Knuts Kissa</i>

168	22.11. Me and them
171	Daniela Zora Marxen: Gespräch mit Louisa Marxen
176	22.11. Spiegel Spiele
179	Justè Janulytè: <i>Nodo infinito</i>
181	Bernhard Lang: <i>Mirror-Games</i>
182	22.11. Chronically Hopeful
185	Musici Ireland: <i>Chronically Hopeful</i>
186	22.11. A-Un
188	Andreas Wagner: <i>Portrait d'un artiste jeune d'esprit</i>
191	Yuko Kominami, Nataša Grujović: <i>A-Un</i>
192	22. & 23.11. dispersion of subjectivity
195	LABOUR: <i>dispersion of subjectivity</i>
196	22.11. Rare organisms
199	Rishin Singh: <i>whither wither</i>
200	22.11. Only
202	Guillaume Kosmicki: <i>Only</i>
204	22.11. 4 hands, 8 hands
206	Angharad Davies: <i>Four Preparations</i>
206	Tim Parkinson: <i>Encore</i>
207	Catherine Kontz: <i>III. Counterpoint for Clouds</i>
208	John Lely: <i>Meander Section</i>
208	Michael Parsons: <i>Levels for String Quartet</i>
209	Niels Rosing-Schow: <i>String Quartet N° 1</i>
210	22.11. Pony Says Bodies
213	Pony Says: <i>Pony Says Bodies</i>
214	22.11. Bruine
217	Anne Payot-Le Nabour: Conversation avec Émilie Škrijelj
220	23.11. Ephemeral Tangibility
222	Daniela Zora Marxen: Conversation with Heather Roche and Dominic Lash
226	Angharad Davies: <i>Furniture of Self</i>
227	Scott McLaughlin: <i>The field of the future is reticulated through and by the present</i>
229	Jürg Frey: <i>Ephemeral Tangibility</i>

230	23.11. Em-bo-dy-ment
233	Andrea Cohen: <i>À propos d'Em-Body-Ment : un « multi-drame » ou un « drame multimédia »</i>
236	Leah Muir: <i>Em-Body-Ment</i>
238	23.11. A Scratch Orchestra Performance
240	Tatjana Mehner: <i>Verkörperlichung des Entkörperlichten</i>
244	23.11. Piano Biopsy
246	Matthew Lee Knowles: <i>Piano Biopsy</i>
248	23.11. I Was Wearing My Skin Unfresh
251	collective lovemusic: <i>I Was Wearing My Skin Unfresh</i>
252	23.11. Body Painting
254	Roby Glod: <i>Tadpoles/Padholes</i>
255	Hy-Khang Dang: <i>traces fugitives</i>
257	Georges Sadeler: <i>As life delves into the heart...</i>
258	23.11. The Last of Their Kin(d)
260	Trio Accanto: <i>The Last of Their Kin(d)</i>
273	Birgit Heise: <i>Ausrangiert und verklungen</i>
276	23.11. Amstel Quartet and 100 saxophones
279	Thomas Feist: <i>Organismus aus Klang</i>
282	23.11. Nage no kata
285	Anne Payot-Le Nabour: <i>Conversation avec Yann Robin</i>
290	23.11. dying your dying to come closer
293	Ursula K. Le Guin: <i>From the People of the Houses of Earth in the Valley to the Other People Who Were On Earth Before Them</i>
295	Tatjana Mehner: <i>Conversation with Catherine Lamb</i>
298	Catherine Lamb: <i>dying your dying to come closer</i>
300	23.11. Closing Party with DJ Sensu
302	29. & 30.11. Apoplexie – eine Live Performance für Ohren (und andere Sinne)
304	Daniela Zora Marxen: <i>Gespräch mit Sarah Bergdoll</i>
306	Biographies
320	Impressum & Adresses



Bodiiies

FR La 25^e édition de rainy days s'intéresse aux «corps»: tout d'abord le corps humain, mais aussi d'autres corps sonores tels que les animaux, les instruments, les objets, les ensembles et orchestres, ou encore les espaces architecturaux. La musique classique occidentale a longtemps privilégié l'abstraction en préférant la notation au geste, l'intellect aux sens, la beauté à la protestation. Nous redécouvrons aujourd'hui la musique comme un art viscéral: incarné, immédiat, vivant. Les compositeurs écrivent non seulement *pour* le corps, mais *à travers* lui: ils rendent l'effort physique audible et signifiant, testent l'endurance et la performance, transforment le mouvement en son. Le corps du musicien n'est pas caché, mais révélé: il travaille, respire, ressent, apprécie, survit. Grâce à la musique, nous prenons davantage conscience de notre corps, nos émotions, notre anatomie – elle nous aide à mieux comprendre notre condition humaine.

Pour la musique nouvelle, la scène n'est plus un piédestal, mais le lieu d'une expérience à vivre. Les performances se déroulent n'importe où, n'importe quand. Le son fusionne avec le mouvement et l'image, tendant vers une œuvre d'art totale plus complète. Avec un regain d'intérêt pour la dimension physique de la performance musicale, de nombreux compositeurs adoptent une approche plus large et interdisciplinaire, mêlant leur travail à de la danse, du cinéma, du codage et d'autres pratiques. Lorsqu'un quatuor à cordes s'intéresse au théâtre, qu'une promenade sonore sous un parapluie nous révèle quelque chose de nouveau, qu'un événement musical se transforme en une expérience sociale sur l'empathie, nous nous retrouvons au milieu d'une multiplicité de pratiques élargies qui célèbrent la pluralité et la diversité – comme une *nouvelle Renaissance*. De plus, grâce à la facilité d'accès aux enregistreurs portables, les sons de la nature et les captations de terrain sont de plus en plus intégrés aux pratiques musicales, créant des ponts vers les domaines de l'écologie et du climat à travers le prisme du nouveau matérialisme, et croisant le monde plus qu'humain du son spatialisé et de l'intelligence artificielle.

Dans cette *nouvelle Renaissance*, le corps sonore sous toutes ses formes est observé, exploré et dévoilé avec tous ses défauts et ses merveilles, mais il y a aussi un côté humaniste: un retour notable à l'engagement social et une remise en question de la relation entre l'interprète, le public et la communauté. Le public est activé: secoué,

nourri, interrogé, son corps s'ouvre à tous les sens humains. Les compositeurs, les interprètes et les auditeurs s'unissent à travers la musique: une expérience collective incarnée du présent.

Quoi de plus excitant que quatre jours consacrés à la musique nouvelle? Avec tout le monde sur le pont, rainy days 2025 investit toute la Philharmonie et la transforme en une agora sonore vivante, avec près de 50 événements présentant les œuvres de plus de 100 compositeurs vivants. Un pass journalier ou pour l'ensemble du festival permet à chacun de circuler à sa guise et de choisir les événements spontanément. Au-delà des quatre jours complets à la Philharmonie, nous nous sommes associés aux Théâtres de la Ville de Luxembourg, où le festival ouvrira ses portes deux jours plus tôt; nous collaborons avec les danseurs du Conservatoire de la Ville de Luxembourg; nous nous associons à nos voisins du Mudam et de Luxembourg Art Week pour des performances spéciales au musée; il y aura une courte escale au Jardin du multilinguisme au Kirchberg et nous clôturerons le festival par une coda au Théâtre des Casemates, en collaboration avec la Fondation EME.

Le festival rainy days est une déclaration audacieuse de la Philharmonie, qui affiche sa confiance en l'avenir de la musique en tant que réponse artistique aux problèmes actuels. Les handicaps invisibles, l'extinction des animaux, les vieux pianos et le culturisme sont quelques-uns des thèmes abordés par les compositeurs cette année. Avec une abondance de nouvelles œuvres qui seront créées aux côtés de pièces en rapport avec le thème, le festival est une célébration de la liberté créative. Il constitue également un forum où les nombreux interprètes et compositeurs locaux s'associent à des artistes venus d'ailleurs.

Venez donc l'esprit ouvert et offrez à votre corps de nouvelles expériences. Soyez curieux! Écoutez avec vos yeux, votre peau, votre cœur et, bien sûr, vos oreilles. Entrez dans le vaste atrium du Foyer, qui résonne du son de 100 saxophones. Laissez-vous surprendre par deux judokas qui vous couperont le souffle. Assistez au spectacle de six percussionnistes jonglant avec des bombes de peinture. Soyez présent lorsque l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg donne vie à de nouvelles musiques. Aucune expérience préalable n'est nécessaire. Cela se passe ici et maintenant. La seule condition requise est d'être en vie. Nous nous réjouissons de vous accueillir!

Catherine Kontz
Directrice artistique rainy days

Stephan Gehmacher
Directeur général

DE Die 25. Festivalausgabe der rainy days wendet sich «Körpern» zu: an erster Stelle menschlichen, aber auch anderen klingenden Körpern: Tiere, Instrumente, Objekte, Ensembles, Orchester, Architektur. Die westliche Kunstmusik neigt seit Langem zur Abstraktion, stellt Notation über Gesten, Intellekt über Sinne, Schönheit über Protest. Gerade entdecken wir Musik wieder als Kunstform, die uns im Innersten berührt: verkörpert, direkt, lebendig. Komponierende schreiben nicht nur *für* den Körper, sondern *durch* ihn: machen körperliche Anstrengung hör- und nachvollziehbar, testen Ausdauer und physische Leistungsfähigkeit, verwandeln Bewegung in Klang. Der Körper des Musizierenden wird nicht versteckt, sondern offenbart: arbeitend, schwitzend, fühlend, genießend, überlebend. Durch Musik werden wir unserer eigenen Körperfunktionen, Emotionen und Anatomie gewahr und an sie erinnert – wir erlangen ein besseres Verständnis unserer menschlichen Verfasstheit.

Für neue Musik ist die Bühne kein Podest mehr, sondern ein Ort gelebter Erfahrung. Überall und jederzeit finden Aufführungen statt. Klänge verschmelzen mit Bewegung und Bildern, im Streben nach einem immer vollständigeren Gesamtkunstwerk. Mit dem erneuerten Interesse an der Körperlichkeit musikalischer Aufführungen verfolgen viele Komponist*innen einen interdisziplinären Ansatz, der Choreographie, Film und Coding einschließt, und arbeiten spartenübergreifend zusammen. Wenn sich ein Streichquartett dem Theater zuwendet, ein Soundwalk unter dem Regenschirm unsere Augen für Neues öffnet, ein musikalisches Happening sich in ein soziales Empathie-Experiment verwandelt, finden wir uns in der Mitte einer blühenden Praxis wieder, die Pluralität und Vielfalt zelebriert – eine *Art Neue Renaissance*. Darüber hinaus werden mit der zunehmenden Verfügbarkeit tragbarer Aufnahmegeräte Naturgeräusche und Feldaufnahmen immer häufiger in die musikalische Praxis integriert, wodurch aus der Perspektive des New Materialism Brücken zu den Bereichen Ökologie und Klima geschlagen werden und Schnittstellen zur außermenschlichen Welt des räumlichen Klangs und der KI entstehen.

In dieser *Neuen Renaissance* wird der klingende Körper in all seinen Gestalten und Formen beobachtet, erforscht und mit all seinen Mängeln und Wundern offenbart. Das hat eine humanistische Seite – eine Hinwendung zu sozialem Engagement, dem Überdenken der Beziehung zwischen Interpret*innen, Publikum und Gemeinschaft. Das Publikum wird aktiviert: erschüttert,

genährt, in Frage gestellt, die Körper der Rezipierenden empfänglich für das gesamte menschliche Sinneserlebnis. Komponist*innen, Interpret*innen und Zuhörer*innen sind vereint durch die Musik: eine kollektive verkörperte Erfahrung der Gegenwart.

Was könnte spannender sein als vier Tage voller neuer Musik! Mit vereinten Kräften wird rainy days 2025 die gesamte Philharmonie in einen lebendigen Klangraum verwandeln, mit fast 50 Veranstaltungen und Werken von über 100 lebenden Komponist*innen. Mit einem Tages-/Festivalpass lässt sich nach Belieben zwischen den Veranstaltungen wechseln. Über die vier Tage in der Philharmonie hinaus haben wir uns mit Les Théâtres de la Ville de Luxembourg zusammengetan, wo das Festival zwei Tage früher beginnt; wir arbeiten mit Tänzer*innen des Conservatoire de la Ville de Luxembourg zusammen, schließen uns mit unseren Nachbarn vom Mudam und der Luxembourg Art Week für Sonderaufführungen im Museum zusammen und bieten einen kurzen Auftritt im Jardin du multilinguisme an. Eine Coda im Kasemattentheater in Zusammenarbeit mit der Fondation EME wird das Festival beschließen.

Das Festival ist ein mutiges Bekenntnis der Philharmonie zur Zukunft der Musik als künstlerische Antwort auf aktuelle Themen. Unsichtbare Behinderungen, das Aussterben von Tierarten, alte Klaviere und Bodybuilding sind nur einige der Gegenstände, mit denen sich die Komponist*innen in diesem Jahr beschäftigen. Mit einer Fülle von neuen Auftragswerken, die neben anderen themenbezogenen Stücken uraufgeführt werden, feiert das Festival kreative Freiheit. Es ist gleichzeitig ein Forum, auf dem die Vielzahl lokaler Interpret*innen und Komponierenden mit Künstler*innen aus anderen Ländern zusammenkommt.

Kommen Sie mit offenem Geist und gönnen Sie Ihrem Körper neue Erfahrungen. Seien Sie neugierig! Hören Sie mit Augen, Haut, Brust und Ohren. Betreten Sie das weitläufige Atrium des Foyers, das von den Klängen von 100 Saxophonen erfüllt ist. Lassen Sie sich von zwei Judokas den Atem rauben. Sehen Sie zu, wie sechs Perkussionisten mit Sprühfarbe jonglieren. Seien Sie dabei, wenn das Luxembourg Philharmonic neue Musik zum Leben erweckt. Sie brauchen keine Vorkenntnisse. Es geschieht hier und jetzt. Die einzige Voraussetzung ist, dass Sie am Leben sind. Wir freuen uns, Sie begrüßen zu dürfen!

EN The 25th edition of the rainy days turns its ear to «bodies»: first and foremost the human kind, but also other sounding bodies: animals, instruments, objects, ensembles and orchestras, architectural spaces. Western art music has long been leaning towards abstraction – notation over gesture, intellect over senses, beauty over protest. We are now rediscovering music as a visceral art: embodied, immediate, alive. Composers are writing not just *for* the body, but *through* it: making physical exertion audible and meaningful, testing endurance and physical performance, shaping movement into sound. The musician's body is not hidden but revealed: labouring, sweating, feeling, enjoying, surviving. Through music, we are made aware and reminded of our own bodily functions, emotions, anatomy – we get a better sense of our human condition.

For new music, the stage is no longer a pedestal, but a site of lived experience. Performances unfold anywhere, anytime. Sound merges with movement and image, striving for a more complete *Gesamtkunstwerk*. With a renewed interest in the physicality of musical performance, many composers are taking a broader, interdisciplinary approach, incorporating choreography, film, coding, and collaborating across practices. When a string quartet expands into theatre, an umbrella sound-walk opens our eyes to something fresh, a music happening turns into a social experiment in empathy, we find ourselves in the midst of a flowering of expanded practice that celebrates plurality and diversity – a sort of *New Renaissance*. In addition, with portable recorders easily available, natural sounds and field recordings are increasingly woven into musical practices, creating bridges to the fields of ecology and climate through a lens of new materialism, and intersecting with the more-than-human world of spatial sound and AI.

In this *New Renaissance* the sounding body in all shapes and forms is observed, explored and unravelled with all its flaws and wonders, but there is also a humanistic side to it – a noticeable return to social engagement, and rethinking of the relationship between performer, audience, and community. Audiences are no longer passive but activated – shaken, nurtured, questioned, their bodies opened to the full human sensorium. Composers, performers, and listeners unite in connecting through music: a collective embodied experience of the present.

As you gather, we think new music is the bee's knees! And what could be more thrilling than four days of it! With all hands on deck, rainy days 2025 will take over the entire Philharmonie and transform it into a living sonic agora, featuring close to 50 events with works by more than 100 living composers. A day/festival pass will allow everybody to circulate at leisure and choose events on the hoof. Beyond the four full days at the Philharmonie, we have teamed up with Les Théâtres de la Ville de Luxembourg where the festival will open two days earlier; we also collaborate with the dancers of the Conservatoire de la Ville de Luxembourg; we join forces with our neighbours at Mudam and Luxembourg Art Week for special performances at the museum; there will be a short stint in the Jardin du multilinguisme on Kirchberg, and we complete the festival with a coda at the Théâtre des Casemates in collaboration with the Fondation EME.

The rainy days festival is the Philharmonie's bold statement of confidence in the future of music as an artistic response to current issues. Invisible disabilities, animal extinctions, old pianos and bodybuilding are some of the subjects tackled by composers this year. With an abundance of commissioned new works being premiered alongside other pieces relevant to the theme, the festival is a celebration of creative freedom. Appreciated as such within the international music community, it is also a forum where the wealth of local performers and composers join forces with artists from further afield.

So come with an open mind and treat your body to some new experiences. Be curious! Listen with your eyes, your skin, your chest, and of course your ears. Step into the vast atrium of the Foyer as it fills with the resonance of 100 saxophones moving slowly through the space. Be stunned as two judoka take your breath away. Witness six percussionists juggle spraypaint. Be there when the Luxembourg Philharmonic brings new music to life. No previous experience is needed to enjoy new music. No apologies accepted, no rainchecks offered. It is happening here and now. The only requisite is to be alive. We look forward to welcoming you!

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 L'amusie congénitale : un déficit musical

Barbara Tillmann

En contraste avec toutes les personnes qui aiment écouter de la musique, ressentir des émotions musicales, danser et reconnaître ou fredonner leurs airs favoris, environ 1 à 2 % de la population rencontrent des difficultés à y parvenir. Lorsque ces personnes rejoignent le chœur des autres invités pour le « *Joyeux anniversaire* » lors d'une fête, il leur est difficile de chanter juste et de s'en apercevoir. Elles ne réagissent pas aux fausses notes embarrassantes d'un pianiste amateur qui participe à un concert de fin d'année, alors que les autres membres du public ont du mal à cacher leur désagrément. Ces personnes sont atteintes d'amusie congénitale. Ce trouble neurodéveloppemental se caractérise par des difficultés à reconnaître une mélodie familière sans parole, à détecter une fausse note ou quelqu'un qui chante faux (y compris elles-mêmes !). Il s'agit d'un déficit musical qui ne résulte pas d'une lésion cérébrale et qui n'est pas lié à une perte auditive, un déficit cognitif ou social, ou un manque d'exposition à la musique. Ce trouble a été nommé amusie « congénitale » pour indiquer son origine génétique, et pour le différencier d'une amusie acquise qui peut apparaître après un accident cérébral. Les personnes atteintes d'amusie congénitale comprennent normalement le langage et reconnaissent des voix et des sons de l'environnement, mais pour elles, la musique n'a pas de sens et sonne comme une langue étrangère – voire dans certains cas, comme du bruit. Contrairement aux bébés et à la majorité des adultes non musiciens qui ont des capacités musicales très élaborées, les personnes atteintes d'amusie congénitale ne perçoivent pas spontanément le langage musical.

Cette amusie est connue depuis longtemps : des descriptions ont été faites déjà au 17^e siècle, mais elle est étudiée systématiquement seulement depuis une vingtaine d'années. Les recherches ont pu avancer grâce à une batterie de tests qui permet de détecter les personnes amusiques et de travailler sur ce phénomène en laboratoire. Elle consiste en tests qui évaluent différentes composantes de la perception et de la mémoire musicales. On fait par exemple écouter aux participants une courte mélodie, suivie d'une pause, puis d'une seconde mélodie ; ils doivent indiquer si les deux mélodies sont identiques ou différentes. Cette tâche se révèle plus difficile pour les personnes atteintes d'amusie congénitale que pour les autres.

Une première explication proposée de ce phénomène était un déficit de discrimination de la hauteur des notes (une note est-elle plus grave ou plus aiguë qu'une autre ?).

Pour une personne non amusique, il est facile de distinguer deux notes qui se différencient d'un demi-ton – ce qui correspond à deux touches adjacentes sur un clavier de piano –, mais certains amusiques ont des difficultés pour indiquer que ces deux notes sont différentes et ont besoin d'une séparation de deux, voire trois demi-tons pour pouvoir dire que les deux notes sont différentes. Par conséquent, si un auditeur ne fait pas la différence entre deux notes proches, il lui sera difficile de différencier deux mélodies dans lesquelles les différences entre les notes peuvent être petites.

Ensuite, les recherches ont révélé des personnes amusiques qui perçoivent aussi des petites différences de hauteur, et les résultats suggèrent que le phénomène d'amusie congénitale est surtout lié à un problème de mémoire. Les traces laissées par les notes dans la mémoire des personnes amusiques semblent déficitaires et moins stables que dans la mémoire des personnes non amusiques. Ce déficit de mémoire peut toucher les trois phases par lesquelles passe la mémorisation d'un souvenir : l'encodage, le stockage et la récupération. Il est intéressant de noter que cette hypothèse de déficit mnésique pour le matériel musical rejoint ce dont témoignent les personnes amusiques. Elles ont l'impression que les notes disparaissent et s'évanouissent dans leur mémoire et qu'il leur est difficile de les garder actives.

Contrairement à leur déficit de mémoire à court terme pour les notes et les mélodies, les personnes amusiques ne présentent aucun déficit de la mémoire à court terme pour les mots. Dans une des recherches, on leur présentait une séquence de cinq mots (par exemple, toux, loup, boue, goût et moue), suivie de trois secondes de silence, puis une autre séquence de cinq mots (toux, moue, boue, goût et loup), et ils devaient dire si l'ordre des mots était le même ou non. Les résultats des personnes amusiques étaient les mêmes que ceux des personnes non amusiques, confirmant que le déficit ne s'étend pas à la mémoire du langage. La perception du langage peut être affectée pour l'information de la hauteur qui est pertinent dans les langues tonales (comme le chinois mandarin où la hauteur peut indiquer le sens des mots) ou dans la prosodie émotionnelle et intentionnelle. En revanche, pour le langage, ce déficit est surtout montré dans un contexte expérimental avec un matériel bien contrôlé, c'est-à-dire qui enlève les autres indices qui sont disponibles dans la vie de tous les jours, permettant aux personnes amusiques de ne pas rapporter de difficultés de langage.

Au-delà de la caractérisation comportementale du phénomène, les recherches récentes sur l'amusie congénitale étudient les corrélats neuroanatomiques et neuro-physiologiques de ce trouble, apportant un éclairage nouveau sur le fonctionnement du « cerveau musical ». Les études d'imagerie cérébrale ont analysé les corrélats neuronaux de l'amusie congénitale, soit au niveau structurel soit au niveau fonctionnel en étudiant le cerveau au repos, lors de l'écoute de la musique ou lors des tâches de mémoire avec des mélodies. Elles comparent un groupe de personnes amusiques et un groupe de personnes dites contrôles qui sont appariées en termes d'âge, de sexe, d'éducation ainsi que de formation musicale. Ces recherches ont révélé des petites anomalies, notamment dans le cortex frontal et dans les régions auditives qui se trouvent dans

le cortex temporal ainsi que de leurs connexions, surtout dans l'hémisphère droit. Ces régions sont impliquées dans la perception et la mémoire musicales. L'étude de l'amusie congénitale permet de montrer comment ces régions interagissent lors de l'encodage, la rétention et la récupération des informations dans la mémoire. Ces anomalies sont observées uniquement pour la mémoire des informations musicales, non pour les informations verbales. Pour celles-ci, il n'y a pas de différence avec les participants non amusiques qui servent comme contrôle dans les études. Étudier ce phénomène de l'amusie congénitale a ainsi amené plus de recherches sur les bases cérébrales de ces mémoires musicale et langagière qui restaient sous-étudiées jusqu'alors.

L'amusie congénitale a été comparée avec d'autres troubles neurodéveloppementaux tels que ceux du langage, comme la dyslexie, ou ceux de la reconnaissance des visages (la prosopagnosie congénitale). Elle résulte probablement de variations génétiques qui affectent spécifiquement les capacités musicales. Étudier ce phénomène contribue à la recherche des corrélats génétiques de la musicalité ; une recherche qui est moins avancée que dans d'autres domaines cognitifs tels que le langage. Une étude a par exemple montré que dans les familles des personnes amusiques, environ 39 % des parents ou frères et sœurs présentent ce dysfonctionnement musical, tandis que c'est le cas pour seulement 3 % des sujets des familles des personnes contrôles.

Les recherches actuelles visent à mieux comprendre le phénomène et à trouver comment aider ces personnes à vaincre ce déficit musical, par exemple au moyen d'un entraînement perceptif ou mnésique adapté. Quelques résultats indiquent que le cerveau amusique pourrait traiter certains indices de hauteur à un niveau implicite (sans en avoir conscience). Cette perception implicite pourrait par exemple servir de base pour des programmes d'entraînement. D'autres approches utilisent différentes manipulations de matériaux musicaux et de leur présentation visant à améliorer les performances des participants amusiques, par exemple en présentant des matériaux musicaux avec un tempo plus lent ou accompagnés de stimulations visuelles synchronisées, notamment pour exploiter le bénéfice de l'interaction avec la perception visuelle. L'effet du tempo de présentation suggère un déficit du traitement des informations musicales rapides dans l'amusie congénitale, qui pourrait traduire un temps d'encodage plus long dans ce phénomène. L'utilisation de ces résultats dans des protocoles d'entraînement perceptif ouvre des perspectives pour stimuler la perception et la mémoire musicales et aider les personnes amusiques à apprendre à traiter les informations de hauteur dans des matériaux musicaux.

Des nouvelles recherches sont également nécessaires pour étudier l'amusie congénitale à travers le développement et pour la dépister chez les jeunes enfants. Cela permettrait aussi d'utiliser la plus grande plasticité cérébrale des enfants pour tenter d'y remédier. Enfin, en faisant connaître ce déficit, on permet aux personnes amusiques de ne plus se sentir isolées, et on évite de stigmatiser les personnes atteintes. C'est, par exemple, le cas des enfants qui font de leur mieux pour répondre aux attentes du professeur de musique, mais qui sont injustement punis en soupçonnant leur mauvaise volonté, alors que c'est leur amusie congénitale qui en est la cause.

Le présent article se focalise sur la forme la plus répandue (et la plus étudiée) de l'amusie congénitale, qui affecte donc la perception et la mémoire de la dimension de la hauteur. Plus récemment, les recherches étudient également les cas de certaines formes d'arythmie. Ici, les personnes rencontrent des difficultés à traiter la dimension temporelle de la musique, comme pour danser, se rappeler d'un rythme ou marquer la pulsation en écoutant une musique. En plus de ces troubles de la perception de la musique concernant la dimension de la hauteur ou la dimension temporelle, il existe aussi des troubles qui affectent le plaisir musical, en l'absence de déficit de la perception musicale. Le plaisir musical varie entre les individus, mais une petite partie de la population (estimée à environ 4 %) semble ressentir peu ou pas de plaisir musical. Ces personnes éprouvent d'autres types de plaisirs (comme lié à l'argent, par exemple) et n'ont pas de troubles de la perception musicale. Ce phénomène est référé comme « anhédonie musicale », mais sans anhédonie généralisée. Étudier ce phénomène permet de mieux comprendre les corrélats neuronaux du plaisir musical. Par exemple, l'anhédonie musicale est liée à une diminution de l'activité dans le système de récompense qui peut être impliqué aussi lors de l'écoute de la musique et une diminution de sa connectivité avec les régions cérébrales qui traitent les sons. Dans l'amusie congénitale, ce plaisir peut être préservé, avec par exemple environ la moitié des personnes amusiques ayant des habitudes d'écoute musicale comparables à celles des personnes non amusiques (contrôles).

Étudier l'ensemble de ces phénomènes avec leurs processus et corrélats perceptifs, cognitifs et neuronaux qui dysfonctionnent nous aide ainsi non seulement à mieux comprendre ces phénomènes et développer des pistes de remédiation, mais aussi à mieux comprendre le fonctionnement du cerveau « normal » ou « typique ». Cela donne également des perspectives pour trouver les bases génétiques de la musicalité.

Barbara Tillmann est directrice de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique. Ses recherches étudient la manière dont le cerveau traite les sons, en particulier la musique et le langage, y compris des perspectives pour stimuler le cerveau grâce à la musique. Pour ses travaux, elle a reçu les médailles de bronze et d'argent du CNRS.

DE Wenn der Körper klingt

Daniela Zora Marxen

Fingernägel auf Kreidetafeln, Zähneknirschen, knackende Finger... Manche Körperklänge lassen uns die Haare zu Berge stehen, andere, wie das Lachen eines Kindes, lassen unser Herz höher schlagen. Geräusche und Laute begleiten unsere Bewegungen und somit auch unser menschliches Dasein. Dabei spielt jeder Körper seine eigene Melodie. Schon vor der Geburt schleichen wir uns mit unserem eigenen Klangmaterial auf die Welt. Viele Eltern werden sich einer weiteren Dimension eines neuen Lebens bewusst, wenn sie zum ersten Mal die Herztöne ihres Ungeborenen hören. Auf der anderen Seite wird die Welt mit dem Ableben einer Person um einige spezifische Klänge ärmer. In der Zwischenzeit macht unser Körper sich, ob gewollt oder ungewollt, mit den unterschiedlichsten Lauten bemerkbar: Magenknurren, Pfeifen, Gähnen, Niesen, Gurgeln, um nur einige Beispiele zu nennen. Bereits als Kind sind wir in der Lage, unsere Eltern, Geschwister oder Mitbewohner*innen etwa anhand ihrer Schritte akustisch zu identifizieren. Im Alltag werden wir mit den Klängen unseres eigenen und anderer Körper konfrontiert, mehr noch, wir sind dazu angehalten, auf ihn zu hören, um die richtigen Entscheidungen für ihn und uns zu treffen. Eine Disziplin, für die Körpergeräusche auch heute noch zentral sind, hört genau hin und scheint der Musik dabei recht nahe zu kommen.

Wie musikalisch ist die Medizin?

Schon in der Antike wussten Ärzte um die Bedeutung von Körperklängen für ihre Diagnose. Der Vater der modernen Medizin, Hippokrates, beschrieb um 400 vor Christus das Abhören von Atemgeräuschen durch das Auflegen des Ohrs auf die Brust eines Patienten. Die sogenannte Auskultation, das Abhören von Körpergeräuschen, ist auch heute noch ein wichtiger Bestandteil der Diagnostik und ermöglicht eine schnelle Erstbeurteilung. Die von Hippokrates beschriebene Methode des «direkten» Abhörens wird im 19. Jahrhundert durch eine «indirekte» erweitert. Der französische Arzt René Laennec (1781–1826) gilt als Erfinder eines medizinischen Instruments, das wohl jedem schon einmal begegnet ist: das Stethoskop. Seine Kindheit war von vielen Schwierigkeiten geprägt. Trost fand er in der Musik, genauer im Spiel der Flöte. Als er 1816, im Alter von 35 Jahren, am Pariser Louvre spazieren ging, beobachtete er zwei Kinder, die sich mit einem langen Holzstück Signale sendeten, indem sie mit einer Nadel an einem Ende kratzten, während der andere am entgegengesetzten Ende lauschte. Als er später im Jahr zu einer herzkranken Patientin gerufen wurde und das Auflegen seiner Hand sowie

andere Methoden nur wenig Hilfe brachten, erinnerte er sich an seine Beobachtung, formte eine feste Rolle aus Papier, deren eines Ende er auf der Brust der Patientin platzierte, während er sein Ohr an das andere legte. So klar hatte er einen Herzschlag durch direktes Abhören zuvor nie hören können. In den nächsten drei Jahren testete er verschiedene Materialtypen, bis er sich schließlich für eine 25 Zentimeter lange und hohle Holzröhre entschied, von der man in medizinischen Aufsätzen lesen kann, dass sie einer Blockflöte geähnelt haben soll. Im weiteren Verlauf seiner Recherchen begann er, die verschiedenen Klangbilder zu beschreiben und zu klassifizieren, um sie den unterschiedlichen Krankheitsbildern zuzuordnen. Dabei bildete sich im Laufe der Zeit ein eigenes Vokabular für akustische Körperphänomene heraus, das nicht selten an musikalische Analysen erinnert. Von «grob- und feinblasigen Rasselgeräuschen», «Knisterrasseln», «volltönendem Rhonchus» oder «Grabesstille» ist die Rede. «Amphorisches Atmen» etwa ist ein *«wie beim Blasen in einen Krug hohl klingendes Atemgeräusch mit hohen metallischen Obertönen»*. Die Liste ließe sich noch lange fortsetzen. Und auch das Stethoskop wurde, ähnlich wie ein Musikinstrument, im Laufe der Zeit technisch verbessert und angepasst, bis es die Form erlangte, die wir heute kennen.

Neben René Laennec gilt der österreichische Arzt Leopold Auenbrugger (1722–1809) als Wegbereiter der physikalischen Diagnostik und neuzeitlicher Begründer der «Perkussion». Der musikalisch begabte Sohn eines Gastwirts beobachtete früh, so heißt es, wie sein Vater Weinfässer abklopfte, um deren Füllstand zu kontrollieren. Während seiner Zeit im Spanischen Hospital in Wien stellte er fest, dass nicht nur ein Weinfass, sondern auch der menschliche Brustkorb unterschiedliche Klänge hervorbringt, wenn man ihn beklopft. Diese Klänge können Informationen über das Gewebe und die darunterliegenden Organe liefern. Die häufigste Methode ist dabei die «Finger-Finger-Perkussion». Manchmal kommt auch ein «Perkussionshammer» zum Einsatz. Ähnlich wie Laennec wenige Jahrzehnte später, hielt Auenbrugger seine Beobachtungen zu verschiedenen Klängen und Krankheitsbildern in seiner Schrift *Neue Erfindung mittels Anschlagens an den menschlichen Brustkorb, als ein Zeichen, um verborgene Brust-Krankheiten zu entdecken* fest. Nebenbei steuerte der Mediziner nicht nur das Libretto zu Antonio Salieris Singspiel *Der Rauchfangkehrer* (1781) bei, sondern war einige Jahre zuvor auch dessen Trauzeuge.

Körperklänge in den Künsten

Körperklänge können tückisch sein. Sie können unserer Zimmergenossin den Schlaf rauben, ohne dass wir etwas davon mitbekommen. Zahlreiche Wunder- und Heilmittelchen wurden entwickelt, um Laute wie das Schnarchen zu unterbinden. Wie viele Personen reagieren beinahe allergisch auf das Schmatzen ihrer Mitmenschen, während es in anderen Kulturräumen wie das Schlürfen einer Suppe zum guten Ton gehört? Dass in Körperklängen komödiantisches Potenzial liegt, wusste nicht nur Vicco von Bülow,

gennant Lorient, der den Schluckauf in seiner Filmkomödie *Pappa ante portas* virtuos in Szene setzte. Der Schriftsteller Lothar Frohwein ist zu einer Lesung in den kleinen Kulturkreis geladen. Als er zur Rezitation seines Gedichts «*Melusine*» aus dem 22-teiligen Zyklus *Abschied* ansetzt, packt ihn das erste «Hicks». Im Publikum ist man sich uneinig: «*Gehört das zum Vortrag?*». Der Gegenwartsliteratur ist schließlich Einiges zuzutrauen. Schnell darauf folgen die ersten Ratschläge, ein Stückchen Zucker, Luftanhalten, Erschrecken, Ablenken... In solchen Situationen geben Körpergeräusche uns und anderen Rätsel auf, weil sie sich unserer unmittelbaren Kontrolle entziehen. Den deutschen Schauspieler Ulrich Matthes beschäftigte das ostentative Husten einiger Zuschauerinnen und Zuschauer im Theatersaal so sehr, dass er dem Magazin der *Frankfurter Allgemeinen* 2017 ein ganzes Interview zum Thema gab. Darin unterscheidet er zwischen Menschen, die wirklich krank sind, und anderen, die sich mit ihrem Husten in den Mittelpunkt rücken und signalisieren möchten «*Ich bin auch noch da!*».

Weil Körpergeräusche nicht nur bei Literaturlesungen und Theatervorstellungen, sondern gerade im Konzertsaal eine virulente Rolle spielen, landete Lorient mit seiner Husten-Symphonie für die Berliner Philharmoniker einen weiteren Hit. Darin werden verschiedene Variationen des Räusperns, Hustens und Niesens effektiv mit der Musik verwoben, einer weiteren Disziplin, die seit jeher untrennbar mit dem Körper verbunden ist. Das Nachdenken über den Konnex zwischen Körper und Musik erlebt im 20. Jahrhundert unter anderem im Zuge der Theorien des «*embodiment*» eine Blüte, nachdem es im 19. Jahrhundert eher ausgeblendet wurde. Dabei geraten nicht nur theoretische Überlegungen zur körperlichen Wahrnehmung und Ausführung von Musik in den Vordergrund, sondern auch künstlerische Auseinandersetzungen mit ihr. Der Körper von Interpretinnen und Interpreten wird immer öfter ausgestellt und inszeniert, selbst wenn er nicht zentrales Thema einer Komposition ist. Die Stimme wird zunehmend in ihrem Facettenreichtum präsentiert, zu dem nicht nur das textierte Singen oder Sprechen, sondern auch das Schluchzen, Kreischen und Stöhnen gehört. In Werken von Luciano Berio, Helmut Lachenmann, Rebecca Saunders und anderen wird das Atmen hörbar gemacht, das mittlerweile zu einem festen Bestandteil musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten geworden ist. In Heinz Holligers *Cardiophonie* wird der Herzschlag zum Taktgeber. Der Frankfurter Komponist Robin Hoffmann ging einen Schritt weiter und wollte mit seiner Komposition *An-Sprache* für Body Percussion solo, «*den menschlichen Körper zum Klingen bringen. Eine Musik schreiben, die wie ein Körper klingt und eben nicht für einen Körper, der beispielsweise wie ein Perkussionsinstrument klingt.*», wie in der Partitur zu lesen ist. Auf die letztgenannte Komposition und weitere Phänomene von klingenden menschlichen Körpern geht Julian Kämpfer in seinem Feature für den Deutschlandfunk «*Body Sounds. Was man hört, wenn man Körper hört*» ein.

Klar ist, lebendige Körper ziehen mit ihren Klängen regelmäßig unsere Aufmerksamkeit auf sich, können mit ihren Tönen starke Emotionen hervorrufen und zuweilen ein musikalisches Eigenleben entwickeln. In ihrem mannigfaltigen Klangmaterial sind taktgebende Schichten wie unser Herzschlag oder Atem vorhanden, die effektiv um

zahlreiche Klangsichten und Einzelereignisse wie ein Magenknurren, einen Schluckauf oder einen Lachanfall ergänzt werden können. Und obwohl uns allen ähnliche Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stehen, findet jeder Körper zu seiner eigenen Stimme.

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.



FR **Vue d'ensemble**
DE **Tagesübersicht**
EN **Daily overview**

rainy days 2025

18.11.

Dienstag
Mardi
Tuesday

🕒 ↓ ↗ **Grand Théâtre, Studio**

19:30 Rimini Protokoll presents: Sweat. A Musclical 70'

19.11.

Mittwoch
Mercredi
Wednesday

← 🕒 →

↗ **Mudam**

Pendant tout le festival /
Während des gesamten Festivals / Andrea Mancini & Every Island
Throughout the festival

🕒 ↓ ↗ **Grand Théâtre, Studio**

19:30 Rimini Protokoll presents: Sweat. A Musclical 70'

20.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

← ⌚ →	Foyer	↗ Mudam
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Hearing Voices	Andrea Mancini & Every Island
	drip drop	
	The unheard also glistens	

⌚ ↓	Grand Auditorium	Salle de Musique de Chambre
12:30		Luxembourg Composition Academy Final Concert 90'
17:30		
18:00		
19:15		
19:30		
19:45	The orchestra: a body of sound 70'	
21:15		
21:45		Voices/Places 50'

Espace Découverte	Foyer	↗ Grand Théâtre, Studio	🕒 ↓
			12:30
	Walking Piece – Intersections 20'		17:30
Any Table Any Room 60'			18:00
	Walking Piece – Intersections 20'		19:15
		Rimini Protokoll presents: Sweat. A Musclical 70'	19:30
			19:45
	Hirn & Ei 10'		21:15
			21:45

21.11.

Vendredi
Freitag
Friday

← ⌚ →	Foyer	↗ Mudam
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Hearing Voices	Andrea Mancini & Every Island
	drip drop	
	The unheard also glistens	

⌚ ↓	Salle de Musique de Chambre	Espace Découverte
11:00		
12:15	Space-Time Planos 45'	
13:30		
17:00		
17:15		
18:00		Protest of the Physical 60'
18:30		
19:15		
20:15		
20:30	They searched within him 60'	
22:00		Disturbance 60'

Foyer	Salon PhilaPhil	↗ Cour de Justice de l'Union Européenne	🕒 ↓
		In Annea Lockwood's Piano Garden 20'	11:00
			12:15
	soft-hued vessels 30'		13:30
Pricklings: prick me 15'			17:00
	soft-hued vessels 30'		17:15
			18:00
Pricklings: prick me 15'			18:30
In a Large, Open Space 60'			19:15
Pricklings: prick me 15'			20:15
			20:30
			22:00

← ⌚ →	Foyer	Salon PhilaPhil	↗ Mudam
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Hearing Voices		Andrea Mancini & Every Island
	drip drop		
	The unheard also glistens		
10:30-22:30		Knut's Kissa	
09:30-22:30	orchestra of objects vessels		

⌚ ↓	Grand Auditorium	Salle de Musique de Chambre
09:30		
10:15		
11:00		Me and them 60'
12:30		
14:15	Chronically Hopeful 60'	
15:45		A-Un 45'
16:00		
16:45		
18:15	Only 55'	
20:00		4 hands, 8 hands 55'
21:15		
22:30		

Espace Découverte	Foyer	↗ Mudam	🕒 ↓
	Coffee with Composers 45'		09:30
	From the Book of Heads 35'		10:15
			11:00
	Spiegel Spiele 75'		12:30
			14:15
			15:45
		dispersion of subjectivity 60'	16:00
Rare organisms 60'			16:45
			18:15
			20:00
Pony Says Bodies 60'			21:15
	Bruine 45'		22:30

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

← ⌚ →	Foyer	↗ Mudam
Pendant tout le festival / Während des gesamten Festivals / Throughout the festival	Hearing Voices	Andrea Mancini & Every Island
	drip drop	
	The unheard also glistens	
14:00–17:00	Piano Biopsy	
09:30–22:30	orchestra of objects vessels	

⌚ ↓	Grand Auditorium	Salle de Musique de Chambre	Espace Découverte
09:30			
10:30			
11:30			Em-bo-dy-ment 60'
13:00		A Scratch Orchestra Performance 45'	
14:00			
14:15			
14:45		Body Painting 45'	
16:00			The Last of Their Kin(d) 75'
17:15			
17:30			
18:10			
18:30	Nage no kata 50'		
19:45			
20:15		dying your dying to come closer 45'	
21:15			

Foyer	Salon PhilaPhil	↗ Mudam	🕒 ↓
	Coffee with Composers 45'		09:30
Ephemeral Tangibility 40'			10:30
			11:30
			13:00
			14:00
	I Was Wearing My Skin Unfresh 15'		14:15
			14:45
		dispersion of subjectivity 60'	16:00
	I Was Wearing My Skin Unfresh 15'		17:15
Amstel Quartet and 100 saxophones 40'			17:30
	I Was Wearing My Skin Unfresh 15'		18:10
			18:30
	I Was Wearing My Skin Unfresh 15'		19:45
			20:15
Closing Party with DJ Sensu 90'			21:15

18.–20.11.

music & theatre

Rimini Protokoll presents: Sweat. A Musclical

Songs of Push and Pull – between gym, pop and contemporary compositions

Alfredo Bautista, Benjamin Maus, Klaudiusz Schimanowski installation artistique
interactive, instruments

Daniel Wetzel conception, texte, mise en scène

Arved Schultze, Erik Veenstra dramaturgie, recherche, texte

Yiannis Panagopoulos collaboration artistique

Lena Loy scénographie

Wooly Aziz, Schneider TM, Güner Künier, Sophia Wind et autres composition

Fabian Tombers direction numérique, sound design, programmation

Lisa Wadle coaching

Patrick Tucholski direction technique

19:00 Introduction (EN)

Production Rimini Apparat

Coproduction Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Pina Bausch Zentrum
«under construction», E-WERK Luckenwalde

En coopération avec Radialsystem, Berlin soutenu par Hauptstadtkulturfonds

Tickets: 20 €

www.lestheatres.lu

Gratuit avec l'achat d'un pass pour l'ensemble du festival
(réservation auprès du Grand Théâtre après achat du pass)

19:30 70'

Auf Deutsch / In English

↗ **Grand Théâtre, Studio**





FR Des corps et décors

Une brève histoire du spectacle sportif

Sébastien Moreau, Sylvain Ville

En Europe, les spectacles sportifs modernes apparaissent, selon les pays et les disciplines, dans les toutes dernières décennies du 19^e siècle. Leurs divers organisateurs les élaborent comme un genre nouveau, au carrefour de la compétition des corps et du divertissement, de codifications et règles sportives et de mises en scène empruntées au théâtre, au cirque et à l'univers forain. En s'enracinant dans la société, ces spectacles renouvellent la culture, produisant des récits et des images, des rivalités et des vedettes. Depuis la France et l'Angleterre, leur ampleur médiatique et économique devient rapidement considérable, et atteint, avant 1914, toute l'Europe, où le nombre de sportifs augmente en même temps que les foules de spectateurs.

Le spectacle de la modernité corporelle

Au cours du 19^e siècle, un ensemble de pratiques sportives diverses prend de l'importance en Europe. Certaines naissent du progrès technique (le cyclisme, puis l'automobile et l'aviation, dits sports mécaniques), d'autres s'étendent par l'aménagement de canaux et de leurs berges (natation, aviron) ou arrivent sur le continent dans les valises des marins, lycéens ou étudiants, des employés ou des marchands britanniques (hockey, tennis, football, rugby, dits sports athlétiques). Dans une première phase, ils sont surtout pratiqués par des Anglais puis par les classes supérieures et moyennes du continent qui s'en inspirent et se regroupent en clubs, alors que l'équitation reste le pré carré de l'aristocratie. Vers la fin du siècle, les sports athlétiques s'institutionnalisent et deviennent beaucoup plus pratiqués et visibles dans l'espace public européen, sous l'effet conjugué de trois facteurs. Premièrement, des organisations (souvent appelées fédérations) nationales et internationales voient le jour dans de nombreuses pratiques : l'Union vélocipédique de France en 1881, la Fédération vélocipédique belge en 1883, l'Union vélocipédique du Grand-Duché de Luxembourg en 1896 qui règlementent le cyclisme et veillent à l'application de leurs règles lors des compétitions qui se multiplient. L'aviron suit un chemin similaire, en Belgique (1887) et en France (1890). L'Union cycliste internationale est fondée à Paris en 1900, six ans après le Comité international olympique et deux ans avant la Fédération internationale de football-association. Deuxièmement, les associations sportives, structures de base du sport local, se multiplient et s'affilient aux jeunes fédérations, facilitant et démocratisant l'accès des classes moyennes et populaires aux sports. En France, pas moins de 2.000 clubs de cyclisme sont créés

entre 1888 et 1899. Enfin, la presse sportive connaît un âge d'or : des centaines de titres apparaissent partout en Europe dont certains figurent parmi les plus lus dans chaque pays (*La Gazzetta dello Sport* en Italie à partir de 1896, *Le Vélo* en 1892 puis *L'Auto* en France en 1900, le *Luxemburger Turn und Sportblatt* en 1909) et les journaux généralistes se dotent de rubriques sportives. Les dirigeants des associations et fédérations et les journalistes concourent à la création et au financement de championnats et d'innombrables manifestations sportives locales, nationales ou internationales dans des sports de plus en plus divers : le cyclisme puis la lutte, la natation, la boxe, puis enfin les sports collectifs comme le football et le rugby, ou le handball, d'abord au Danemark et en Allemagne. Les sports, qui étaient jusqu'alors une pratique sociale épisodique et un attribut des classes supérieures, deviennent une activité médiatique permanente qui s'accompagne d'enjeux économiques croissants. Parmi ses promoteurs, le Luxembourgeois Alphonse Steinès (1873-1960) occupe une place centrale. Journaliste au *Vélo* puis à *L'Auto*, proche collaborateur d'Henri Desgrange, il contribue à structurer le journalisme sportif et à développer plusieurs pratiques. Co-fondateur de la première mouture de la Fédération luxembourgeoise de football (1908) et de l'Association internationale de la presse sportive (1924), il accompagne Desgrange dans l'essor du Tour de France, encourageant notamment l'intégration des Alpes et des Pyrénées, avant de lancer, pendant la guerre, le « Circuit des champs de bataille » (1918).

Parallèlement, de « nouveaux » spectacles connaissent un succès inédit en Europe : cirque, music-hall, cinéma notamment. Les troupes du cirque Medrano ou d'Helvetia, Barnum and Bailey, les clowns Footit et Chocolat, ou les vedettes Mistinguett, Marie Lloyd ou les frères Fratellini permettent aux grandes salles de spectacle de bénéficier d'une affluence sans précédent. La concomitance entre succès sportif et spectaculaire favorise les circulations. Le monde et les lieux du spectacle s'imprègnent de vocabulaire sportif et proposent des numéros hybrides (cyclistes jongleurs, boxeurs comiques...), en retour les codes et stratégies commerciales du spectacle s'introduisent dans les compétitions sportives (programmes imprimés, ouvreuses et speaker, entracte, buvette...), et ce malgré les détracteurs qui voudraient que le sport soit fédéral et amateur. Publicistes, ingénieurs et commerçants contribuent à cet écosystème en produisant affiches, brevets, bicyclettes, accessoires sportifs et vêtements spécialisés. Le spectacle sportif devient, au début du 20^e siècle, un symbole de la modernité et un marché émergent.

Un phénomène culturel de masse

La Première Guerre mondiale interrompt en partie cet essor mais permet une plus grande pénétration de la pratique sportive dans le territoire et la population européenne et les soldats américains débarquent en 1917 avec le basketball, encore pratiquement inconnu. Les années 1920 et 1930 sont celles de l'explosion du nombre de sportifs et licenciés de fédérations multisports (confessionnelles, politiques, corporatives) ou

unisport. Après les années 1890 qui étaient celles de la construction des vélodromes, les territoires européens se couvrent dans les années 1920 et 1930 de circuits automobiles, de salles et de stades gigantesques qui servent les intérêts des promoteurs du spectacle et la propagande politique des régimes totalitaires, autoritaires et démocratiques. Les Jeux olympiques d'été d'Amsterdam en 1928 avaient accueilli 660.000 spectateurs payants, les JO de Los Angeles (1932) 1,25 million, ceux de Berlin (1936) plus de 3 millions. Le progrès technique prolonge le spectacle sportif en dehors des arènes : la radio et la photographie de presse lui donnent une ampleur inouïe en permettant à chacun de le suivre en direct et à distance. Les grands champions sportifs – Sonja Henie (patinage), Costante Girardengo et Nicolas Frantz (cyclisme), Rudolf Caracciola (automobile), Georges Carpentier (boxe), Suzanne Lenglen (tennis), Jesse Owens (course), autant de noms restés dans l'Histoire comme des vedettes mondiales.

Malgré les destructions sans précédent et nouveaux équilibres géopolitiques nés de la Deuxième Guerre mondiale, l'Europe reste le cœur du sport dont le spectacle se mondialise par un nouveau dispositif technologique : la télévision. 75 % des foyers européens en étant équipés en 1969, les annonceurs et diffuseurs sont en position de force face aux dirigeants sportifs et organisateurs traditionnels pour remodeler le spectacle sportif et les lucratives retombées de sa télédiffusion. Dans les années suivantes, l'audiovisuel est libéralisé et le câble et le satellite élargissent l'offre de contenus, les plus regardés étant les Jeux olympiques et la Coupe du monde de football. 99 pays sont inscrits pour participer à l'édition de 1978 de celle-ci en Argentine, ils seront 174 en 1998, pour l'édition en France, qui comptera 41 milliards de téléspectateurs cumulés.

Au 21^e siècle, les records d'audience continuent : selon Thomas Bach, les Jeux olympiques de Paris 2024 ont été suivis par 5 milliards de personnes, soit 84 % de l'audience mondiale potentielle. Cette croissance, amplifiée par le numérique, s'accompagne du retour en force des paris sportifs, désormais en ligne. Comme aux 19^e et 20^e siècles, le ressort reste le même : l'incertitude du résultat, moteur de l'émotion, et promesse de gains financiers. En recombinaison sans cesse ses deux dimensions – sport et spectacle –, le spectacle sportif n'en finit pas de s'actualiser et de se réinventer.

Sébastien Moreau est docteur en histoire contemporaine, actuellement ingénieur de recherche pour le projet ANR « Sport et investissements patronaux » à l'Université de Picardie Jules Verne.

Sylvain Ville est maître de conférences à l'Université Picardie Jules Verne et membre du Centre d'Histoire des Sociétés, des Sciences et des Conflits (CHSSC).

DE Ein Archiv für Sportklänge

Gespräch mit Marina Sahnwaldt

Daniela Zora Marxen

*Sie sind Gründerin des Klangsport Archivs, in dem sie akustische Spuren von Leistungs- und Spitzensportler*innen sammeln und nach musealen Standards bewahren. Dabei bezeichnen Sie sich als Klangkuratorin.*

Als klassische Berufsbezeichnung müsste ich wahrscheinlich Regisseurin und Kulturwissenschaftlerin angeben. Mit dem Beruf der Regisseurin identifiziere ich mich kaum noch, weil ich nicht klassisch inszeniere, sondern neue Formate entwickle und diese moderiere. Weil mein Fokus auf Klängen liegt, anfangen bei den Klängen im Sport, finde ich die Bezeichnung Klangkuratorin passend. Aber ich bin auch Vermittlerin, und rege generell eine Kultur des Hinhörens an. Die Wahrnehmung in unserem Kulturkreis ist überwiegend visuell orientiert. Wir haben Praktiken des Sehens entwickelt, aber das differenzierte Hören ist uns wenig vertraut. Um das anzuregen, braucht es eine Kuration, die ich gerne in Bewegung setze und die auch in die zeitgenössische Musik hineinragt.

Weil Kulturgeschichte bisher vor allem visuell fixiert ist, steht das Hörbare im Zentrum. Welche Dimensionen eröffnet der akustische Bereich?

Anders als im Visuellen ist im Akustischen nicht alles vorgeformt, wir haben es noch nicht definiert. Das finde ich spannend und darin liegt für mich das demokratische Potenzial von Klängen, sowohl von Sport- als auch von Alltagsklängen. Wir haben ja mehrere Sinne. Es wäre schade, sie nicht einzusetzen. Beginnen wir, uns mit aktivem und wissendem Hören zu beschäftigen, können Menschen schnell anknüpfen. Wenn ich Sportler*innen, die sich noch nie darüber Gedanken gemacht haben, die Frage stelle «Wie ist dein Klang? Wie sind die akustischen Spuren in deinem Sport?», sind sie plötzlich Expert*innen. Das Zischen, Brummen, Klingeln ist einfach da. Es ist alltäglich und läuft beiläufig mit. Wir nehmen es erst bewusst wahr, wenn es uns stört. Wir alle können anfangen, die akustische Ebene unserer Welt näher zu betrachten und in den Kanon unserer Kultur aufzunehmen.

Wie kam die Idee zum Klangsport Archiv?

Als ich mich vor vielen Jahren erstmals mit neuer Musik beschäftigte, führte mich ein täglicher Weg an einer offenen Spothalle vorbei. Inspiriert von John Cage und seiner Einladung hinzuhören, war ich von dem Chaos fasziniert: das Quietschen von Sportschuhen auf dem Hallenboden, Dribbeln von Basketbällen, das Pfeifen des Schiedsrichters, klackernde Tischtennisbälle. Ich dachte, hier will ich akustisch aufräumen. Das machte ich später als Kulturwissenschaftlerin.

Welche Ziele verfolgen Sie mit dem Archiv?

Vielleicht eine akustische Ordnung? Für mich liegt in den Geräuschkulissen von Sport ein ästhetisches Material verborgen. Ich bin keine Musikerin, sehe hier aber ein Potenzial, mit dem ich eine charmante Liaison zwischen Sport und Musik anrege. Wenn ich sage, dass ich mich für die Geräuschkulisse von Sport begeistere, denken viele zuerst an Fangesänge im Fußballstadion. Wir rezipieren Sport, in Deutschland zum Beispiel in der *«Sportschau»*, sehr visuell. Was wir in den Medien hören, sind hauptsächlich Moderation, Fangesänge und Werbung. Was wir nicht hören, sind die akustischen Spuren der Sportlerinnen und Sportler. Jede Bewegung, die wir tun, hinterlässt akustische Spuren. Der Sprint zur Straßenbahn genauso wie der im Stadion. Doch im Sport macht es einen Unterschied. Vor allem im Leistungs- und Spitzensport haben die Athlet*innen Körpertechniken inkorporiert, die teilweise seit Hunderten von Jahren bestehen. Diskuswerfen gab es schon bei den alten Griechen. In der akustischen Konsequenz finden wir darum repetitive Muster. Jede Disziplin hat eine eigene akustische Signatur, die ich im Klangsport Archiv sammle und von vielen anderen Klängen separiere. Darüber hinaus interessiert mich, wie wir ein Archiv wie dieses lesen lernen. Ich lade Musiker*innen und Komponist*innen ein, mit dem Material zu arbeiten und es in etwas Neues zu übersetzen. Beim Diskuswerfen findet man etwa einen Dreivierteltakt vor. Im Sport selbst werden die akustischen Spuren der Sportlerinnen und Sportler nur selten genutzt. Vielleicht könnten sportliche Trainingsprozesse mit der Soll-Vorstellung einer akustischen Spur optimiert werden, an der man sich orientiert und die man versucht nachzuahmen. Es gibt Menschen, die auf der akustischen Ebene besser funktionieren.

Woraus besteht ein Sportklang und wie gehen Sie vor?

Im Klangsport Archiv sind 28 Sportarten audiovisuell erfasst. Vorwiegend sind das Einzel- und Paarsportarten, weil eine Fußballmannschaft klanglich erst einmal zu komplex ist. In der Sammlung gehe ich museal vor. Ich habe drei Klangparameter bestimmt, die das Profil konstituieren. Das sind einmal die einstudierten Körpertechniken, die durch die Trainingspraxis klar vorgeformt sind. Dann die Codes und Spielregeln der jeweiligen

Disziplin, die das Spiel in eine soziale Ordnung bringen. Auch sie sind relevant für das Klangbild. Beim Diskuswerfen darf man sich anderthalb Mal um die eigene Achse drehen. Wenn ich mich fünf Mal drehe, ergibt das auch ein musikalisches Material, aber aus sportlicher Sicht bin ich disqualifiziert. Der dritte Parameter ist die materielle Zusammensetzung der Sportart, die Kleidung und das sportliche Equipment. Gymnastikschuhe klingen anders als Fußballschuhe. Ein Basketball anders als ein Tischtennisball. Beim Judo ist das feste Gewebe des Anzugs prägnant, aber auch der Mattenboden, auf dem der Aufschlag stattfindet. Aus diesen Faktoren ergibt sich die akustische Signatur einer Sportart.

Wie nehmen Sie die Klänge auf?

Mit Fördermitteln konnte ich mir ein Team aus vielen helfenden Händen, darunter ein Tontechniker und ein Kameramann, zusammenstellen. Die Voraussetzungen für die Aufnahmen sind eine ruhige Halle und Sportler*innen, die die Techniken beherrschen. Im Aufnahmeprozess hat sich gezeigt, dass es kein standardisiertes Verfahren für die unterschiedlichen Disziplinen gibt. Beim Einer gibt es das Ruderboot, in das nur der Ruderer passt. Wir konnten unser Equipment nicht an Bord bringen, deshalb haben wir es mit zwei iPhones beklebt. Wenn der 1000-Meter-Läufer sich in Bewegung setzt, ist er weg. Wir können nicht hinterherlaufen, weil sonst der Tontechniker selbst im Klangmaterial erscheinen würde. In dem Fall ist jemand mit dem Fahrrad nebenher gefahren. Der Tontechniker saß mit Tonangel und Laptop auf dem Gepäckträger. Beim Trampolin war das Bild das Problem. Wir haben unsere Kamera aufgebaut, aber der Trampolin-Springer sprang mit acht Metern Höhe immer aus dem Bild. Insgesamt waren bisher 53 Sportler*innen, vorwiegend aus dem Leistungssport, beteiligt. Perspektivisch möchte ich gerne eine weitere Sammlungsstrategie verfolgen und Ausnahmesportler*innen unserer Zeit dokumentieren. Bisher wird die Geschichte im Sport eher über visuelle Medien bewahrt. Für das Akustische haben wir keine systematische Form. Aber wäre es nicht spannend, das charakteristische Klangbild einer Maleika Mihambo oder anderer Athlet*innen zu bewahren? Welche Möglichkeiten öffnen sich, wenn wir das Akustische als Teil unserer Kultur- und Wissensgeschichte anerkennen? Gerne würde ich im Rahmen der Olympiade eine Klangausstellung kuratieren, in der akustische Spuren der Spitzensportler*innen hörbar und durch musikalische Übersetzungen erlebbar werden.

Gibt es Sportarten, von denen Sie akustisch besonders fasziniert sind?

Meine akustische Lieblingsdisziplin ist das Trampolin.

Können Sie uns etwas über musikalische Projekte erzählen, die bereits stattgefunden haben?

Ganz am Anfang gab es Werkstattgespräche, bei denen sich drei Musiker*innen, dem Material einer Disziplin annäherten. Stefan Leisegold vertonte den Weitsprung mit E-Gitarren, Synthesizern und Loop-Station. Lenka Župková widmete sich mit der E-Violine dem japanischen Schwertkampf Iaido und die Bassklarinettistin Teresa Doblinger befasste sich mit Rope Skipping. Ein Großprojekt war die orchestrale Installation für sportliche Musiker*innen mit dem Orchester musica assoluta aus Hannover. Das Klangsport Archiv wurde dabei von Cylix, einer VJ, live interpretiert. Bei der musikalischen Übersetzung geht es mir darum, nicht allein das sportliche Klangmaterial nutzbar zu machen. Für die musikalische Übersetzung ist auch die sportliche Geschichte relevant, die in diesem Material steckt. Wenn Adorno von musikalisch vorgeformtem Material spricht, das in der Komposition einen Fortschritt erlebt, öffnet sich hier ein Materialkorpus, der sportlich geformt, musikalisch aber weitestgehend unberührt ist.

Sie vergeben nicht nur Kompositionsaufträge, sondern auch «Klangpferdchen»...

(lacht) Ja, wenn wir Schwimmen lernen, bekommen wir in Deutschland das See-pferdchen verliehen. Das Klangpferdchen ist das erste Abzeichen für gutes Hinhören. Ich unternehme mit diversen Dialoggruppen akustische Schnitzeljagden und biete andere Formate an, die eine Kultur des Hinhörens anregen. Das öffnet zum Beispiel neue Publikumsgruppen – auch für anspruchsvolle, zeitgenössische Musik. Teilnehmer*innen, die mit mir auf akustische Entdeckungsreisen gehen, bekommen das Klangpferdchen verliehen. Da machen Jung und Alt mit. Expert*innen und Laien entdecken gemeinsam ein aktives Hören.

www.klangsport.de

Das Interview wurde am 01.07.25 im Rahmen eines Videotelefonats geführt.

19.–23.11.

exhibition

Andrea Mancini & Every Island

A Comparative Dialogue Act

Organisé par le Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
en collaboration avec le festival rainy days et Luxembourg Art Week

Accessible avec le pass festival et à la journée /

Zugänglich mit dem Festival- und Tagespass /

Accessible with the festival and day pass

➤ **Mudam Luxembourg**



20.–23.11.

Pendant tout le festival /
Während des gesamten Festivals /
Throughout the festival

immersive

mental health

installation

Hearing Voices

A Multichannel Experience

Iain Chambers electronics

Musique de Iain Chambers et compositeurs anonymes

Conçu et produit par Viet-Xuan Elen Williams, financé par le Centre for Public Engagement, Queen Mary, University of London
En collaboration avec CoreArts London et Natalie Shoham (Wolfson Institute of Population Health)

Foyer Ciel Ouvert





EN Hearing Voices

Iain Chambers

An electroacoustic representation of voice-hearing, made in collaboration with voice-hearers.

Spanning music, spoken word and sound design, the work expresses the lived experience of voice-hearing through overlapping sound worlds, musical phrases, and manipulated voices. The reality of voice-hearing, a common feature of psychosis, is far away from its usual – heavily-stigmatised – depiction in the media. The lack of a wider public understanding of the condition contributes to an othering of those who experience it. The reality is that whilst these voices cannot be turned off, they are far more varied and nuanced than traditionally depicted. In *Hearing Voices*, music, sound design and spoken word express the lived experience of everyday life colliding with one or more internal narratives. These overlapping sound worlds, musical fragments and processed voices were derived from workshops where the team contributed specific sounds and personal reflections, which composer Iain Chambers then arranged, produced and composed with. Knowing and understanding the experience of voice-hearing is the first step towards a compassionate response, aiming to reduce the stigma associated with psychosis, raising awareness, and in turn improving outcomes for those affected.

20.–23.11.

Pendant tout le festival /
Während des gesamten Festivals /
Throughout the festival

soundwalk inside the building

family event

drip drop

Walking score for listening

Alisa Oleva conception

Commande Philharmonie

Foyer



EN «We all touch each other through sound and vibrations»

Alisa Oleva

How do you perceive music in your body?

Because music can be perceived without looking or without stopping, I like to listen to music when I am on the move: dancing, walking through the streets, driving in the car at night, on a long bus ride between cities. It allows music to enter my body as I move through space, taking in the change of light, the smells, the surfaces and textures. The music resonates in me, but is also reflected in my surroundings and in the places I am passing through.

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

As I mostly compose text-based walking and listening scores, they are always open to interpretation, so anyone can do them in their own way and depending on their abilities. In a way, one activates it also by just reading it to oneself, before even doing it. I love those types of text-based scores, as they hold the structure while also opening it up to endless interpretations and readings. As for walking and listening, I do broaden my idea of walking beyond just putting one foot in front of another: if that is not available, any way one navigates the streets and public spaces will do, including walking in one's own mind or in dreams.

In which way is your body present in your compositions?

I create my audio walks and walking scores on foot. The entire process of composing happens when I am walking in the city and through public spaces and buildings. Walking has this potential to activate both your body and your mind with very little effort. It is the wandering and the aimless walking that inspires me the most, letting the feet take you somewhere. Technically, every step is a fall – Laurie Anderson reminds us of that in her song «*Walking is falling*». So every step is, in a way, a commitment to the unknown, the trust in what is next to come. My works are not only composed while walking, but then also experienced as walks by my audiences.

Is there music without a body? Are there bodies without sound?

I think it is like with the wind – it can only exist in relation to other surfaces and objects. We all touch each other through sound and vibrations, through our voices and calling of each other's names. But I also like to think of some music somewhere out there that is not for our ears. The humming of the planets turning.

EN drip drop

An audio walk and a walking score

Alisa Oleva

Do you remember the last time you got soaking wet on that walk in the rain? The sounds of your footsteps on the wet asphalt and the reflections of the city on the wet surfaces, the large drops falling from the leaves and the dense smells all around you. In this audio walk designed for the inside of the Philharmonie Luxembourg building, you will hear voices of people from places near and far recollecting a walk in the rain they remember. Be transported to the places and contexts as you listen and walk slowly through the building. Maybe you can even feel the rain on your skin and the wet surface under your feet? You can also pick up a postcard with a walking score that you are invited to do as you walk across the hanging bridge.

20.–23.11.

Pendant tout le festival /
Während des gesamten Festivals /
Throughout the festival

umbrella soundwalk outside

family event

The unheard also glistens

Soundwalk for a rainy day

Claudia Molitor conception, musique

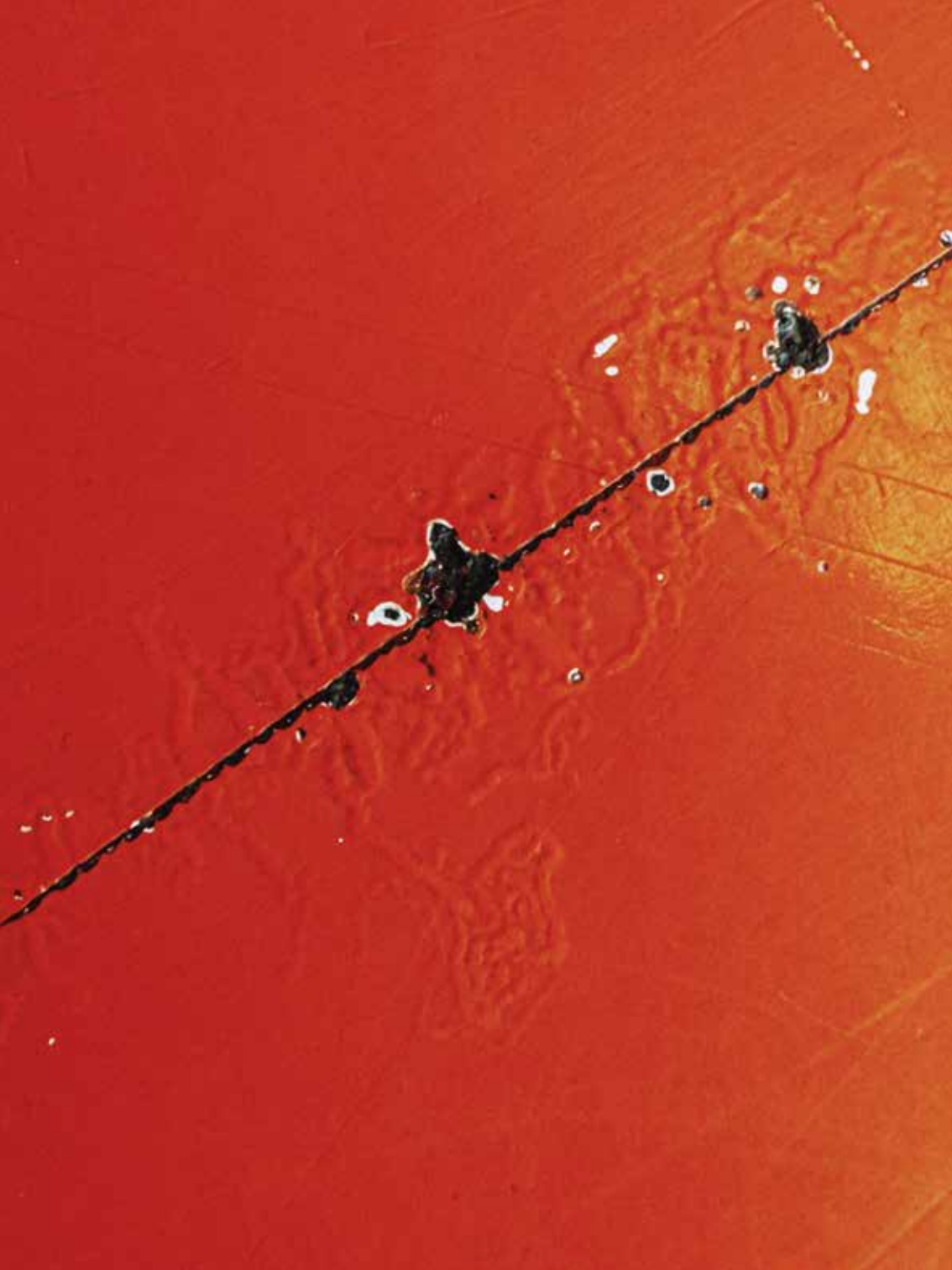
Commande Philharmonie

Distribution du matériel de visite et point de départ à la Philharmonie /

Ausgabe des Besuchsmaterials und Startpunkt an der Philharmonie /

Collection of visit equipment and starting point at the Philharmonie

Foyer



EN The unheard also glistens

Claudia Molitor

Listening opens us to the wonders of communication and creativity. Listening also teaches us that we live in an age of diminishment. Aesthetics – the appreciation and consideration of the perceptions of the senses – should therefore be central guides amid the convulsions of change and injustice that we live within. Yet we are increasingly disconnected from sensory, storied relationship to life's community. This rupture is part of the sensory crisis. We become estranged from both the beauty and brokenness of much of the living world. This destroys the necessary sensory foundation for human ethics. The crises in which we live, then, are not just «environmental», of the environs, but perceptual. When the most powerful species on Earth ceases to listen to the voices of others, calamity ensues. The vitality of the world depends, in part, on whether we turn our ears back to the living Earth.

To listen, then, is a delight, a window into life's creativity, and a political and moral act.

(Haskell/2022, xiv)

The seeds for *The unheard also glistens* were sown by these last two paragraphs in the preface to David G. Haskell's book *Sounds Wild and Broken*. What he so poignantly articulates is that aesthetics and ethics are inextricably linked. What I also hear in these sentences is an understanding that speculative listening is critical to unlocking a meaningful re-connecting to the living world around us.

The unheard also glistens is a soundwalk that explores the importance of seeing and hearing other experiences, not to dismiss other possible worlds and beings simply because their world is other or imperceptible to us. There are many worlds like this in our urban environment, worlds we do not tend to focus on as we go about our lives in the city: the magical world of lichen, the wonderous lives of pigeons or the hardiness and life-giving ecologies of plants that are deemed weeds.

What if we asked «what if» the lichen or weeds had a musical life, «what if» we could hear that music, «what if» by listening to it, we thought differently about the lichen, weed or insect, and acted upon that new perspective? Instead of pressure-washing it off walls, spreading weed killer or spraying insect repellent, might we look at these unknown worlds with new appreciation and marvel at their beauty? Might we appreciate that as

bodies, we are always in collaboration with others and the world? Our human condition is one of co-dependence and collaboration, whether that is our breathing, by which we share the air of other breathing creatures as well as trees and algae; or through eating, by which we ingest plants and their connection to the soil. Our bodies are co-dependent ecologies which exist in relation to the biodiversity of the planet, a biodiversity that can be found hidden in our urban environments.

So please join me in delving into the real and imaginary sound worlds of our fellow urban dwellers!

20.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

ensemble

world premiere

Luxembourg Composition Academy Final Concert

United Instruments of Lucilin

Max Mausen clarinette

Olivier Sliepen saxophone

Winnie Cheng, André Pons-Valdès violon

Danielle Hennicot alto

Jean-Philippe Martignoni violoncelle

Frin Wolter accordéon

Pascal Meyer piano

Galdric Subirana percussion

Julien Leroy direction

Nouvelles œuvres de Raphaëlle Aoun, Özkan Umutcan Bapbacı, Nien Chin Chai,
Ignacio Escobar Gutiérrez, Nolan Hildebrand, James Alexander Preller, Edward Robson,
Gloria (Xinyue) Xia

L'Academy est dirigée par Steven Daverson et Jessie Marino.

Production United Instruments of Lucilin



12:30 90'

Salle de Musique de Chambre



20.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

music & dance

extraordinary spaces

Walking Piece – Intersections

Site-specific choreographed realisation of the original
Walk (1969) by Michael Parsons

Danseuses et danseurs du Conservatoire de la Ville de Luxembourg

Michael Parsons direction artistique

Michael Parsons

Walking Piece – Intersections (version révisée de 2025)

En collaboration avec le Conservatoire de la Ville de Luxembourg



17:30 & 19:15 20'

Foyer



EN «Forget everything you know and start from scratch... just listen and see what's new!»

Conversation with Michael Parsons

Catherine Kontz

We are very excited at the prospect of hearing a broad spectrum of your work at this year's festival: Levels for Orchestra with the Luxembourg Philharmonic; works for piano(s) which you will perform together with Siwan Rhys; Walking Piece – Intersections, a site-specific choreographed realisation of the original Walk (1969) done here with dancers from the Luxembourg Conservatoire; a one-handed string quartet which the Ligeti Quartet will perform, and finally, you will also lead a Scratch Orchestra performance in the spirit of the legendary 1970s collective, of which you are a founding member.

I have always done lots of different things, and sometimes I don't know what I'm doing next!

You started out at the Royal College of Music in London, which was perhaps more traditional?

Well, it was supposed to be! I wasn't a very good student, because I didn't think I was learning very much there. But it was useful because I met other composers like John White, Roger Smalley, Brian Dennis – I got to know them. My official teacher was Peter Racine Fricker, a fairly mainstream modernist English composer who gave me some good advice. He said it's important to be among people who are actively involved in musical activity because that's the way you get to work as a musician – you can't work on your own! He encouraged me to go to the Royal College, because I was studying classics at Oxford University at that time.

You did that too!

Yes, and I wasn't a very good student at classics either. *(laughter)* I was more interested in music at that time! There was a contemporary music club and it was encouraged to experiment with different kinds of music. We were really all learning together about Schoenberg, Webern, Stockhausen and Boulez...

Did you meet any of these composers (Stockhausen, Boulez) in person?

Yes. Mainly through Cornelius Cardew. He came to Oxford to do a performance with John Tilbury around 1960. Cornelius was influential in introducing ideas from Europe, and he also met Cage about that time, getting interested in American music...

Was Christian Wolff also around?

Yes, he was. But I didn't meet him until later, about 1968. Stockhausen actually came to a Scratch Orchestra performance once.

Tell me about the Scratch Orchestra.

It started at Morley College, where Cornelius was teaching an experimental music class. Well, it was supposed to be a class, but it was more like a collective. He was working on *The Great Learning* at that time, particularly «Paragraph 2», which is the one with a lot of drumming and singing. We needed more people to perform, so, to open the group, we invited all our friends: students, musicians and non-musicians, because of course, for the Scratch Orchestra, you didn't need to be a musician in a trained sense. You just needed to be broadly interested in sound and performance. That's how the Scratch Orchestra got started! We performed in London, at the Roundhouse at Chalk Farm, for the first time in 1969.

And how did the Scratch Orchestra go from The Great Learning to other pieces and performances?

We met regularly and Cornelius encouraged everyone to bring something. We tried out whatever pieces or ideas people brought, and it developed from there in a very diverse way. I originally wrote the *Walking Piece* for the Scratch Orchestra, because I wanted something which everyone could take part in, regardless of playing musical instruments in the traditional sense. We used to perform that in the open air, sometimes places where there were people walking anyway.

How do you like to experience Walking Piece?

I like to watch it, actually. I like to take part in it, but I also like to watch the way people move. I'm particularly interested in the way lines intersect. I think of the walkers drawing a line in space. You can see people approaching and you wonder: are they going to bump into each other, or are they going to stop and wait? So, I developed the piece out of the idea of how to behave in that situation, how to respond to what other people are doing. We did a performance on the concourse at Euston Station, where people are moving in all directions and at different speeds. I like the idea of using ordinary activity and making it into a sort of formalised composition with the events of everyday life.

Of course, with that piece, the music is present within the visual – you see it.

Yes, I think of it as visual music. Depending on the environment, there is always some sound, but the performance is not specifically intended to *make* sound. In fact, I would like the Luxembourg performance to be as silent as possible – or at least with no intentional sounds; just the movements. I would like it to be quite disciplined, not only with the walking, but also the standing still – which is not just waiting around – but standing as a positive activity – and really *still*!

Do you think the standing still acts like a silence in music?

Yes, that's right. It's like a rest between two durations. The rests are equally important.

How about improvisation in your music?

I like to have some kind of rules. I enjoy other people free-improvising, but on the whole I don't. I used to do it, of course, because of the Scratch Orchestra – much of what we did was just experimenting with what happened spontaneously. As a composer, I like to have some fixed ideas and rules to relate to. But within that, I like to have quite a lot of freedom to choose, especially in terms of timing and rhythm. So, the two-piano pieces, for example, are written in a kind of space-time notation, without any specific durations.

Do the pianists perform alongside each other, independently, concurrently?

They do interact as well, because listening to each other is important, especially in terms of dynamics, which are completely free, and also for durations. For the tempo, I usually give an indication, but I don't want performers to use stopwatches. I want them to feel the space in a more spontaneous way, and to be listening rather than counting, to be ready to react when something comes from the other player.

From what I know of your work, you use musical material that is often precise and intricate.

Yes, I use permutations, so that there is a limited number of notes which recur in different shapes and patterns.

When you compose, do you give yourself some rules to follow?

Yes, I do. I invent the rules first and follow them to see what happens. If they don't work, I change the rules. It's important to be able to throw things away. As Schoenberg said, the most important instrument for a composer is the waste paper basket. *(laughter)* You have to learn to be selective.

Do you feel the work is finished when you have completed the score, or once you have worked with the performer or heard it in a space?

The performance is so important for whether it survives as a piece. If it doesn't work as a performance, then I'd make some changes. I do, however, like it to have an identity in the form of a score. The relationship between the score and the sound is very...

... close?

It's close, but it's also ambiguous, because the score is written and exists as a visual notation. That is a different medium from the sound. Even with instructions, there's still a gap between what you say and what the sound is like. Somehow this is because it's such a different medium. The sound has its own dynamics, and its way of existing in the space, which can be quite surprising.

Are you sometimes surprised by what performers do with your scores, especially the ones with less conventional notation?

There was a performance of *Walk* which was completely different! They didn't follow the rules at all. They just invented their own way of doing it. *(laughter)*

But you inspired a performance in any case...

I didn't worry about it, because the whole point is to make something happen. And if they took the initiative to do something different, that's also in response to what I provided. I'm not at all possessive about what people do (with my text scores). I mean, that's a bit different for a more conventionally notated piece. In the piano pieces, for example, it's important to play the right notes.

In the orchestra piece, I presume, too. How did you compose Levels for Orchestra?

It's a more conventionally notated piece. I couldn't find a way to use the orchestra in a more indeterminate way, although I did try. The first draft used quite a lot of indeterminacy, but I thought it probably wouldn't work with a professional orchestra.

Did you have an idea of how you wanted the orchestra to behave, about the overall sound?

I had an idea that I wanted very distinctive groups within the orchestra, with clear contrasts – especially not to have the orchestra playing all at once – and to avoid the kind of turgid 19th century orchestral sound. In late 19th-century music, you don't often hear much silence – it has a sort of rhetoric that just keeps building, rising and falling. I react against that emotionally manipulative kind of dramatic music.

This is not unlike the way you think about the Walking Piece, actually, with lines that sometimes intersect.

I was very much influenced by working with a group of painters and visual artists in Britain in the 1970s, when I went to teach at the art school in Portsmouth – in particular The Systems Group, who followed the constructivist tradition, with ideas from Mondrian, van Doesburg, and some Swiss artists, such as Richard Lohse, Max Bill. The British group were quite specific and developed a strict geometrical style. They were again interested in what happens when you have a set of rules and you follow them, but unexpected things happen because of the rules – but not things that you would have planned intuitively. I was very interested in that approach to rule-making and being open to chance as well.

Kenneth Martin, for instance, has a whole series of works called *Chance and Order*, in which he uses this idea, starting with straight lines between chance-related points – a bit like my *Walking Piece*, except that I had written that before I knew about Kenneth Martin! When John Cage came to London to do the *Europeras* in 1990, I was one of the performers for operating the old gramophone system, and I showed him a Kenneth Martin book. Cage hadn't heard of him, and so I lent him the book on *Chance and Order* and then...

You didn't get it back.

Oh no, he did give it back to me a few days later, and he said, «*Oh, it's really interesting*». In fact, he found it so exciting that he mentioned Kenneth Martin in a talk that week, not least to the surprise of Kenneth Martin's son Paul, who happened to be in the audience and told me later!

It was really nice working with Cage, because he was so easy-going and relaxed. He seemed to be more interested in the way the performance looked rather than the way it sounded. I remember sometime during rehearsals, the musical director Richard Bernas asked Cage how it sounded. And Cage said «*Oh, it sounds fine*», but he wanted to adjust the visual, spatial positions on stage – this one to the left, and this one nearer to the front... For the sound, he just said «*Whatever happens is fine*».

Where would you situate yourself within the musical landscape?

Certainly close to the American experimentalists, and particularly to Christian Wolff, whom I'm still in touch with. He's influenced me in the sense of breaking away from fixed systems. He likes things to be discovered as he goes along. There is also a nice Samuel Beckett quotation about systems along the lines of «*Whatever you do, don't follow a system*». (laughter) Christian is like that. He likes to break things off suddenly and do something quite different. I suppose that had an influence on *Levels for Orchestra*. I wanted to get away from that kind of continuity, to have open spaces between sections and not have one thing just leading into another. Also, it can become a bit neurotic to be always worrying about whether the system is rigorous or consistent, but Christian is quite happy to be *not consistent*, which is very refreshing for me. I was very lucky, really, to get to know him personally.

Somehow, I've always had these two sides to my work – the systematic and the more open direction. Each work tries to establish a different balance between these two tendencies. I always try to be aware of the skills and preferences of particular performers.

Do you have any advice for composers who are starting out?

I'd say «*Forget everything you know and start from scratch*. (laughter) *And listen! Don't be tied to ideas of notation and traditional harmony, but just listen and see what's new.*»

Interview conducted on 08.07.25

EN Walking Piece – Intersections

Michael Parsons

Walk was originally written for the Scratch Orchestra in 1969. In his draft constitution for the orchestra, Cornelius Cardew wrote: «*The word music and its derivatives are here not understood to refer exclusively to sound and related phenomena (hearing etc). What they do refer to is flexible and depends entirely on members of the Scratch Orchestra*».

In the original version, pairs of randomly chosen figures (written on small cards) were used to indicate the speed of walking for each movement, and length of time standing still between movements. These speeds and durations were estimated individually by each performer, rather than measured exactly. There was no co-ordination or attempt to synchronise the movements of different performers, and interaction between them was left to chance.

A later version was developed in 2009 with a group of dancers, using a more controlled method in response to specific features of the available space. A performance of this version may be described as silent music or visual counterpoint. A shifting network of lines of movement is formed in relation to the surrounding architecture, crossing the space, converging and diverging, overlapping and intersecting at different angles. The space is articulated by the performers, redefined and reconfigured with each successive movement. Changes in position and orientation, alternations of movement and stillness, variations in speed and direction, all these contribute to an open field of activity which is in a continuous state of evolution.

The performers respond to each other's movements as their lines intersect: this method automatically regulates the interaction of movement and stillness, without the need for any predetermined or subjective measurement of durations and distances. While the performers have free choice of initial direction and speed, this freedom is offset by a system of cues, which determines how they respond to each other's movements. The performance is thus self-regulating, arising from an interaction between spontaneous and rule-based procedures.



20.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

theatre & dance

sound objects

Any Table Any Room

Quatuor Bozzini

Clemens Merkel, Alissa Cheung, Stéphanie Bozzini, Isabelle Bozzini performance

Matteo Fargion, Jonathan Burrows performance

Matteo Fargion, Jonathan Burrows

Any Table Any Room (2019)

18:00 60'

Espace Découverte





DE Körper als Objekte, Akteure und Medien

Ein Überblick

Christa Brüstle

Der menschliche Körper und das Körperbild des Menschen wurden in den letzten Jahrzehnten unter verschiedensten Gesichtspunkten behandelt, aus evolutionsbiologischer bis kulturwissenschaftlicher Perspektive, aus materialbezogener bis spiritueller Perspektive, aus präsenztheoretischer bis medienanalytischer Perspektive..., die Liste wäre mühelos zu verlängern. Dem religiös verdeckten, verschleierte und verdrängten Körper steht der Körper als manipulierbares Ausstellungsobjekt gegenüber, bei dem auch die inneren Schichten freigelegt sind, wie beispielsweise in den Plastinaten der «Körperwelten». Die modernen Medien scheinen den Körper zeitweilig fast zum Verschwinden gebracht zu haben, während sie ihn heute den Robotern zur Seite stellen. Auch KI scheint ohne einen Körper auszukommen, doch die Embodiment-Theorie hat uns gelehrt, dass das Denken und die kognitiven Fähigkeiten im Wechselspiel mit der körperlichen Wahrnehmung und körperlichen Aktionen und Reaktionen stehen. Von daher ist davon auszugehen, dass der menschliche Körper weiterhin eine Rolle spielen wird, nicht zuletzt deshalb, weil er (mit positiven und negativen Folgen) anpassungsfähig ist.

Die körperliche Anpassungsfähigkeit ist nun gerade in der Musik immer ein Thema gewesen. Ob sich die menschliche Stimme dem Klangraum anpasst oder der Arm, die Hand und die Finger dem Instrument, das bedingte sich stets gegenseitig, wobei sich einerseits die menschlichen körperlichen Kompetenzen vergrößerten, andererseits neue Instrumente genau diese Erweiterung förderten. Der Körper ist zwar in diesem Wechselspiel nicht immer die treibende Kraft, aber er ist in allen seinen Facetten ein enorm wichtiger Faktor.

Nachdem im 19. und 20. Jahrhundert die Devise «höher», «schneller», «perfekter» auch in der Musik ausgelebt wurde, gab es in der bildenden Kunst allmählich Gegenbewegungen. In den Bildern von Pablo Picasso, Egon Schiele oder Otto Dix tauchten Körper auf, die dissoziiert und derangiert erschienen, ausgemergelt oder verunstaltet bis zur boshaften Karikatur. Hier kam der nicht-perfekte, hässliche und verletzte, versehrte Körper ins Bewusstsein. Gab es in der Musik dazu ein Pendant? Möglicherweise ist die Emanzipation des Geräuschs als klangliche Ebene des Imperfekten und Nicht-Schönen hier zu nennen, weil wir gelernt haben, auch Geräusche ästhetisch wahrzunehmen.

In der zeitgenössischen Musik der letzten Jahrzehnte ist die Imperfektion und der nicht-schöne Klang mittlerweile Konvention und gehört zu einer stets anwachsenden Pluralität von kompositorischem Material. Auch diese Entwicklung wurde inzwischen perfektioniert, so dass geräuschhafte Klangeffekte nicht selten wie eingebaute und abgerufene Gesten wirken. Menschliche Körper haben sich in der zeitgenössischen Musik zwischenzeitlich einer unglaublichen Palette von akrobatischen Herausforderungen und bis an die Grenzen gehenden Anstrengungen gestellt, um damit vor allem die klanglichen Möglichkeiten ihrer Stimme oder ihrer Musikinstrumente auszuloten. In den Stücken von Brian Ferneyhough oder Hans-Joachim Hespos etwa sind körperliche Überforderungen regelrecht einkomponiert worden. Aber auch diese Tendenzen sind heute nurmehr als Teilbereiche der zeitgenössischen Musik zu verstehen.

Außerdem werden sie in vielen unterschiedlichen medialen Kontexten eher zu Komponenten von übergeordneten Sinnstiftungen, die – wie es scheint – wieder vermehrt in den Vordergrund rücken.

Für Sinn – oder Unsinn mit Sinn – waren und sind selbstverständlich Stimme und Sprache die vorrangigen Medien. Die De- und Rekonstruktion von gesprochener und gesungener Sprache mit Bedeutung hat vor allem in der Vokalmusik, in der Lautpoesie oder im Musiktheater stattgefunden. Auch hier ist die Pluralität von Gestaltungsmöglichkeiten fast erschöpft, so dass es heute nicht mehr hauptsächlich um Experimente und Innovationen geht, sondern um bestimmte Fragestellungen oder Themen und ihre Bearbeitung. Kunstschaffende können sich ihre Zugänge auswählen und sich auf ihre spezifischen Interessen konzentrieren. Dank ausgezeichneten Vokalensembles geht es dann weniger um den Schwierigkeitsgrad, sondern um die konsequente Umsetzung bestimmter Ideen, wie man zum Beispiel im Repertoire des EXAUDI Vocal Ensembles oder der Neuen Vocalsolisten bemerken kann.

Einerseits ist die menschliche Stimme mit Sprache und Texten verbunden, andererseits mit Klang und Geräuschen. In der Kommunikation kommt es einerseits darauf an, ob man Zeichen und Sprache versteht, andererseits ist es die Intonation, der Sprachklang und der Ton, der auch im Gespräch die Musik macht. Dazwischen liegen unendlich viele individuelle und kulturelle Varianten, zu denen heute die mediale Dokumentation, Reproduktion und Bearbeitung einschließlich Manipulation oder täuschend echte Fälschung dazugehört.

In «den Künsten wird die stimmlich-auditive Dimension menschlicher Existenz und ihre technologisch-mediale Verfasstheit bearbeitet, ausgestellt und thematisiert. Erkundet wird der Ort der Stimme zwischen Sprache und Körper ebenso wie die Musikalität des Sprechens oder die Räumlichkeit des Klangs. Im Spannungsverhältnis von Live-Performance und Aufzeichnung thematisiert die Gegenwartskunst den Zusammenhang von Stimme und Identität, exponiert die Materialität und Medialität von Stimmen, fragt danach, wie Technologien unsere Wahrnehmung verändern und konstellierte das Zusammenspiel von Akustischem, Visuellem und Imaginärem immer wieder neu.»

Körperbewegung und Klang sind in der analog erzeugten Musik eng verschränkt, ebenso wie Klang und Raum nicht voneinander zu trennen sind. Körperbewegung ist zudem häufig auch nonverbale Sprache wie in der Mimik und Gestik. Von daher gibt es auch hier immer eine Interaktion, die mit Verständigung zu tun hat. Andererseits kann der Körper davon entkoppelt werden, sofern seine Leistung und seine Virtuosität im Vordergrund stehen, wie zum Beispiel im Sport oder in rein funktionalen Zusammenhängen. Eines der ersten musikalischen Werke, für das sportliche Aktivitäten eine Inspirationsquelle geworden sind, sind Erik Saties lyrische Klavierstücke *Sports et Divertissements* von 1914. Es sind 20 Stücke nach Zeichnungen des Art Deco Illustrators und Grafikers Charles Martin, die Satie in kurzen Texten und Gedichten als Szenen beschrieben und dazu Musik komponiert hat. Die Szenen beziehen sich unter anderem auf Segeln, Golf, Tennis, Pferderennen, Fischen und Jagen, wobei man die sportlichen Aktivitäten in regelrechten Tonmalereien sehen und hören kann. Doch Satie hat die Sportszenen nicht nur musikalisch abgebildet, sondern auch sehr humorvoll kommentiert.

Der Sport war also in der Musik angekommen, und viele Künstler und Künstlerinnen begeisterten sich für die neuen Freizeitaktivitäten, ähnlich wie für neue Fortbewegungsmittel wie Autos, Dampfschiffe, moderne Eisenbahnen, Zeppeline oder Flugzeuge. Die damit verbundenen Bewegungsabläufe und zunehmenden Geschwindigkeiten sowie die Eroberung von weiten Entfernungen, Höhen und Tiefen beeinflussten allmählich auch die Musik, nicht nur im italienischen Futurismus, sondern auch darüber hinaus. Moderne Zeiten und moderne Körper wurden verherrlicht, ob sie nun die höchsten Berge oder die Wolkenkratzer von New York erklommen. Dabei blieben die Körper allerdings fast immer Medien, die schlicht und einfach zu funktionieren hatten.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nachdem viele Körper als Objekte umgebracht oder als Material im Krieg geblieben waren und nachdem die Idee aufgetaucht war, die menschliche Klangproduktion durch elektronische Medien zu ersetzen, begann die Funktion oder Nicht-Funktion von Körpern in der Musik eine künstlerische Fragestellung zu werden. Dieter Schnebel beispielsweise begann in seinen Produktionsprozessen *Maulwerke* (1968–1974) und *Körper-Sprache* (1979/80) die Stimme und ihre Erzeugung sowie die Bewegungen der Gliedmaßen zu analysieren, ihre Komponenten zu isolieren und diese dann durch die Interpreten und Interpretinnen in experimentellen Arbeitsprozessen neu zusammensetzen zu lassen. Man konnte feststellen, dass aus Gurgeln, einzelnen Vokalen oder Fingerbewegungen in Kombination mit anderen Lauten oder Körperbewegungen «gestische» und «sichtbare» Musik entstehen kann.

Die Stimme und den Körper als Objekte und Medien vollends selbst zum Thema zu machen und sogar dem Publikum Zugriffe auf den Körper zuzumuten, bedeutete in der Performancekunst seit den 1970er Jahren etwa bei Yoko Ono oder Marina Abramović eine ungeheure Provokation. Yoko Ono forderte in ihrem *Cut Piece* (1966) die Zuschauer dazu auf, Stücke aus ihrer Kleidung zu schneiden, wobei sie mit der Schere auch bedroht wurde. Marina Abramovićs und Ulays Performances in den 1970er Jahren waren Ausstellungen von körperlichen Zwängen und das Spiel mit Ängsten und Tabus.

Solche Herausforderungen in der Komposition stellte zum Beispiel Hans-Joachim Hespos, dessen Stücke immer eine Überforderung des ganzen Körpers inkludieren sollten: *«... es muss auch für den Musiker anfangen, ein Wagnis zu sein, Musik zu machen [...] Wenn man Musik erzeugt, macht man etwas durch und muss sich in diesen zum Teil sehr gefährlichen Prozess einlassen. Und wenn diese Distanz sehr eng geworden ist, zwischen dem Ausführenden und dem Werk, dann verringert sich auch die Distanz zum Publikum. Und so etwas wird unmittelbar wahrgenommen als Ereignis.»*

Eine andere Motivation für körperliche Extremerfahrungen hatte der Performance-Künstler Stelarc, der sich an Fleischerhaken von der Decke hängen ließ oder seinen Körper durch Roboterobjekte erweiterte. Seine Performances warfen die Frage auf, ob der menschliche Körper *«zum Interface der Technik oder die Technik zu dem des Körpers»* wird.

Ganz ähnlich könnte man das Verhältnis zum Körper auch im Sport problematisieren. Ist der Körper hier nur ein möglichst flexibles Instrument für eine möglichst effiziente Technik, oder ist es die Technik, die einem individuellen Körper angepasst werden muss, um sie und ihn zu perfektionieren? In dem schweißtreibenden *Poem für einen Springer* (1989) von Dieter Schnebel stellen sich diese Fragen für alle, die das Stück auf einem Sprungbrett aufführen möchten. Fast jeder Sprung gleichzeitig auf zwei Beinen wird für die Dauer von circa drei Minuten beim Ausatmen mit komponiertem Stöhnen begleitet, so dass die Anstrengung mehr als sicht- und hörbar wird. In den Sport-Kompositionen von Annesley Black spielen mehrere Sportarten eine Rolle, Seilspringen, Kung Fu, Badminton und Klettern. Hier werden auch Sportstätten zu Aufführungsräumen, um die verschiedenen Kontexte zu vermischen. *«Insbesondere im Rahmen des Einbezugs fremder Betätigungsfelder (Musiker machen Sport/Sportler machen Musik) und des damit einhergehenden Risikos des Scheiterns werden Körper hinsichtlich ihrer <Selbstverdopplung> in einen spürenden Leib und einen materiellen Körper mit all seinen individuellen Eigenheiten erfahrbar.»*

Körper und Körperbewegungen brauchen und nutzen Raum, daher sind die beiden Dimensionen nicht voneinander zu trennen, wobei dies bei Gebärdensprache mehr als sinnfällig wird. Doch auch beim Gehen, Hüpfen, Laufen oder Treppensteigen werden Räume durchquert, die einerseits mit bestimmten Geräuschen von Schritten verbunden sind. Andererseits trägt die Akustik von Räumen und die Klangumgebung zur Klangfarbe und zur Kontextualisierung der Schritte bei. Man bewegt sich in einem Soundscape im Sinne eines *«sonic environment»*, das R. Murray Schafer so beschrieben hat: *«The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment.»* Für Murray Schafer implizierten Soundscapes jedoch mehr als nur akustische Umgebungen, denn einerseits waren sie eng mit der historischen, politischen, kulturellen und sozialen *«Einrichtung»* eines Raumes verknüpft, andererseits waren Soundscapes künstlerisch gestaltbar. *«Acoustic Design»* solle dahin führen zu verstehen, *«how the soundscape may be altered, sped up, slowed down, thinned or thickened, weighted in favor of or*

against specific effects. The ultimate endeavor is to learn how sounds may be rearranged so that all possible types may be heard to advantage». In diesem Sinne wird der Körper in einer Klangumgebung gleichzeitig hörend aktiv und aktiv hörend.

Christa Brüstle ist Senior Scientist für Musikwissenschaft am Institut 14 Musikästhetik und seit 2012 Leiterin des Zentrums für Genderforschung. Von 2016 bis 2021 war sie §99-Professorin für Musikwissenschaft, Frauen- und Genderforschung an der Kunstuniversität Graz. Sie promovierte über die Rezeptionsgeschichte Anton Bruckners und war von 1999 bis 2005 und 2008 Mitarbeiterin des Sonderforschungsbereichs «Kulturen des Performativen» an der Freien Universität Berlin, wo sie sich mit der Arbeit *Konzert-Szenen: Bewegung – Performance – Medien* habilitierte. Sie war Lehrbeauftragte an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, an der Technischen Universität Berlin sowie an der Universität Wien. Von 2008 bis 2011 war sie Gastprofessorin an der Universität der Künste Berlin und 2014 Gastprofessorin für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg.

20.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

orchestra epic

The orchestra: a body of sound

Luxembourg Philharmonic

Ilan Volkov direction

Ilya Gringolts violon

Hilda Fanny Dianda

Ludus – I pour orchestre (1968)

13'

Michael Parsons

Levels for Orchestra (création de la version révisée de 2021/22) (2007)

15'

Bernhard Lang

Monadologie XXXIX für Violine und Orchester (création) (2018/19)

I

II

III

35'

19:45 70'

Grand Auditorium



FR L'orchestre comme matériel

Bastien Gallet

Les titres des trois œuvres au programme de ce concert désignent autant les œuvres elles-mêmes que les concepts opératoires qui ont présidé à l'organisation de leur matériel. « Ludus », « Monadologie » et « Levels » renvoient à des séries plus ou moins prolifiques (trois pour Hilda Fanny Dianda, bientôt quarante pour Bernhard Lang) où il s'agit d'appliquer un même protocole compositionnel à des nomenclatures instrumentales variables qui vont de la musique de chambre au grand orchestre (*Ludus – III* est pour orgue seul et il existe un *Levels* pour quatuor à cordes réaccordé). Bien qu'appartenant à des esthétiques musicales très différentes, elles partagent l'idée selon laquelle le matériel de l'œuvre ne saurait être donné, qu'il doit au contraire être construit (ou organisé) et que c'est de ce processus de construction (ou d'organisation) qu'émerge la forme audible. Cette conception de la forme, qui hérite en partie de la nébuleuse post-webernienne telle qu'elle prit corps dans les années 1950 en Europe, n'en fait pas l'objet premier de la composition mais le résultat d'un travail qui opère sur la matière musicale et sonore elle-même. Il faut entendre ce mot, « matière », au sens large de tout ce qui peut entrer dans le champ de l'écriture musicale : les valeurs du son (hauteurs, durées, intensités) dont il faut défaire la grammaire tonale et thématique, le timbre dont on explore les formants et les dynamiques internes (*Levels*), le passé musical qu'on passe à la moulinette de l'analyse granulaire ou qu'on expose en tant que suite d'objets réifiés (*Monadologie*), le jeu et le corps instrumental qu'on destitue et réinvente (*Ludus*). Cette matière doit être en même temps critiquée et produite et, avec elle, l'écoute qui doit accepter de perdre ses repères (les horizons d'attente des formes classiques de la musique) et apprendre à en trouver d'autres, souvent inattendus. Les modes de production que ces œuvres-séries ont mis en place diffèrent beaucoup, mais elles partagent une même exigence : attendre de l'auditeur qu'il construise son écoute et, d'une certaine manière, soit responsable de la forme sensible de l'œuvre. En dernière instance, le résultat du processus de composition appartient à celles et ceux qui font l'effort de l'entendre.

Hilda Fanny Dianda, *Ludus – I*

Les titres mettent l'auditeur sur la voie. *Ludus* est le jeu comme activité ludique et réglée, mais aussi comme pratique instrumentale (on parle à ce propos de modes de jeu) et comme fonctionnement d'un mécanisme (auquel on doit donner du jeu, c'est-à-dire de l'espace aux pièces pour se mouvoir). L'écriture sérielle de *Ludus – I* (Hilda Fanny Dianda

composa en 1960 trois *Estructuras* pour piano et violoncelle dont le titre et l'esthétique renvoient aux *Structures* de Pierre Boulez) permet à la compositrice argentine de construire un espace-temps ouvert et non directionnel caractérisé par une relative indépendance des pupitres (un jeu au troisième sens). Dans la partition, les parties instrumentales sont écrites sur des portées séparées, seulement reliées par des lignes verticales en pointillés indiquant les changements de métrique. Elle va jusqu'à spécifier la disposition spatiale des instruments : les percussions des trois côtés de l'orchestre, piano et harpe au centre, violoncelles et contrebasses derrière les cuivres et altos derrière les bois. Ce jeu avec les parties est une manière de défaire le corps orchestral et de redistribuer ses sonorités – en égalisant les pupitres, elle parvient à construire un timbre d'ensemble nouveau, fait d'une multitude de cellules sonores à l'agencement variable. L'écriture travaille par plans contigus dont l'évolution parallèle est ponctuée de moments où l'orchestre fait soudain corps autour du piano et de la harpe. Les percussions jouent un rôle central dans ce dispositif : elles constituent un plan sonore relativement autonome et quasi continu autour duquel les autres plans s'organisent sans perdre leur jeu (et le sentiment de liberté que procure leur arrangement). L'impression générale est celle d'une surface sonore feuilletée et vibratile capable d'imprévisibles changements de focale : ces moments où le silence se fait autour du vibraphone et du xylophone (dûment préparés), comme si le voile sonore qui les recouvrait s'était soudainement levé pour faire apparaître une de ses strates cachées.

Michael Parsons, *Levels*

Levels désigne les niveaux ou strates dont l'œuvre est composée mais aussi bien l'opération de stratification qui est au principe de la série : un principe d'accumulation par chevauchement de sons continus qui créent des agrégats sonores. La superposition des lignes n'a rien de contrapuntique. Elles sont conçues pour se fondre les unes dans les autres mais sans que cette fusion aille jusqu'à l'accord. La dissonance des lignes produit une épaisseur irréductible, des blocs sonores en un sens plus physique que ceux que l'on rencontre chez Bernhard Lang. C'est à ce niveau que la composition peut opérer : en travaillant leur texture et densité comme pourrait le faire un plasticien. La nature de l'instrumentarium de cet opus, l'orchestre par trois, offre à Michael Parsons un matériau particulièrement riche et différencié.

Il fait souvent référence aux maîtres de l'abstraction européenne, qui eux-mêmes pouvaient s'inspirer de la musique (comme Piet Mondrian qui fit du boogie-woogie le sujet de deux tableaux célèbres). La peinture devient musicale en se détachant de sa puissance représentative. La musique y parvient en atténuant notre perception de la durée : il ne suffit pas qu'elle soit non directionnelle (ce qui est le cas de *Ludus – I*), il faut qu'elle atteigne une certaine puissance statique, qu'elle rende sensible l'espace sonore comme tel, en tant que substance sensible et agissante, comme c'est le cas ici. Dans

Levels pour quatuor à cordes (2016), Michael Parsons accorda les seize cordes du quatuor à quinze hauteurs différentes (une était partagée par le violoncelle et le second violon). Le caractère statique de l'harmonie, que l'on retrouve dans l'opus pour orchestre, inverse la préséance de la durée sur l'espace : l'œuvre se constitue en un champ stable au sein duquel des variations se produisent, niveau par niveau et bloc après bloc.

Bernhard Lang, *Monadologie XXXIX*

Monadologie est également le titre d'un célèbre opusculé de Gottfried Wilhelm Leibniz dont Bernhard Lang s'est inspiré : il renvoie au travail mené dans toutes les œuvres de la série, de fragmentation du texte musical en cellules ou monades avec lesquels il construit ensuite des structures qui se déploient temporellement sous forme de boucles changeantes et sédimentées. La génération du matériau passe par un double mouvement de destruction et de recomposition dont une partie des opérations est déléguée à des outils informatiques : analyse granulaire d'un côté, automates cellulaires de l'autre. L'originalité de son approche est qu'elle porte non sur des sons mais sur des partitions d'œuvres du répertoire dont les échantillons sont traités (granulés, filtrés, mis en boucle, modulés, etc.) avant d'être réassemblés. L'informatique permet à Bernhard Lang de pousser le travail de cut-up jusqu'au niveau cellulaire (celui d'une pâte texturée d'atomes sonores, rythmiques et motiviques) et de produire avec cette pâte extrêmement différenciée un flux musical qui ne cesse de muter mais dont la cohérence est assurée par la répétition (le bouclage des cellules) et une structuration par blocs discrets. *Monadologie XXXIX*, pour violon et orchestre, malaxe une matière composée d'un ensemble de concertos pour violon, de Johann Sebastian Bach à György Ligeti, en passant par toutes les figures répertoriées de virtuosité, d'affect et de drame que l'instrument a incarnées au cours de son histoire. L'effet est rarement citationnel (du fait de la fragmentation granulaire préalable) mais certains traits sont reconnaissables qui affluent ici et là, comme s'ils traversaient en même temps les strates de la mémoire et la texture dense de la matière orchestrale. Bernhard Lang parle de « *remix virtuel* » et de « *méta-composition* » à propos de ces œuvres, mais il est tout à fait possible de les écouter en ignorant l'origine de leur matériau, comme un chaosmos de motifs et de blocs générant sans fin sa prochaine mutation.

Né à Paris, Bastien Gallet est écrivain (sous divers modes) et éditeur (aux éditions MF). Il a été producteur à France Culture, rédacteur en chef de la revue *Musica Falsa*, directeur du festival Archipel à Genève et pensionnaire à l'Académie de France à Rome (Villa Médicis). Il a enseigné la philosophie et la théorie des arts à l'École nationale des beaux-arts de Lyon et à la Haute école des arts du Rhin. Il est l'auteur de romans, d'essais sur la musique et de nombreux textes et articles sur la musique, les arts visuels et sonores, la littérature, le théâtre et la philosophie. Il est l'auteur de livrets d'opéra et de scénarios de films et pratique épisodiquement la performance.

^{DE} Körperlose Musik

Bernhard Lang

Wie spüren Sie Musik in Ihrem Körper?

Schwer zu beantworten: Ist hier das bewusste oder unbewusste «Spüren» gemeint? Als Selbstbeobachter ist man hier verschiedenen diffusen Phänomenen ausgesetzt, die schwer zu beschreiben sind. Was ist mit Spüren gemeint? Der Subwoofer-Bass, den man im Bauch spürt, oder die Emotionalität eines Schumann-Liedes zu fühlen?

Berücksichtigen Sie beim Komponieren die körperlichen Fähigkeiten und Einschränkungen von Interpret*innen?

Man kann für kein Instrument, für keine Stimme komponieren, ohne die organischen Bedingungen für die Produktion von Klang genau zu kennen: Das beinhaltet auch Körperhaltung, Atmung, Muskelspannung und vieles andere mehr.

Auf welche Weise ist Ihr Körper in Ihren Kompositionen präsent?

Physikalisch überhaupt nicht, es sei denn, ich spiele selbst mit.

Gibt es Musik ohne Körper? Gibt es Körper ohne Klang?

Hier ist der Begriff Körper unscharf: Ist der menschliche Körper, oder Corpus als Allgemeines zu verstehen? Elektronische Musik braucht in der Performance nur den Corpus der Lautsprecher. Ein gutes Beispiel ist Techno-Musik: Sie wird ohne Musiker*innen hervorgebracht, ist körperlose Musik; andererseits wird sie in der Rezeption pure Körperlichkeit, die an die Grenze der Erschöpfung führt.

EN Conducting is something emotional

Conversation with Ilan Volkov

Tatjana Mehner

The motto of this year's rainy days festival is «bodies». As a conductor, you are professionally confronted with the relationship between body and music, possibly even the question of «making» music with the body...

Yes, it is a physical thing to conduct, so you have to create a connection between your body and sound. Nevertheless, it is also unusual in that you're doing something with your body, but you are not creating sound, somebody else is. So it also has this element of being a medium, or an intermediary.

Do you already feel this physical element when studying scores, for example?

I think when one is experienced as a conductor, that is something that happens naturally: you read the music, you imagine the sound, and you understand what the piece is about. I usually don't try anything, but that is more because of the experience of conducting as a kind of natural thing that one does.

Does this attitude have an impact on you as a listener as well?

Yes, my listening is quite physical. That is hard to explain. I would say conducting is something that is emotional, but also has a lot to do with how you perceive and analyse things. When you rehearse, for example, you need to be able to listen to how people are playing, to analyse and to help them to improve. The ability to analyse and to think logically while listening is crucial to a conductor's role. And in that sense, I think it may have influenced the way I listen to music. Maybe it is also a particular thing with conductors that one is always a little bit outside the music, observing it and focussing on different strands in it and being able to listen and analyse the sound as close as one can. It is basically a little bit like a painter looking at another person's painting and understanding the materials used.

Your concert within the festival is entitled «The orchestra, a body of sound». In German, there is even the word «Klangkörper» as a synonym for orchestra or ensemble. Do you feel working with a body of sound when conducting an orchestra?

I don't know. It is a concept, but I would say that the challenge is first and foremost one for composers: when they face an orchestra, there is also the entire history of orchestral music. It is a huge toy, a body not only made of one body. It is a huge kind of concept – like the world or like a city. And the idea of orchestration, no matter what choice you're making as a composer, will be very crucial in what instruments are playing, what they are, in what relationship they are playing with other people. And especially with new music in the last hundred years of composition, there are so many options and so many different ideas on how to orchestrate. The material may be something we know, but the idea of orchestration is endless. For example, this piece by Hilda Fanny Dianda contains some elements that I haven't seen before – and I have done a lot of new music: a particular use of instruments, changing the body of an instrument into something else.

Three quite different composers will be played in this programme. What are the relations between the three pieces, between the three composers? What was the idea when you put those three together?

First there was the Parsons. Catherine Kontz saw me conducting the piece in Glasgow with the BBC Orchestra. This premiere was part of a concept including older music. Michael Parsons has only written two or three orchestral pieces. So this is kind of a unique thing. When I asked him to write it, he was very happy, because he hasn't had many chances to write for orchestra. His trajectory as a composer is quite unusual and very unique. He treats the orchestra and modernity in an interesting way – asking what it is to write a new piece or what is new in music now.

Actually, the two other composers are also very unique in their orchestrations, in their sense of how to use music. Bernhard Lang is connected to Parsons, because he does not reject older music. He includes it in his world. In his particular pieces and style, he uses actual quotations and refers back to older pieces directly. That is something Parsons doesn't do in his piece, although there are some moments where you can see the reference. And Hilda Dianda – she is really a pioneer of electronic music as well. That is how I discovered her. Actually, this piece was written in Germany, performed there and published by a member of the European scene. But when she returned to South America, she was outside the scene, so she couldn't have a big career in Europe or the United States. It is great to rediscover something like that. We performed the piece in Glasgow in May, and I'm very excited to do it again.

Apart from this, how would you characterise her music in a few words, or explain what her aesthetic is like for you?

For me, it is very volatile music. At some points, it is very extreme. And again, referring to orchestration, she is doing some wonderful stuff there. When you listen to it, it is quite hard to understand what is happening. For example, the castanets are placed on top of the xylophone. So when it is played, the castanets rattle. For the harp, she employs an unusual playing technique. The trombone plays inside a big bass drum. The whole setup is really unusual, but very effective, including placing some wind and brass players at the very front of the stage. And it has a very rhapsodic line; nothing is repeated. It moves from one element to another, but in a very natural way. Ultimately, it does not resemble anything.

A specialist in contemporary music, you are returning to the Luxembourg Philharmonic. Does it make a difference to you to work on a programme like this with a specialised ensemble or with a traditional orchestra used to general repertoire?

To be honest, if the composer is good and the music is well written, orchestra members, even if they don't immediately appreciate and understand the music or love it, appreciate the skill involved and they are interested in understanding what the composer is trying to do. So, of course you have circa 80 people on stage. They cannot be of one mind. They are not of one mind on Beethoven either. One needs to remember that. I try to be an advocate for the composer, I try to get the orchestra not to judge the piece until they have played it in concert. My view is that until you really play exactly what is there, with all its details and with the understanding of how to play it, you can't really judge what it is, because you don't know what it is. We need to be humble about what we do, and when you take this attitude, you are able to enjoy it much more and judge less, both in a negative or positive way.

Interview conducted via video call on 25.09.25

Tatjana Mehner has been working as Publications Editor at the Philharmonie Luxembourg since 2015. She studied musicology and journalism, received her PhD from the University of Leipzig in 2003, and has worked as a publicist and researcher in Germany and France.

EN *Levels* for Orchestra

Revised programme note, August 2025

Michael Parsons

Levels for Orchestra was commissioned by the BBC and first performed in Glasgow in January 2024 by the BBC Scottish Symphony Orchestra, conducted by Ilan Volkov. The work consists of a number of discrete sections of different length and character which are juxtaposed and contrasted in different ways. The individual sections are defined by distinct timbral contrasts and changes of tempo, register, dynamic and rhythmic profile. Each section interrupts the preceding one, in such a way as to give rise to discontinuities rather than gradual transitions. There are occasional flashbacks to previous sections, but no exact repetition between them.

The title *Levels* is a generic one that I have used in a number of previous works for different resources since the 1970s. These include instrumental works and installations made for gallery exhibitions using computer-controlled synthesised sounds. The common feature of all these works is the idea of stratification: sustained sounds entering one by one, overlapping and accumulating to create combined sonorities of varying texture and density. In *Levels for Orchestra*, the resulting pitch combinations are conceived primarily as abstract sound-aggregates, rather than as chords in the traditional sense.

The process of stratification is intermittently interrupted by the incursion of rapidly rising and descending string figurations across widely different pitch levels, in opposition to the prevailing horizontal movement and accumulation of sustained textures. In spite of the diversity of contrasted sections, there is an underlying pitch structure based on the division of the chromatic scale into two complementary whole-tone pitch sets, which are presented sometimes separately and sometimes interspersed by a permutational process.

The example of visual artists working in the constructivist tradition has been a significant influence. In the work of Kenneth and Mary Martin, and of members of the English Systems group (including Jeffrey Steele, Malcolm Hughes and David Saunders), paintings, relief structures and three-dimensional works are constructed through the repetition, combination and variation of unitary elements, rather than derived from representational models.

20.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

music & theatre

Hirn & Ei

Quatuor Bozzini

Clemens Merkel, Alissa Cheung, Stéphanie Bozzini, Isabelle Bozzini performance

Carola Bauckholt

Hirn & Ei für Schlagquartett (2010/11)

21:15 10'

Foyer





DE «Das ideale Festival für die Regenjacken»

Gespräch mit Carola Bauckholt

Tatjana Mehner

Ihr Stück Hirn & Ei macht den bekleideten menschlichen Körper zum Instrument. Wie viel Materialexperiment war Teil der Komposition? Wie gestaltete sich diese? Klingende Reißverschlüsse und Anoraks – damit ist das Werk auch deutlich an Materialentwicklung und Mode gekoppelt. Haben Sie seit der Uraufführung hierdurch Wandlungen oder gar Einschränkungen erlebt?

Ich habe immer sehr viel Mitgefühl für Schlagzeuger, die so viele Instrumente mit sich rumschleppen müssen. Deshalb wollte ich ein Stück schreiben, bei dem sie praktisch nichts tragen müssen. Wir hören ja, wie laut diese Regenkleidung aus Gore-Tex im täglichen Leben ist. Weil wir, das Schlagquartett Köln und ich, großes Interesse an der Klangverfeinerung haben, befand ich mich immer wieder in einem Kaufhaus, während sie probten, und brachte jedesmal ein Dutzend Regenjacken mit, um den Klang im Probenraum auszuprobieren. Im Kaufhaus ist es zu laut. Die wurden dann wieder umgetauscht bis wir schließlich unsere «Stradivaris» gefunden hatten. Heute gibt es diese Jacken gar nicht mehr, das Material ist viel dünner und weicher geworden – also auch leiser. Die Jacken der Uraufführung werden als «historische Instrumente» gut bewahrt.

Im Rahmen der rainy days erklingt das Stück im offenen, luminösen Raum des Foyers der Philharmonie. Welche Rolle spielt für Sie der Raum und sein Charakter – insbesondere bei diesem Stück?

Die rainy days sind natürlich das ideale Festival für die Regenjacken! Es ist manchmal hart, wenn das Stück im Sommer in Spanien aufgeführt wird. Jeder Raum ist anders – auch jeder Konzertsaal. Andere Akustik, andere Konnotation. Wenn es das erste Stück eines Programmes eines konventionellen Streichquartetts im Kammermusiksaal darstellt (es kann natürlich von allen Musiker*innen gespielt werden), wirkt es anders, als wenn es in einem Raum passiert, in dem die Menschen selbst mit Regenjacken von draußen ankommen. Wahrscheinlich muss man im Foyer leicht verstärken, weil die Akustik nicht fokussiert ist.

Das Werk hat einen besonders originellen Titel. Wie kam dieser zustande?

Der Titel kommt bei mir meist am Schluss, denn dann sehe ich erst, welches Gesicht das Stück bekommen hat. Hier war die Titelfindung schwer, denn ich wollte das Instrumentarium nicht im Titel haben. In Österreich gibt es ein Gericht *Hirn & Ei*, das mich abstoßend fasziniert hat. Menschen essen quabbeliges Hirn und Ei vermischt. Den Ursprung des Lebens von Tieren einfach aufessen. Die Spieler sind Performer, Menschen – ohne Instrumentarium. Manchmal wachsen Titel und Stück zusammen, manchmal stehen sie etwas nebeneinander.

Einen vieldeutigen Titel, der aufhorchen lässt, hat auch das Stück, das im Programm von Louisa Marxen erklingt...

Hier beschreibt der Titel das Stück präzise. *Vakuum Lieder*.

Eine Performerin und ein Staubsauger. Sie lassen das Publikum teilhaben an einer vielschichtigen und assoziationsreichen Kommunikation. Wie entdecken Sie selbst Ihr Alltagsinstrumentarium?

Das ist eine lange Geschichte. Oft war ich auf der Suche nach saugenden Klängen, wie Schlürfen usw. Unser Instrumentarium kennt nur Streichen, Blasen und Schlagen. Ich habe es immer wieder versucht, mit Pumpen und so. Ich versuche es allein zu Hause, im Keller, in der Küche, im Badezimmer. Dann habe ich mir den Sauger an meine Haut gehalten und dann war der Weg zum Mund, der als Resonanzhöhle modulieren kann, nicht weit. Louisa Marxen hat es dann aber geübt und da tat sich ein Klangreichtum auf! Sie ist eine Virtuosa – die Zusammenarbeit war ein großes Geschenk!

*Den meisten Ihrer Arbeiten für Perkussionist*innen ist eine performative, gar theatrale Komponente immanent – auch den beiden im diesjährigen rainy days Programm. Hat dies vielleicht mit einer spezifischen Körperlichkeit oder einem speziellen Raumbezug des Instrumentariums zu tun?*

... eine theatrale Komponente hat meine Musik meist – weil ihr etwas klanglich Konkretes zugrunde liegt. Oft findet das Theater im Kopf statt. Die Perkussionist*innen sind so gute Arbeitspartner*innen, weil sie so viel Wissen und Feingefühl für Materialeigenschaften und Klangoptimierung haben.

Das Interview wurde im Juli 2025 per E-Mail geführt.

La texture émotionnelle en partage

Du latin *texere*, tisser. Si ce mot est généralement associé au toucher, l'ouïe n'est pas en reste. Les émotions tactiles réagissent à la douceur ou à la rugosité d'une surface et les émotions acoustiques se laissent pénétrer par les sonorités. Le tisserand entremêle les fils en un certain ordre et le compositeur tisse ses partitions en arrangeant selon son inspiration les sonorités et les vibrations. Si le spectre des textures est large : doux, lisse, rugueux, mélodieux, agressif, romantique, joyeux ou triste, celui des émotions l'est également : effroi, joie, tristesse, peur, sérénité...

Ainsi, qu'il s'agisse d'un tissu ou d'une composition musicale, la texture est perçue par le consommateur ou l'auditeur selon son degré de sensibilité. La caresse d'un velours de soie peut engendrer effroi ou plénitude, une composition dodécaphonique, de musique répétitive, peut provoquer ennui ou curiosité.

Larguer les amarres

Dans les années 1920, une technique de composition musicale initiée par Arnold Schönberg rompit avec les sonorités du discours musical classique. À peu près à la même époque, en Europe, des brevets furent déposés, bouleversant l'ordre bien établi des fibres naturelles et, avec leurs formules « magiques », annoncèrent la naissance d'une nouvelle famille de fibres textiles issue de la chimie.

Il y a moderne et moderne

La musique « moderne », composée au début du siècle dernier, est souvent perçue comme savante, voire abstraite, une similitude avec les fibres chimiques, elles aussi très techniques et sorties des laboratoires au début du 20^e siècle.

La richesse des répertoires

L'univers musical ne s'est pas désagrégé à l'arrivée de la musique dodécaphonique, bien au contraire, son répertoire s'est enrichi. La perception, bien qu'abstraite, des

fibres textiles chimiques par le grand public n'entrava nullement leur développement qui n'eut de cesse de croître. L'évolution de l'expression musicale, tout comme celui du langage textile est illimitée.

Du concret à l'abstraction

Sonorités discordantes et fibres chimiques dédaignent les harmonies tant auditives que tactiles. Pour ces écarts, elles furent considérées comme des intrus dans un univers classique. Si, dans les années 1920, les sonorités classiques et les matières naturelles furent sciemment bafouées, il n'en reste pas moins que leur mélodie demeure en « toile de fond ».

Une extravagante réalité

La musique expérimentale et les fibres artificielles ne sont pas nées spontanément, elles résultent d'un ensemble de conjectures, de projets, d'expérimentations heureuses ou malheureuses qui, à un moment donné, ont abouti. Saluons ces personnalités dotées d'une grande persévérance, à la fois curieuses et pragmatiques, parfois considérées comme farfelues, à l'origine de ces innovations. En ce qui concerne les fibres textiles artificielles, René-Antoine Ferchault de Réaumur, Georges Audemars, Louis Marie Hilaire Bernigaud comte de Chardonnet ou encore Charles Frederick Cross et Edward John Bevan furent ces premiers de cordée qui montrèrent le chemin des innovations.

Par hasard et par nécessité

Pour qu'un projet puisse aboutir, il doit répondre à un réel besoin.

La nécessité : dans la seconde partie du 19^e siècle, les élevages de vers à soie furent en partie décimés, en France puis en Europe, par la pébrine et la flacherie. Les remèdes se succédèrent, sans pour autant éradiquer ces maladies qui menaçaient l'approvisionnement et le développement de l'industrie, alors florissante, de la soie. En 1865, les sériciculteurs firent appel au célèbre chimiste Louis Pasteur qui, au terme de plusieurs années de recherches, de réflexions et d'observations, trouva un moyen d'enrayer la progression de la pébrine due en partie à la « contagion », mais il faudra encore des années pour trouver le moyen de l'éradiquer.

Le hasard : Hilaire de Chardonnet, se trouvant dans la région lyonnaise afin d'étudier en détail la technique de la sériciculture, fut embarqué dans la tourmente de la pébrine. Il étudia différentes solutions permettant à cette industrie de se rétablir, et finalement imagina un stratagème ingénieux mais réalisable à long terme. Tout est bien qui finit bien.

L'industrie de la soie fut sauvée, bien que Pasteur et Chardonnet soient arrivés à des conclusions différentes. Pour Pasteur, un traitement préventif s'avérait nécessaire pour prévenir la transmission de la maladie : respect des règles d'hygiène et séparation des métiers de sériculteurs et graineurs. Chardonnet proposa une solution radicale préconisant la fabrication d'une matière artificielle, substitut mi-végétal mi-chimique imitant la soie naturelle à partir de nitrocellulose. C'est ainsi que naquit, quelques décennies plus tard, la première fibre artificielle baptisée soie Chardonnet.

Le loup dans la bergerie

En voulant sauver l'industrie de la soie, Chardonnet présida à la naissance d'une nouvelle industrie, celle des fibres textiles chimiques. Le succès aidant, ces alternatives artificielles à la soie naturelle allaient devenir des concurrentes.

Premier maillon d'une longue chaîne

La recette originelle de la soie Chardonnet : écorce de mûrier (procédé nitrocellulose dans un mélange esther/alcool) duquel résulte un produit trop inflammable qui sera modifié, ouvrant la voie à l'acétate, au cupro, à la viscose et, plus tard, aux polyamides, polyester et cie.

Les codes ont changé, pas le public

La musique atonale ou dodécaphonique, jadis révolutionnaire, est devenue, au 21^e siècle, un grand classique avec des maîtres respectés comme Alban Berg ou Alexander Scriabine. Aujourd'hui, les outils numériques ont permis l'éclosion d'une musique électronique. Les fibres artificielles novatrices, voire excentriques avant-hier, sont de nos jours des articles classiques.

L'accueil du public n'est pas surprenant, une admiration sans borne pour les uns, un insolent mépris pour les autres. Cependant, la permanence de la diversité des offres s'accorde avec celle du public.

Formée à l'École du Louvre, Catherine Goldman est historienne de l'art. Passionnée par les tissus, elle tient le blog *De Gilles tissus : une passion textile* (degillestissus.blogspot.com).

Texte initialement paru dans son intégralité en mai 2024 sur la page etoffe.com/blog/2024/05/le-bemberg-une-melodie-sans-lharmonie et reproduit avec l'aimable autorisation de son autrice

20.11.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

vocal ensemble

includes world premiere

Voices/Places

EXAUDI

James Weeks direction

Juliet Fraser, Emma Tring soprano

Cathy Bell mezzo-soprano

Tom Williams contreténor

David de Winter, Stephen Jeffes ténor

Simon Whiteley, Eoghan Desmond basse

Aaron Einbond

Buried Gardens (commande Philharmonie) (2025)

Andrew Hamilton

Proclamation of the Republic (2016)

Catherine Lamb

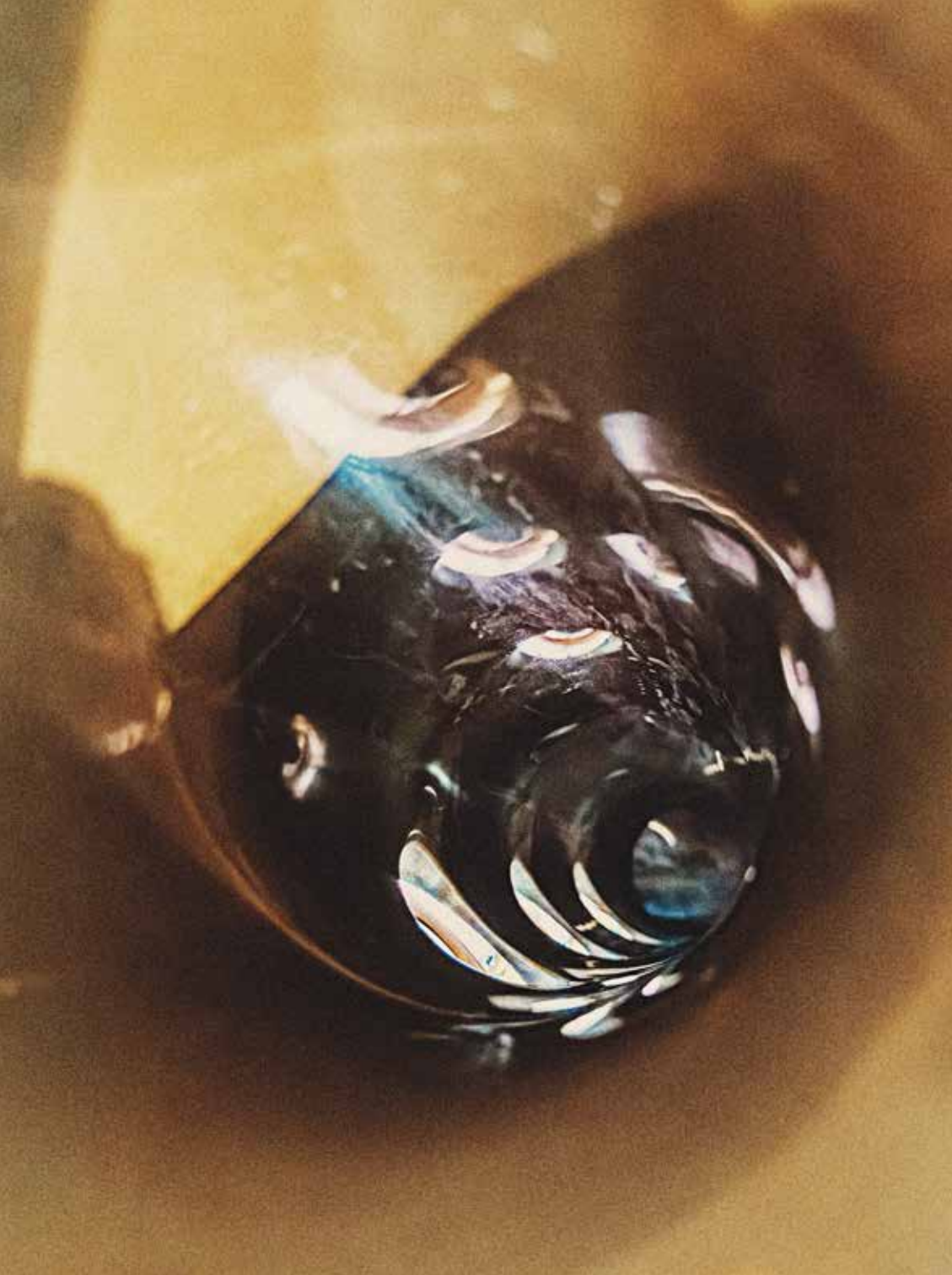
song/form (2021)

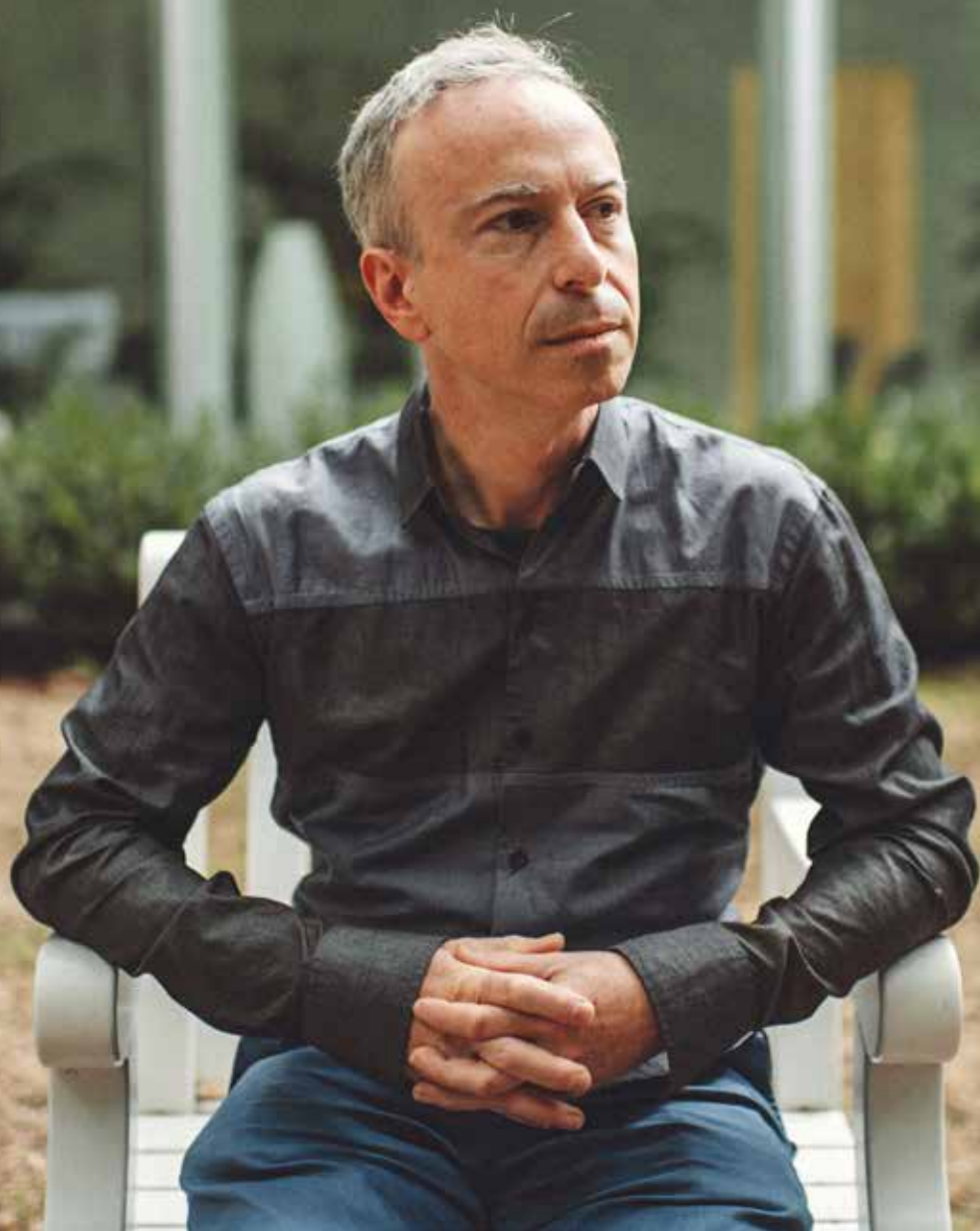
Cassandra Miller

Guide (2013)

21:45 50'

Salle de Musique de Chambre





EN Buried Gardens

Aaron Einbond

«the city had grown above these strata of soil mingled with the dust and bones»
(W. G. Sebald, tr. Anthea Bell)

Buried Gardens stems from interviews with soprano Juliet Fraser and tenor Stephen Jeffes about their neighbourhoods in London, where green spaces are changing, threatened, or disappearing. I had never before set foot in these verdant places, and I heard them differently thanks to our conversations. With the help of the performers, I gathered texts connected to each location: interviews, newspaper clippings, and writings including *«Kew Gardens»* by Virginia Woolf, *Austerlitz* by W. G. Sebald, and *The East Edge* by Chris McCabe, from whom the work's title is also adapted. These texts are not all audible in the finished work, but lurk beneath the surface and may sprout up if one listens closely.

In London, every step uncovers centuries of natural and human history, whose levels are always rising up to the present. These layers unfold in the composition, as if we can listen to the strata below. I recorded each location with a 3-D microphone, so the listener is immersed in the midst of the scene when it is projected in the concert hall. I then transcribed these field recordings into the musical score, to be reinterpreted by the performers of EXAUDI. Like Foley artists for a film, the singers keep the listener guessing which sounds are recorded and which are live. The microscopic features of the field recordings are reproduced in the fine details of the vocal tapestry, virtuosically woven together by the singers. These immersive recordings and performances invite the listeners to join the scene and add their own layers of experience to the ever-changing story.

EN «Composing begins with collaboration»

Aaron Einbond

How do you perceive music in your body?

I perceive music as shared presence: the point of contact between the listener and other bodies that are heard but may or may not be seen. This is what I hope to evoke as a composer and experience as a listener: a connection to something or someone who is not in direct contact or may not even be in the same room. While this index, trace, or aura could be intimately close or far away, it nonetheless touches the listener with its precision. My desire to create this shared sense of place is the background for my music, including my new composition for rainy days.

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

Composing for me begins with collaboration: at the outset of a project, I meet with the performers for sessions of experimentation, improvisation, and sampling. During these creative exchanges, I am fascinated by the capabilities, affordances, and limitations of the performer's body and instrument. I weave these distinctive sounds into the score and electronic part of the composition in a process I have described as «radical personalisation»: rather than a generic ensemble, I write for these specific performers. This personalisation may extend to the performer's words and memories through recorded interviews, as in my new work for rainy days. Without the performers' bodies, voices, and lived experiences I would write an entirely different piece. Or, if another performer were to interpret the work in the future, they would need to re-imagine these personal sounds and stories, like a «cover version».

In which way is your body present in your compositions?

When working with electronics and field recordings, I am always present on the other side of the microphone. I usually remain silent or edit out my own sounds, as if attempting to erase my body. But it is impossible, and happily so: I am always there as the listening subject, sharing my point of view with the performers and audience. However, the discipline to listen in silence also stands in contrast to the historical stereotype of the composer-ego: if I am quiet, I can learn so much from the bodies and sounds around me. As one of my composition teachers used to say, «fuck yourself out of the center».

Is there music without a body? Are there bodies without sound?

No, but bodies can be present in many ways: hidden, imagined, remembered, or even buried, as in the title of my work. My music can be as much about embodiment as disembodiment, as listeners situate themselves in the sonic scene and envision the unseen actors that come together to perform a micro-dramaturgy around them. Different layers are audible at each moment of the composition, when the listener may focus on the bodies in the sound scenes that I recorded, my position as recordist and composer, and the bodies of the live performers around them in the concert hall.

EN Proclamation of the Republic

Andrew Hamilton

The physical object of the printed *Proclamation of the Republic* looms large in the visual memory of Irish people, as it is seen in schools, history books and public places. It was not until last year [2015] when I spent a week living beside Arbour Hill Cemetery in Dublin (in which fourteen of the executed leaders of the Easter Rising are buried) that the text came into focus for me again. The Proclamation is inscribed on a memorial wall in the cemetery and reading it one day, I suddenly knew I had to set it. Researching the text, I read an account that when Patrick Pearse read the Proclamation outside the General Post Office in Dublin on 24th April 1916, he had to repeat sections of it as people passing by could not hear what he said and the majority had no idea what was going on. This confusion and repetition have informed how I approached setting the text. Also, I see my setting as an *investigation* into the text, there is no way I can agree with all of it, especially the call to violence, but I saw my role as a neutral observer of words that changed history. The work is dedicated with love and thanks to my father Graham Hamilton.

Commissioned by EXAUDI with funds provided by the Arts Council of Ireland/
An Chomhairle Ealaíon

EN **song/form**

Catherine Lamb

song/form, written in open-score form for the organisation Contemporary Music for All in 2017, is a highly focused study in careful tuning, a single melodic line collecting harmonic-series resonances as it progresses.

EN Guide

Cassandra Miller

When James Weeks asked me to write a piece for EXAUDI, I knew right away that I would attempt to write a piece about <the feeling of freedom one gets from singing>. EXAUDI can make anything at all sound like freedom, it's true – but I wanted to write something specifically to amplify this feeling, a piece about EXAUDI.

My first task then was to find a sound that exemplifies this singing-freedom. Eventually I remembered a hymn tune, sung in <lined-out> style, that I listened to as a kid on one of my mother's folk music albums: «*Guide me, O Thou great Jehovah*» as recorded by Maria Muldaur in 1968. The song is Muldaur's imitation of a recording she had heard of an anonymous singer from Kentucky – a melody full of swoops over a large tessitura that, more than anything, sounds like it feels good to sing.

From there, I asked the singers of EXAUDI to first memorise the Muldaur recording, as if following an oral tradition. I then gave them a quasi-neumatic score with further instructions such as starting pitch, tempo, and repetitions. The particular way in which the repetitions function (between three groups somewhat independent of each other) is inspired directly by Bryn Harrison's *eight voices*, written for EXAUDI in 2012. The first time I heard EXAUDI in person, they were in rehearsal, sight-reading an early version of *eight voices* – it was a seminal moment, one that has greatly influenced the course of my musical imagination.

21.11.

Vendredi
Freitag
Friday

happening outside

In Annea Lockwood's Piano Garden

A participatory performance

Catherine Kontz & volontaires performance

11:00 20'

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



EN «I project my body into different roles»

Catherine Kontz

How do you perceive music in your body?

I have perfect pitch, and so it is often difficult for me to turn off the mind and just feel the music in the body. A piano recital quickly becomes a dictation exercise as each note forces itself upon me with its name. If I could write fast enough, I could write it all down there and then. But this is not very pleasant – which is why I really enjoy concerts of unpitched percussion, or sounds like bells or choirs, where there are more overtones, as it feels like I can enjoy the sound without thinking about the notes. It has of course often been very useful to have perfect pitch, but I would love to have a button to turn it off when I don't want it.

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

Yes, always. The bonus of composing a new work is that, as a composer, you usually know who will be performing. It is a chance to write specifically for the abilities of that or these particular performer(s), as well as for the space and the occasion the premiere will take place in. Composers have of course always done this, which is why pieces with unusual or difficult ranges and techniques exist: just because the first performer(s) was/were able to do it. But it can open up wonderful opportunities!

In which way is your body present in your compositions?

When composing, I am the instigator of bringing an idea to the stage. I also imagine myself as a performer and as a member of the audience. So, I project my own body into the different «roles» and try to incorporate how this might work for each of these, within the context of that particular piece. Will the performers be too challenged? Too bored? Too tired? Will the audience be relaxed, feel shocked, become restless etc... Often I know what sort of situation, what kind of performers, what kind of audience and type of space and context the premiere will take place in. These are all things I take into account.

EN I wonder what has become of my colossal friend?

The life and death of pianos

Catherine Kontz

Now I finally understand why I like playing the piano. And it's not the music! The realisation struck me during a recent family dinner, when I suddenly felt just as I had so often as a child amidst a hustle and bustle situation. It manifested as an urge to quietly remove myself from the group and find refuge with my colossal companion beached nearby. At the piano then, I was able to dwell in my own bubble, and no one dared to disturb me. I was happy by myself, but I was not alone. I expressed myself through the piano and communicated with it. The piano balanced my emotions and offered me an ear and voice. I basked in symbiosis with its oversized body – elementary mental health care. I needed little else.

In fact, it was me who, at the age of 6, asked to have lessons on a real piano, and my dad obliged by trading his 1970s organ for a battered Gebrüder Neumeyer baby grand. It was an upgrade from my Jaymar toy piano and took up most of our living room. I instantly loved it! The width of the 88 keys and the power of the lengthy bass strings made me feel like I might outgrow my own dimension and escape the mundane. I sat proudly, with a straight back. As an instrument, my piano was nothing to write home about, but its shape and size created a haven for my soliloquies – ephemeral and ethereal. At the piano I could create something beautiful which mattered only to me. I felt heard, independent, self-sufficient and in charge. The piano had made the house a home with space to grow.

Pianos, which can tip the scales at 200 to 500 kilograms, usually take up residence in houses and concert venues. Composer Annea Lockwood has been installing unsalvageable pianos outside, in the wild, since the 1970s. She hereby provokes thought and excitement in equal measure, by letting people encounter these large domestic instruments in surprising locations. At the memory-themed rainy days festival, we installed such a piano together with a group of young composers from the Lucilin Composition Academy, Ed Bennett and Annea Lockwood herself. This *Piano Garden* has been braving the weather in the Jardin du multilinguisme for two years to date. By now, some keys have fallen off, and the pedals are buried in deep mud. I often pass

by to see how it is doing. Sometimes it stands alone against the skyline of the tall buildings of the European Court of Justice. Sometimes the lid is open, and the piano is soaking up the sun. Now and then, someone tries to tease a melody out of its stiff keys, touch it, play with it. An a capella men's choir has been rehearsing close harmonies next to it. On one occasion, I overheard a mother pointing out to her children that it is *«unbelievable how people now just dump pianos anywhere they please! Look at that one!»*. But she didn't really look, or she would have seen the surreal beauty of this aging instrument in a natural setting – and of course she missed the artwork plaque too.

Children are known to dismember dolls in order to examine their bodies for content. I always found it slightly disconcerting that there was just air in my Barbies' heads. Pianos, on the other hand, were full of stuff! I developed a curiosity around the innards of my piano. What were the mechanics of this sounding body and what could I do with it? I played around with the action inside, obstructing the dampers with one hand, muting the strings. I would weave paper through the strings for a «harpsichord effect» when I practised Bach. I also wore rings on my thumbs as added percussion and experimented with the piano lid settings. More unusually, perhaps, I liked to spend time sitting underneath the piano, enveloped in the musky scent of wood and carpet as if inside the belly of a whale, observing the loft-like soundboard from below and wondering if the three legs were sturdy enough to hold the structure. This was of course long before I discovered John Cage and the like, but in hindsight I am not surprised I became so interested in prepared pianos and extended techniques later on.

At some point in my thirties, a neighbour had found a large chunk of a discarded piano outside a tube station in London. I gave it a home. The intention was to create a work specifically for this piece, as a good amount of hammers and dampers were still there, but there were no strings attached. I never got around to doing anything with it, the metal carcass inconspicuously grew into the living room wall, and eventually it was chucked out to clear space for more traditional children's toys.

Keyboard instruments also have certain life expectancy, and a piano will usually outlast a human life, sometimes two or three. The pianos in concert settings are «top athletes», in perfect condition and in their prime. After a few years of enduring the virtuosity of countless pianists, their youth wears off, they retire from the limelight: their felts harden, strings rust, keys yellow, the action stiffens, their sound mellows. What is left is the soul of a piano in an old frame, and each piano has a life story to tell. At the end then, they are disposed of in various ways, used as spare parts, transplanted, repurposed, upcycled, or buried in landfill.

But before that, every piano should be given one last chance to shine. Last year, the composer Liam Dougherty used an old piano as the soloist for his work. A part of that piano's mechanism had been removed and transducer mics installed. They would bring the piano strings to life for one last hurrah with an orchestra. It was a great performance. Since then, at my request, the piano has been waiting for its autopsy in the basement of the Philharmonie. At this year's festival, in a performative setting, composer/performer

Matthew Lee Knowles will dismantle the instrument piece by piece, probing deep into its bowels as each element of this old upright will be dislodged and examined for its sonic character. Perhaps I have been dreaming about this since I was a child.

When I was 14, my original piano was swapped for an upgrade. I remember seeing it shipped off to another child's house. I had lost my closest confidant. I mourned for a while, which was a tricky process without a piano shoulder to cry on. I remember not wanting to touch the new piano for the first few days. It felt like betrayal. After a while I just got on with it, and the new piano won me over with its superior level of sophistication and quality. I am still enjoying the company of this one today. However, I never forgot the charming chestnut-coloured Gebr. Neumeier. I wonder what has become of my colossal friend? Perhaps you have it at home? It will have my name etched into the wood on the underside. If you find it, make sure to send me a note and put the kettle on.

I'll be right there!

21.11.

Vendredi
Freitag
Friday

piano sound objects

Space-Time Pianos

Michael Parsons, Siwan Rhys piano

Michael Parsons

Piano Piece March 1968 (1968)

Space/Time Piece September 2001 (2001)

Piano Piece 1962 (1962)

Oblique Piece 14 (2012)

Piano Piece December 2000 for Philip Thomas (2000)

Krapp Music after Samuel Beckett (version pour deux pianos de 2025)

Prologue: Thirty-nine today

Section 2: Just been listening

Section 3: Her eyes closed

Epilogue: Past midnight

Two Canons (1979–2025)

Oblique Piece 2, 16 & 21 (1996–2012)

Jive 1 & 2 (1996)

Space/Time Piece February 2002 for Tania Chen and John Tilbury (2002)

12:15 45'

Salle de Musique de Chambre



EN Space/Time Piano Pieces

Michael Parsons

Space/Time Piano Pieces (2000–2002) are written using a form of notation without bar lines or precise time-lengths. Durations are estimated flexibly by each player from the way the notes are spaced on the page. Dynamics, articulation and other aspects of performance are also free. The parts are superimposed without exact co-ordination. Silently depressed keys are used to create harmonic resonances which ‘colour’ the spaces between sounds. Durations and rhythmic interactions between the players are not intended to be measured exactly, but are chosen spontaneously by listening rather than counting. While the harmonic material for each piece is prepared in advance, each performance is a unique process exploring different ways the pitches can be combined and juxtaposed.

EN Krapp Music

Michael Parsons

Krapp Music is based on the monodrama by Samuel Beckett, *Krapp's Last Tape*. It was originally written for John Tilbury in 1999, for live and pre-recorded piano. Letter-to-pitch codes were used to derive all the pitch material from the original text. A possible precedent for this procedure may be found in a passage from Beckett's novel *Molloy*, in which the protagonist remarks:

«Not that I was hard of hearing, for I had quite a sensitive ear, and sounds unencumbered with precise meaning were registered perhaps better by me than by most... Yes, the words I heard, and heard distinctly, having quite a sensitive ear, were heard a first time, then a second, and often even a third, as pure sounds, free of all meaning...» (*Molloy*, p. 50)

21.11.

Vendredi
Freitag
Friday

intimate

sound objects

soft-hued vessels

Jez riley French, Pheobe riley Law performance
Ellen van der Woude céramique

Jez riley French, Pheobe riley Law

soft-hued vessels for field recordings, tones, objects (tending), collaborators (organic),
projections (création) (2025)

13:30 & 17:15 30'

Salon PhilaPhil



EN soft-hued vessels

Jez riley French, Pheobe riley Law

holding spaces
exchanging objects
fruit cells
soil loams
the size of species
architectures
mapping the vessel
soft-hued with the microscopic monumental
and intimate
tending

For this performance we focused on an expansive reading of the theme, bringing together human and non-human physicality alongside organic, microscopic and architectural vessels (spaces) and their surfaces, sounded by objects and musicians.

We listen to the fabric of buildings resonated by instruments, the volume of their inner spaces and their locales. To soil horizons and vegetal forms. To the stridulation of insects and to minerals.

layers of surfaces
spaces
skin
inner resonance

In *soft-hued vessels*, instead of assuming we can understand different vessels (bodies) through the dimensions of human experience, we consider that within every cell there is a vast vibrational language, transformed by some other life form or chemical process.

We can open up words as flexible bodies also, as fluid objects. We can think beyond our bodily impositions, forget the weight and volume that we carry. Allow our senses to inform our experience as we stretch and unpick the terms music and sound; placeholders for sensory energies that interact with a myriad of vessels.

EN «There is always sound»

Jez riley French and Pheobe riley Law

How do you perceive music in your body?

We both work with sound (located sound/field recording/object interactions, sound art), and intuitive composition, so it is often the act of listening that is our focus, especially to sounds outside of human attention or at micro-levels, and using duration as a way to counter imposition. This does also affect how we listen to music in general, heightening the experience and allowing for different ways to perceive tonal interactions with space, situation and, of course, our personal interactions with all the elements. There's a difference between hearing music and listening to it, contributing to the chemistry of our senses and our emotional responses.

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

In general most of our work that involves other performers is open/indeterminate, including when we create photographic/text scores, so perhaps we can answer this instead by saying that it's somewhat similar to when we hold durational listening sessions with others; we do so in an open context that balances insight, exploration and ensuring everyone has agency.

In which way is your body present in your compositions?

With our pieces at this year's festival, the term «body» connects to resonant spaces/vessels; the bursting xylem cells trees, minute air pockets in minerals and ceramics, the music of architectural spaces. If we take located listening/traces (field recording) then we are always present in the recordings themselves. We can't remove ourselves, even if we place microphones somewhere and walk away, we are still present in some sense. When it comes to live performance, or the pieces that use ensembles to resonate structures, at a personal level the smallest movement isn't only something that might activate an object, instrument or process, but a choreography of perception and experience.

Is there music without a body? Are there bodies without sound?

If we expand the word to include any space contained within surfaces then there is always sound of course, simply because of the physics of how vibrations transmit through air and across surfaces. It's also important to recognise that what we hear is very different to what other species hear of course, so whether we, or they, decide that any sound is usable as what we call music will be based on all kinds of sentient and sensory decisions and pleasures. How we think and feel when listening creates music, as does the space and situation. It is always a collaboration including with ourselves.

21.11.

Vendredi
Freitag
Friday

theatre happening interactive

Pricklings: prick me

The artist as trans saint, queer icon, fetish object,
or witch's poppet – a craft project, a trial, a game

E.M. Parry, Fritha Jenkins, K.A. Harper performance

E.M. Parry

Pricklings: prick me

17:00, 18:30 & 20:15 15'

Foyer





FR Quand corps et esprit sympathisent

Paul Rauchs

*Comme de longs échos qui de loin se confondent,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Charles Baudelaire, Correspondances*

La musique d'aujourd'hui serait donc complètement cérébrale. Mais « *All art has been contemporary* », affirme le plasticien Maurizio Nannucci dont l'énoncé trônait jusqu'à peu dans l'aquarium du Forum d'art contemporain, rue Notre-Dame à Luxembourg. Le syllogisme voudrait donc que l'art soit cérébral ou ne soit pas. Et il a raison. Car le cérébral se niche dans le cerveau, organe du corps où loge l'esprit. Le cérébral concerne donc aussi bien l'esprit que le corps. Les Anciens croyaient que l'âme habitait dans le diaphragme, et les anatomistes et sociologues actuels rapprochent les villosités de l'intestin des circonvolutions du cerveau. L'être humain est une fédération où deux États cohabitent, le physique et le psychique, deux États qui se complètent, se combattent, sont tantôt complices, tantôt ennemis. « *Le corps est la prison de l'esprit* », écrit Platon dans un jeu de mot resté célèbre, où *sema* signifie la prison (voire le tombeau) et *soma* le corps. À la suite de Platon, grand pourfendeur avec son maître Socrate des plaisirs du corps, le christianisme va condamner la chair du haut de sa chaire. Il ne faudra rien de moins que le déicide de Friedrich Nietzsche pour rendre sa liberté au corps. Entre ces deux moments, Descartes rend son indépendance aux deux États, en séparant radicalement l'esprit du corps, fondant ainsi un dualisme qui influence jusqu'à aujourd'hui la pensée occidentale, alors que la philosophie orientale a tendance à dissoudre ce dualisme dans le nirvana, qui synthétise la thèse du corps et l'antithèse de l'esprit dans une sorte de *Aufhebung* toute hegelienne.

Cette dichotomie entre le corps et l'esprit appelle, bien sûr, de l'Antiquité jusqu'au 19^e siècle, une répartition des tâches : le corps sera le champ de la médecine, l'esprit le domaine réservé des arts, des lettres, de la philosophie et de la religion. Hippocrate est le premier à arracher la médecine, et donc le corps, aux religieux, en clamant haut et fort que l'épilepsie et la mélancolie, maladies sacrées par excellence, sont un phénomène naturel. Et cela vaut pour tout le domaine de la santé qui résulte du bon équilibre des quatre humeurs naturelles et fondamentales que sont le sang, la lymphe et les biles noire et jaune. Par un acte proprement prométhéen, Hippocrate fonde ainsi la médecine laïque. Ce qui, pour nous Occidentaux, est un pléonasme. Depuis toujours, cependant, des contrebandiers font la nique aux douaniers et construisent des ponts entre les deux « États ». Dès l'Antiquité, les Stoïciens inventent la notion de sympathie (littéralement

sentir et souffrir avec l'autre) pour établir une connivence entre tous les éléments de l'univers, et donc aussi entre l'esprit et le corps. Des Grecs aux Latins, de Zénon à Sénèque, les philosophes de la stoa s'intéressent ainsi tout naturellement aux troubles de l'esprit et rédigent des *Consolations* à l'intention des malheureux. Ce sont des psychiatres avant la lettre. Du moins jusqu'à ce que, quelque deux mille ans plus tard, Philippe Pinel, médecin aliéniste à Paris, arrache ce que nous appelons aujourd'hui les maladies mentales aux philosophes pour fonder la psychiatrie en tant que discipline autonome de la médecine. Son fameux ouvrage *Traité médico-philosophique de l'aliénation mentale*, paru en 1800, est en fait une véritable OPA sur les sciences humaines pour rattacher à la seule médecine les maladies de l'esprit. Pinel dit en substance que le psychiatre doit se faire philosophe et médecin, et il remet à l'ordre du jour la vieille notion stoïcienne de sympathie pour faire correspondre l'esprit et le corps et pour traiter, et souvent guérir, les « maladies de l'âme ». Aujourd'hui on parle, un peu pompeusement il est vrai, de neurosciences pour faire dire à la neurologie ce que chuchote la psychanalyse et pour trouver, à l'aide de l'imagerie médicale, dans les différentes régions du cerveau le siège de nos pensées et sentiments. Récemment, les scientifiques ont même mis en évidence des neurones-miroir qui permettent de se mettre à la place de l'autre et d'éprouver de l'empathie.

La mode actuelle est à l'abolition des frontières, sauf, malheureusement, en politique. Avec la création de l'Union Européenne et l'abolition des droits de douane, elle a pourtant été à l'avant-garde de ce mouvement pour se retrouver aujourd'hui à la traîne. Mais (presque) partout ailleurs, les contrebandiers ont remplacé les douaniers et ont aboli les frontières entre la droite et la gauche (création d'un « extrême-centre »), entre l'espace et le temps (la relativité d'Albert Einstein), entre la vie et la mort (procréation médicalement assistée, acharnement thérapeutique et son contraire, l'euthanasie), entre l'homme et l'animal (antispécisme), entre l'homme et la machine (intelligence artificielle), entre les sexes aussi ce dont témoigne entre autres la performance *Pricklings* de E.M. Parry. Cette véritable perte de repères ne va pas sans peurs et errements (recherche de points cardinaux caricaturaux), mais cette angoisse est le prix à payer pour la liberté que nous avons acquise en jouant à saute-moutons entre repères et frontières.

Tout ce long détour pour comprendre autrement maintenant la « cérébralité » de la musique et de l'art contemporains. Les Romantiques ont été parmi les premiers à brouiller les frontières, à chercher la *Ganzheit* et la totalité. Beaucoup s'y sont brûlé les ailes, et Richard Wagner, avec son *Gesamtkunstwerk*, a composé leur chant de cygne. Il s'est inspiré d'Arthur Schopenhauer qui pourrait bien être le thérapeute dont nous avons besoin pour nous sortir de l'angoisse et de la mélancolie en ces temps de vacillement. Pour ce philosophe du pessimisme, l'homme ne sort de l'ennui que pour se retrouver dans l'angoisse. Mais il y a un remède, une consolation plutôt : les arts et, tout particulièrement, la musique. Dans la musique, l'espace (l'étendu du corps selon Descartes) rejoint le temps (dimension de l'esprit) : « *Zum Raum wird hier die Zeit* », s'adresse Gurnemanz à Parsifal. Mais la musique ne brouille pas les frontières, elle les réconcilie, à commencer

par celles du corps et de l'esprit, car sans oreille ni cerveau, pas de connaissance ni d'émotion musicales. Et sans histoire ni tradition, pas de musique contemporaine. Avez-vous remarqué que le jazz, en gros jeune d'un bon siècle, a rejoint dans cette musique contemporaine la musique dite classique, vieille de plus d'un demi-millénaire ? Et que ces deux-là s'entendent (et s'écoutent) aujourd'hui comme larrons en foire ?

Né en 1956 à Esch-sur-Alzette, Paul Rauchs est psychiatre et psychanalyste. Il s'intéresse particulièrement aux disciplines tangentes de sa pratique, comme la philosophie et l'histoire, mais aussi la musique, les arts et les lettres. Il aime piétiner en contrebandier ces plates-bandes et en a tiré de nombreux articles. En tant que citoyen il vit la politique, en tant que psychiatre il analyse le politique. Se considérant comme un écrivain, il a publié plusieurs livres.

EN Lives Lived Otherwise

On Queer/Trans Bodies and Aging

Karen Tongson

In contemporary discourse, queer and trans bodies are, at once, the vectors of panic about medical technologies as well as the beacons of futurity – of new modes of living, imagining, becoming. This future-facing orientation, both vexed and promising, sometimes obscures a sense of queer and trans bodies having always already existed in the past, with nuanced understandings of embodiment that precede modern binaries and cosmologies. As artist and scholar E.M. Parry notes, the early modern period offers a compelling alternative: a moment in history when the body was understood not as a sealed, autonomous entity, but as a porous, mutable form, constantly shaped by its environment – as the «*open mesh of possibilities*» Eve Kosofsky Sedgwick located in her own «*Queer and Now*».¹ Rooted in humoral theory, Parry's conception of the body creates possibilities for thinking about aging in queer and trans contexts not as a process of decline, but as a continuum of transformation.²

Parry's work plays with an early modern belief in the four humours – blood, phlegm, black bile, and yellow bile – as the basis of physical and emotional constitution. Bodies were seen as inherently permeable and unstable, shaped by external influences like climate, diet, emotion, and contact with others. This worldview radically contrasts with biomedical models that emerged and became dominant in later centuries, which increasingly figured the body as fixed, internal, and governed by stable anatomy.

The early modern body was not only open to the world; it was *of* the world. Its boundaries were soft, its identity contingent, and its health a question of balance rather than essential normativity. As Parry explains, identity in this context was «*constructed, contingent, and potentially precarious*» – a state that resonates deeply with queer and trans experiences in aesthetic, scientific and political realms.³ If we are also to superimpose the lens of aging, these concepts challenge the linear, medicalised narratives that

1 Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies* (Durham, NC: Duke University Press, 1993), 8.

2 E.M. Parry discussed their investments in humoral theory in Adam Alston's «*E.M. Parry: Interview for Staging Decadence*»: www.stagingdecadence.com/blog/e-m-parry (28 August 2024).

3 Ibid.

often frame bodily change as loss. Instead, queer/trans aging can be understood as a continued unfolding, a renegotiation of form, rather than a deviation from some idealised (read: youthful) standard.

The fixation on youthful bodies in queer and trans contexts expels older beings, whose histories recede into what becomes unrepresentable, unseeable, undesirable. Yet, if we follow Parry's work in turning playfully to the humoral model and early modern cosmologies, we find a way of comprehending the body that embraces fluctuation, transition, and relationality. Rather than resisting change, the humoral body required it – it was understood to thrive through ongoing shifts, through careful and attentive engagement with the self and the environment.

This historical perspective is not simply academic; it is deeply personal for Parry, who articulates a sense of recognition in the early modern period's fluidity. «*Quite a lot of trans and queer art gets positioned as being future-oriented*», they write, «*but I've always had one foot and one eye in the past.*»⁴ This backward glance is not nostalgic, but reparative – a way of recovering lost or obscured modes of embodiment that resonate with queer and trans ways of being. For Parry, and for many others, the past emerges a site of possibility instead of constraint, where the hard edges of identity soften and alternate logics of the body emerge.

Importantly, this re-engagement with the past also forms part of a larger queer, trans, and anti-colonial project. Colonial and medical systems worked in tandem to categorise, pathologise, and fix bodies – dividing them by race, gender, ability, and age in ways that served power. The imposition of binary sex and the enforcement of normative aging trajectories (youth as vitality, age as decline) are part of this legacy. The early modern period, while certainly marred by its own violences, offers a counter-history – one where identity was negotiable and often read through metaphor, relation, and sensation.⁵

Parrying, if you will, with the humoral model as a tool for queer and trans life through art, music and embodiment is not to idealise the past, but to extract from it those elements that challenge the inevitability of the present. The idea of a body that is always in process, shaped by its world and reshaped over time, opens up a process of aging that is transformative. Rather than a closing down, aging is the root of modulation in a life of ongoing transition. For many trans people, whose experiences of gender may already defy linear progress narratives, this cyclical or spiralling view of time and embodiment may resonate as something intuitive.⁶

4 Ibid.

5 For more on the colonial imposition of bodily norms, see Jules Gill-Peterson, *Histories of the Transgender Child* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018).

6 See Susan Stryker, *Transgender History*, 2nd ed. (Berkeley: Seal Press, 2017), for a discussion of non-linear trans narratives and the resistance to teleological progress models.

Furthermore, aging in queer and trans communities often involves cultivating chosen milieus, revisiting or revising gender over time, and living through layers of social and political transformation. It is not simply about growing older, but about surviving systems that were never meant to sustain or even acknowledge us. In this context, the porous, responsive body of humoral theory is not just a metaphor – it is a political and emotional reality. It insists that bodies are not static vessels, but dynamic processes. That we are always becoming, un-becoming, and re-becoming.

In this light, trans and queer aging is not a failure to remain fixed or youthful – it is a profound expression of the body's capacity to adapt, to grow, and to carry history. It is a site of wisdom, not because it conforms to cis-heteronormative timelines, but because it preceded and outlives them. Wrinkles, scars, hormone changes, surgeries, desires, and memories are not marks of deviation, as Parry's work reminds us, but of depth.

Returning to Parry's invocation of the early modern period, we might say that queer and trans bodies, like humoral ones, live in relation: to air, to touch, to food, to other bodies. They resist closure. And in aging, they resist erasure – not by conforming to what emerges as dominant standards, but by insisting on the transformative potential of a life lived otherwise.

Karen Tongson is the author of *Normporn: Queer Viewers and the TV That Soothes Us* (2023), *Why Karen Carpenter Matters* (2019), and *Relocations: Queer Suburban Imaginaries* (2011). In 2019, she was awarded the literary Jeanne Córdova Prize for Lesbian/Queer Nonfiction. She directs the Mellon-funded Consortium for Gender, Sexuality, Race and Public Culture at USC, where she is Chair and Professor of gender & sexuality studies. She currently co-hosts the podcasts *The Art of Grief* with Megan Auster-Rosen, and *The Gaymazing Race* with Nicole J. Georges.



21.11.

Vendredi
Freitag
Friday

ensemble

world premiere

Protest of the Physical

Bodies of sound, spaces of resistance

lovemusic

Emiliano Gavito flûte

Adam Starkie clarinette

Emily Yabe violon

Céline Papion violoncelle

Christian Lozano Sedano guitare électrique

Finbar Hosie électronique

Annette Schlünz (musique), Anne-Hélène Kotoujansky (chorégraphie)

In die Ferne, dem Berg zu (création) (2025)

Nik Bohnenberger

hands, drum – three bones (création, commande Philharmonie) (2025)

Bethany Young

Seed (création) (2025)

Helmut Oehring

[imferno] (aus MAPPA) I: Contrapasso I-V (an: Wladimir Putin/Sergej Lawrow) auf Dante Alighieri und Sandro Botticelli für Bassflöte, Bassklarinette, Violoncello, E-Gitarre, vorproduziertes Audiospiel und SignMimoChoreografie (2022)

Avec le soutien de Jazz & New Music, un programme de la Villa Albertine et de la Fondation Albertine, Impuls Neue Musik, Mécénat Caisse des Dépôts, Conseil Régional Grand Est, Ville de Strasbourg, Spedidam et Adami lovemusic est lauréat du Ernst von Siemens Musikstiftung Ensemble Prize 2025. La pièce de Nik Bohnenberger est soutenue par la Fondation PwC Luxembourg, sous l'égide de la Fondation de Luxembourg.



Fondation PwC Luxembourg

Sous l'égide de la Fondation de Luxembourg

18:00 60'

Espace Découverte



FR « Les histoires, nous en avons besoin toute notre vie »

Conversation avec Adam Starkie et Emiliano Gavito,
fondateurs de lovemusic

Anne Payot-Le Nabour

lovemusic sans majuscules, musique de l'amour ou amour de la musique ?...

Adam Starkie : Je dirais les deux ! Le nom vient de la pièce que nous avons jouée avec Emiliano [Gavito] *Love Music* pour flûte et clarinette, de la compositrice Betsy Jolas. Deux éditions de la partition existent, notamment une, un très bel objet, sur laquelle sont insérés citations de pièces de théâtre, de poèmes et de textes liés à l'amour, tous écrits de sa main. Au fur et à mesure du temps, cette référence a acquis une signification accrue puisque susciter dans le milieu de la musique contemporaine une ambiance d'amour, plus humaine, liée aux émotions, moins académique, nous semble très important. Nous tenons aussi à ce que le nom de notre ensemble soit écrit en minuscules de manière à refléter la volonté du collectif d'un fonctionnement horizontal : il n'y a pas de hiérarchie dans les lettres de notre nom, comme il n'y en a pas au sein de notre structure. Elle compte douze musiciens, polyglottes et avec plein de nationalités différentes, et aucun n'habite dans son pays d'origine : un mélange de personnalités animées par l'envie de mener des projets sources de plaisir et qui témoignent de notre amour pour la musique, même si chacun d'entre eux représente évidemment beaucoup de travail. Quand nous l'avons fondé, Emiliano et moi avions un bagage d'expériences dans le milieu et c'est ce qui nous a motivés à créer une structure donnant une voix à chaque musicien, où tout le monde est à égalité pour créer des projets ensemble. Le fait d'être un collectif laisse cependant parfois entendre à certains que ce serait anarchique or ce n'est pas du tout le cas car tout est très organisé.

Vous et vos musiciens avez de multiples activités différentes et êtes loin de vous limiter à vos seuls instruments. Quelles sont les vôtres ?

AS : Nous revoyons chaque année nos fonctions respectives afin d'être sûr que chacun soit à l'aise dans ses responsabilités. Je suis pour ma part le fondateur du collectif et ai

longtemps résisté au titre de « directeur artistique » parce que cela ne correspond pas bien à notre structure. Au fur et à mesure, j'ai quand même vu que j'avais un rôle artistique et de direction... sans être directeur artistique ! (*rires*) J'assume donc cette responsabilité mais toujours en lien avec d'autres personnes, en accord avec l'essence même de notre collectif. Sinon, en tant qu'instrumentiste, je joue toute la famille des clarinettes, au-delà de prendre part à des projets avec objets sonores qui relèvent plus de la performance, comme pour rainy days.

Emiliano Gavito : Au sein du collectif, je joue toute la famille des flûtes. J'ai aussi la charge d'une grande partie de l'administration, soit tout le travail en coulisses, pas forcément le plus glamour mais que quelqu'un doit faire (*rires*) même si je ne suis pas seul non plus. Comme l'a dit Adam, nous sommes tous impliqués dans la conception artistique des projets et ces derniers temps, j'ai pas mal occupé une place de performeur lors de spectacles avec une dimension théâtrale, faisant appel aux textes et à la gestuelle.

Parlez-nous du programme que vous donnez en Espace Découverte.

AS : Ce programme résulte d'un échange avec Catherine [Kontz], la directrice artistique de rainy days, qui a choisi cette année la thématique du corps. Nous avons alors tout de suite pensé à la pièce de Helmut Oehring, montée en 2022 dans le cadre du projet *Talking Music*. Helmut est en effet né de parents sourds et sa première langue a été la langue des signes. Nous voulions travailler avec lui depuis longtemps et lors de *Talking Music*, nous avons créé sa pièce **MAPPA** divisée en cinq *Contrapasso* : nous jouons dans certains, pas dans d'autres où nous faisons des signes, d'abord en silence puis sur des sons. Un grand investissement a été nécessaire parce qu'aucun de nous ne maîtrise la langue des signes. Nous nous sommes entraînés avec Helmut qui indiquait à chacun les signes à faire, un peu comme une chorégraphie, mais en les déformant pour que ce soit ambigu. Ce point de départ semblait donc répondre parfaitement au thème du festival.

Nous avons ensuite construit le projet en quatre tableaux, où chacun aborde d'une manière différente cette idée de physicalité de la performance. Nous avons passé commande de *In die Ferne, dem Berg zu*, d'une part à la compositrice Annette Schlünz pour la musique et de l'autre à la chorégraphe Anne-Hélène Kotoujansky pour la danse, de manière à ce que les deux arts soient vraiment conceptualisés en parallèle dès le départ.

Puis, une commande a été passée à la jeune compositrice américaine Bethany Younge avec laquelle nous voulions aussi collaborer depuis longtemps. Elle travaille sur le fait de jouer un instrument... quand on n'en a pas ! Il y a ainsi une première partie où nous ne jouons pas, reproduisant ensemble, un peu comme dans une chorégraphie, les gestes que nous faisons avec nos instruments, mais de nouveau un peu déformés. Puis, les instruments apparaissent et enfin, nous les jouons mais de manière collective puisque nous touchons les instruments des autres.

Le dernier volet est le fruit d'une collaboration avec la Philharmonie qui a passé commande avec nous, dans le cadre d'un appel à projet, d'une nouvelle pièce à Nik Bohnenberger, que nous connaissions déjà. Nous sommes très contents de le retrouver d'autant que lui travaille sur la physicalité du public dans l'espace de la performance, encore une autre facette.

C'est un autre aspect du corps que vous abordez avec la performance présentée dans le Salon PhilaPhil...

EG : *I Was Wearing My Skin Unfresh* a été élaborée avec Finbar Hosie, le compositeur de la performance, également membre du collectif. Elle a été imaginée à partir de lettres envoyées par John Cage à Merce Cunningham, et de très courtes histoires de l'écrivaine américaine Diane Williams. Les deux parlent de relations physiques et sensuelles, mais de façon un peu opposée : les textes de Cage sont très personnels alors que ceux de Diane sont des histoires assez anodines, mais critiques sur les relations et la féminité. Cela nous a donné envie de construire un projet autour d'histoires à raconter avant d'aller se coucher, avec un dispositif consistant en un grand lit de 40 m². L'idée est que le public, allongé sur ce lit, éprouve de la proximité et se sente confortablement installé, comme si on lui racontait des histoires. La scénographie comprendra aussi des fenêtres avec cette idée que le public soit un peu voyeur, comme s'il regardait dans la vie des autres.

Dans quelle mesure les adultes ont-ils, selon vous, encore besoin qu'on leur raconte des histoires ?

EG : Les histoires, nous en avons besoin toute la vie, que l'on soit enfant ou adulte, et à travers elles et la musique, nous essayons d'éveiller la curiosité du public. Ces histoires peuvent paraître simples mais elles provoquent en fait une réflexion sur la société contemporaine et les relations d'aujourd'hui. Le public doit pouvoir faire le lien entre la musique que l'on pratique et la vie réelle, ce qui se passe sur le plan social ou encore politique.

Qu'a changé pour l'ensemble d'obtenir en 2025 le prix de la Fondation musicale Ernst von Siemens ?

AS : C'est avant tout une reconnaissance de notre travail et une marque d'estime car nous sommes très investis depuis sept ans que notre collectif a été créé. Il faut souvent lutter pour faire ce que nous avons envie de faire. Outre cet aspect, la récompense nous donne de la visibilité et nous a aidés à nous structurer. Nous disposons maintenant d'un vrai bureau et avons pu embaucher une administratrice à temps plein ! C'est aussi très important de mettre en lumière tout le travail en amont car dans notre milieu, il y a encore une sorte de fantasme sur le fait d'être musicien : la partie en scène représente finalement une part minime. Le prix nous a également permis de prendre plus de

risques artistiques, en nous donnant la liberté non seulement de repousser la manière dont nous présentons nos projets, mais aussi la possibilité de commander des pièces de longue durée où le processus de création et de conception est réellement collaboratif, et où les compositeurs et les interprètes nous rejoignent sur scène, comme c'est le cas par exemple pour *The Sad Album* avec Laura Bowler.

Vous êtes des musiciens entièrement tournés vers la création. Quelle est la manière la plus novatrice qu'un compositeur ait eu d'utiliser votre corps en lien avec vos instruments ?

AS : Je crois que l'expérience avec Helmut [Oehring] constitue l'une des plus fortes de tous les projets que l'on a pu mener en lien avec le corps. Même si nous avons maintenant beaucoup joué cette pièce, le sentiment est toujours le même que la première fois : nous sommes totalement vidés et pour cette raison obligés de la placer à la fin d'un concert parce que c'est impossible de faire quoi que ce soit après. Elle demande de tout donner.

EG : Plus d'un point de vue musical, j'ai joué plusieurs fois la pièce *Growl Power* pour flûte et électronique de Bárá Gísladóttir, où il faut utiliser la voix un peu comme dans la musique métal, chanter, jouer voire hurler sur une seule note. Un sacré défi physique, différent de la virtuosité habituelle à laquelle je peux être confronté avec mon instrument.

AS : Il y a aussi eu pour toi *Inuti* de Malin Bang, avec tous ces objets, notamment un gros cube en bois sur lequel il fallait taper pendant deux minutes le plus rapidement possible. Tu t'es d'ailleurs fait mal aux mains et Emily Yabe, la violoniste, a cassé une des boîtes ! (rires)

Interview réalisée par téléphone le 07.07.25

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.

DE Musik soll körperlich erfahrbar sein

Annette Schlünz

Wie spüren Sie Musik in Ihrem Körper?

Das hängt ganz davon ab, ob es ums aktive Hören oder das innere Hören in Hinblick auf eine Komposition geht. Durch Ersteres können in Abhängigkeit meines Bezugs zur Musik verschiedene Emotionen ausgelöst werden, die meine Stimmung positiv oder negativ beeinflussen, Traurigkeit oder Freude auslösen oder einfach einen angenehmen oder unangenehmen Effekt haben. Im kreativen Prozess des Komponieren höre ich die Musik innerlich, ausgelöst von rationalen Denkprozessen einer Konzeption, verbunden mit einer musikalischen Idee, die meistens den Klang ins Zentrum stellt. Dieses Denken ist stark verbunden mit Nachdenken über einen Hör-Raum, über den Klang auslösende Gesten.

Berücksichtigen Sie beim Komponieren die körperlichen Fähigkeiten und Einschränkungen von Interpret*innen?

Ja, natürlich! Es hängt davon ab, ob ein rein instrumentales Stück oder eine Form von Musiktheater/Tanz/Performance entsteht. In der Regel kenne ich die Interpret*innen und arbeite im Vorfeld eng mit ihnen zusammen, um ihre spezifischen Kapazitäten in jeglicher Hinsicht zu kennen. Mein Komponieren bezieht immer stark das Nachdenken über Timing, Atem und Gesten der Ausführung mit ein. Für mich soll Musik beim Performen immer körperlich erfahrbar sein. Ob jemand nur Klang oder Klang in Verbindung mit Bewegung erzeugt, ist gleichermaßen von Bedeutung. Die Gesten zur Klangerzeugung müssen einer inneren körperlichen Logik entspringen.

Auf welche Weise ist Ihr Körper in Ihren Kompositionen präsent?

Mein Körper ist in den gedachten, geplanten und notierten räumlichen Prozessen präsent. Gibt es performative, szenische Momente oder ganze Musiktheater-Werke, dann werden viele Aktionen vorher von mir getestet, manchmal physisch, manchmal nur im Kopf. Wege werden gegangen, um Timing zu kontrollieren und Übereinstimmung von Idee und deren Umsetzung zu prüfen.

Gibt es Musik ohne Körper? Gibt es Körper ohne Klang?

Ja, es gibt Musik ohne Körper. Musik ist oft eine rein abstrakte Folge von Klängen, Rhythmen oder Geräuschen, die auch unabhängig von einem physischen Körper existieren kann, wie zum Beispiel bei der elektronischen Klangerzeugung oder die von verschiedensten Geräuschen angereicherte Stille als Konzept, als performatives Prinzip (John Cage). Es gibt Körper ohne Klang: Ein Instrument, das nicht gespielt wird, ein ruhender oder auch sich in Stille bewogender Körper. Es gibt eine Reihe von Beispielen aus der Klangkunst (Christina Kubisch). Wenn ich meine Antwort der vorhergehenden Frage hinzuziehe, dann ist *«mein Körper in den gedachten, geplanten und notierten räumlichen Prozessen präsent»*. Übertrage ich das auf die Ausführenden, so ist der Klang trotz allem im Körper, der eine Art innerer Hör-Raum darstellt. Der Körper erzeugt daraufhin die Gesten, die den Klang auslösen.

DE «Es geht um das, was gewonnen wird, nicht um das, was verloren geht»

Helmut Oehring

Wie spüren Sie Musik in Ihrem Körper?

Ich höre mit den Augen – *Mit anderen Augen*, so auch der Titel meiner 2011 veröffentlichten Autobiographie. Als Komponist und CODA (child of deaf adults) ist meine Muttersprache die Gebärdensprache der Gehörlosen – die Mutter aller Sprachen. Ihre räumliche Syntax und Grammatik ist die DNA meiner audiovisuellen Partituren für nahezu alle Genres zeitgenössischer Musik. Ich selbst nehme Musik von außen immer zugleich visuell/auditiv sowie räumlich und körperlich in Bewegung, Rhythmik und Klang wahr und in mich auf. Und umgekehrt komponiere ich zunächst visuell, auditiv, räumlich, körperlich: Ich höre und sehe Bewegung und Klang untrennbar ineinander verwoben.

Berücksichtigen Sie beim Komponieren die körperlichen Fähigkeiten und Einschränkungen von Interpret*innen?

Ja, explizit, wenn ich in meinen Partituren und den darin integrierten SignMimoChoreographien zum Beispiel für gehörlose Tänzer*innen und Performer*innen komponiere und zugleich choreografiere, ohne dass sie einen einzigen Klang meiner Musik wahrnehmen, aber dennoch meine Partituren auf diese Art entschlüsseln und in den Raum schreiben. Wenn ich Gehörlose singen lasse in einer Oper. Wenn ich Instrumentalist*innen in meinen Konzert- oder Bühnenwerken sprechen, singen, gebärden und/oder auf ihnen fremden Instrumenten spielen lasse. Oder wenn ich Vokalsolist*innen und ganze Chöre in die SignMimoChoreographie einbinde. So entstehen aus vermeintlichen Einschränkungen neue Möglichkeiten und eine hohe Sensibilität füreinander, die sich aus dem Gewinn eines Verlustes ergeben.

Da ich mich seit 1992 in einigen zentralen Werken mit dem Thema Stille und Klang bzw. Gehörlosigkeit/Taubheit und Musik auseinandersetze und beschäftige – nicht nur als CODA und nicht nur wegen Beethoven, der stocktaub war, als er die *Neunte* komponierte –, stellt sich für mich, neben meinem Interesse an Sprache und Verschriftlichung, immer die Frage: Sind es tatsächlich Einschränkungen, über die wir in der Mehrheitsgesellschaft sprechen, oder ermöglichende Erweiterungen? *Deaf Gain* stellt einen revolutionären Wandel in der Betrachtung von Gehörlosigkeit dar – weg vom defizitorientierten Bewerten von «Hörverlust», hin zu einer wertschätzenden Perspektive. *Deaf Gain* ist ein Konzept der Neurodiversität, das Gehörlosigkeit als Gewinn an besonderen Fähigkeiten betrachtet, nicht als Behinderung. Es geht um das, was gewonnen wird, nicht um das, was verloren geht.

EN Protest of the Physical

Bodies of sound, spaces of resistance

collective lovemusic

In *Protest of the Physical*, lovemusic proposes an experience in four tableaux, in which the performers' bodies are not merely vehicles for instrumental execution, but fully embodied physical presences on stage – both intrinsically intertwined with the music and its physical demands, and serving as a foil to highlight how gesture shapes our listening experience. By incorporating artists from different disciplines into the creative process, questioning the role of the audience itself, and using the body as an expressive tool of communication, the collective also seeks to reclaim their position as unique performers on stage, rather than replaceable «instrumentalists». In *Protest of the Physical*, lovemusic continues its exploration of the body as both a source and essential vector in making new music. This new programme includes three new works written for the collective, in which gesture, sound, and perception intertwine to offer an embodied experience.

In die Ferne, dem Berg zu emerged from a collaboration initiated by lovemusic between composer Annette Schlünz and choreographer Anne-Hélène Kotoujansky. An inner sea, bodies adrift: this new work delves into the space of pain, of loss, of the unspoken – questioning what is produced by a body under tension, in silence, in resistance. The work takes shape through a process of dialogue, an exchange of gestures and sounds. The musicians of lovemusic become actors in a collective movement, each physically engaged in space, alone or in a group. Visible sounds, silent gestures, sonic and physical material merge. Stones are handled, displaced: symbols of weight, of what remains. Markers on the ground, placed to avoid getting lost. *In die Ferne, dem Berg zu* traverses states of escape, separation, and distance. What we hold dear eventually slips away. The light fades. The body absorbs the blow. But it is precisely within this disorientation that a language can emerge. Not one of words, but one of doing: a tension, a breath, a friction. A resonance. An attempt at transformation.

In hands, drum – three bones – commissioned by the Fondation PwC and the Philharmonie Luxembourg for lovemusic – it is the audience members themselves who become physically engaged in the listening experience. Nik Bohnenberger presents a piece that interacts with an immersive setup in which the audience is invited to act physically upon their own listening. By covering or directing their ears, spectators influence their sonic perception, revealing the body's own acoustic activity. The ear is no longer a passive receiver, but a resonating actor in the musical experience.

With *Seed* by Bethany Younge, movement takes centre stage in a fully choreographed score. The performers mime their instruments through a series of intense and off-kilter gestures, weaving a network of physical and sonic presences in which memory and bodily transformation are at play. Only after this gestural journey do they actually play their instruments: a pivotal moment where sound and physical identity crystallise.

Written for lovemusic in 2022 as part of their *Talking Music* project, [*im'ferno*] (from: ~~MAPP~~A) / *Contrapasso I-V* (to: *Wladimir Putin/Sergej Lawrow*) by Helmut Oehring – as the first work in what is now a four part cycle – draws on Dante's *Divine Comedy*, particularly the concept described in its first part *Inferno: Contrapasso*, where each sin is punished in a manner that reflects its nature. This five-part piece alternates instrumental with visual sections in which the four musicians perform Oehring's SignMimoChoreography – sequences of poetic sign language developed by the composer himself, for whom as CODA (child of deaf adults) German sign language of the deaf is his mother tongue and with its special syntax and grammar the DNA of his scores. This work explores the political, emotional, and symbolic dimensions of language, the body, and sound within a contemporary context marked by war.

21.11.

Vendredi
Freitag
Friday

ensemble

music in extraordinary spaces

In a Large, Open Space

United Instruments of Lucilin

Anna Killy Morin flûte

Max Mausen clarinette

Olivier Sliepen saxophone

Winnie Cheng, André Pons-Valdès violon

Danielle Hennicot alto

Pascal Meyer piano

Guy Frisch, Victor Kraus, Galdric Subirana percussion

Rosie Middleton chant

Helmut Oehring guitare, SignMimoChoreography

Iannis Xenakis

Okho (1989)

Giacinto Scelsi

Arc-en-ciel pour deux violons (1973)

Jessie Marino

YjQzljv1uFQ – For Toshi Makihara for three musicians and one timpani (2022)

Helmut Oehring

ὀξύμωρον (Oxymoron) ὀξύς/oxys (scharf) – μωρός/mōros (stumpf)
für zwei Streichinstrumente und Stimme (création)

ἄρτερε/ma-te-re/mâtêr für Kontrabassklarinette, Violine, Viola, SignMimoChoreografie,
vorproduziertes Audiozuspiel und Kinderklavier ad. lib. (création)

Laura Bowler

Wicked Problems (2021)

James Tenney

In a Large, Open Space for any 12 or more sustaining instruments (1994)

19:15 60'

Foyer



In a Large, Open Space

United Instruments of Lucilin

^{EN} Okho

Iannis Xenakis

Okho for three djembes and large-sized African membranophone is as much a visual spectacle as a musical one. Xenakis positions the djembes at head height, so they seem to extend directly from the performers' bodies, fusing instrument and musician into a single sculptural presence. The elevated placement turns playing into a full-bodied act, where sound and gesture radiate outward as one – a perfect reflection on the physicality of music and the theme of «bodies» explored at rainy days.

^{EN} Arc-en-ciel

Giacinto Scelsi

In *Arc-en-ciel* two violinists explore the subtle interplay of two closely related tones. Through microtonal slides, gradual phasing, and carefully timed dissonances, the violins unfold a delicate tension between separation and convergence. The work emphasises the dialogue between the instruments, where every small shift in pitch and timing becomes tangible – a reflection on presence, interaction, and the subtle tactility inherent in producing sound.

^{EN} YjQzljv1uFQ

Jessie Marino

In *YjQzljv1uFQ – For Toshi Makihara*, Jessie Marino shifts attention from the face to the hands, exploring gesture, touch, and the intimate expressiveness of performance. Created in response to the constraints of remote collaboration during Covid, the piece reimagines familiar movements as expressive material. The focus on hands transforms simple gestures into a nuanced choreography, placing the performer's own presence at the core of the music's unfolding.

^{DE} ὀξύμωρον (Oxymoron)

ὀξύς/oxys (scharf) – μωρός/mōros (stumpf)

ΜᾶτερΨ (ma-te-re/mâtēr)

Helmut Oehring

Helmut Oehring ist CODA – Kind gehörloser Eltern. Seine Muttersprache, die Gebärdensprache der Gehörlosen, ist in ihrer räumlichen Syntax und Grammatik wie abstrakten Poesie DNA seiner Partituren, Choreografien und Inszenierungen, die er in unterschiedlichen Transformationsprozessen in die Parameter seiner audiovisuellen Kompositionen abstrahiert. ὀξύμωρον (*Oxymoron*) ist Antwortmusik auf Sylvia Plaths letztes Gedicht *Edge*, das sie wenige Tage vor ihrem Suizid schrieb. Ein Poem, das die Kräfteverhältnisse zwischen Kunst, Leben und Tod, zwischen Macht und Ohnmacht, Notwendigkeit und Nutzlosigkeit in Gedichtform verwandelt, mit Worten – scharf (ὀξύς/oxys) wie stumpf (μωρός/mōros) zugleich. Als Verzweilungsnachhall jenseits der Worte, transformiert Oehring in ΜᾶτερΨ (*ma-te-re/mâtēr*) den altgriechischen Begriff in die Archaik von Gebärdensprache als Mutter aller Sprachen und realisiert eine an Transkriptions-/Notationssysteme für Körpersprachen anknüpfende spezielle Form von SignMimoChoreografie.

^{EN} Wicked Problems

Laura Bowler

Wicked Problems explores humanity's tangled struggle with ecological crises. Voice and bass flute push corporeal and sonic boundaries, using extended techniques as they strive – and often fail – to disentangle. Virtuosity, frustration, and dark humour channel the climate emergency, reflecting Bowler's focus on urgent social and environmental themes.

^{EN} In a Large, Open Space

James Tenney

James Tenney's piece is a meditative work that fills the Foyer of the Philharmonie Luxembourg – quite literally a large, open space – with sound. It dissolves the boundary between performers and audience, as a single sustained tone expands into a resonant field where listening becomes a collective, embodied act.

21.11.

Vendredi
Freitag
Friday

ensemble

They searched within him

The body as sound, space and carrier of meaning

Ensemble Recherche

Anja Clift flûte

Eduardo Olloqui hautbois

Shizuyo Oka clarinette

Klaus Steffes-Holländer piano

Christian Dierstein percussion

Adam Woodward violon

Sofia von Atzingen alto

Åsa Åkerberg violoncelle

Lukas Nowok régie son

Huihui Cheng

Vacillation (2024)

Elnaz Seyedi

Witnessing – 2nd attempt (2025)

Ashkan Behzadi

Journal of an Ordinary Grief (2024)

Avec le soutien des Amis de l'Ensemble Recherche
et de la Koussevitzky Music Foundation

20:30 60'

Salle de Musique de Chambre



DE «Gleichzeitigkeit des Daseins als Individuum und in der Masse»

Gespräch mit Nik Bohnenberger

Tatjana Mehner

Bei den diesjährigen rainy days sind Sie gleich in mehreren Rollen präsent – als künstlerischer Leiter des Ensemble Recherche und als Komponist. Sprechen wir zunächst von Ihrer eigenen Uraufführung im Konzert «Protest of the Physical». Allein der Werktitel lässt aufhorchen...

hands, drum – three bones beschreibt eigentlich einfach ganz genau das, worum es im Stück geht. Wir haben ja drei Knochen in den Ohren, die zum Hören sehr wichtig sind: Hammer, Steigbügel und Amboss. Die drei sind verantwortlich für die Übertragung von Schallwellen zum Nervensystem. In dem Stück sollen diese über eine Art von Partizipativität thematisiert werden, in dem Sinne, dass man sich als Zuhörende*r selbst den Klang kuratieren kann. Im Moment der Aufführung erhalten die Rezipierenden Anweisungen dazu, ob und wie sie die Ohren zuhalten sollen. Auch das klingt für jeden Menschen anders. Und dann ist da die Frage, mit welchen Teilen des Körpers man dennoch hört und was. Das hat mich eigentlich am meisten fasziniert. Ich habe sehr viel ausprobiert: in verschiedenen Konzerten, wo ich selbst ganz schnell die Ohren auf und zu gemacht habe. Zunächst entsteht eine Art Rhythmus zwischen offen und zu, zu dem wiederum ein Kontrapunkt aus der Interaktion entwickelt wird. Das ist im Wesentlichen die Uridee, eine Art Schnittstelle meiner Arbeit: Ich versuche ohnehin, sehr körperliche Klänge zu entwickeln, und interaktive Experimente mache ich auch regelmäßig.

Das Publikum ist Bestandteil der Komposition...

Ja, es ist Bestandteil der Komposition, eine entscheidende Ebene des Stückes... und das lässt sich nicht proben. Die Musizierenden können das Stück ja nicht gleichzeitig

proben und so hören. Natürlich kann immer jemand die Position der Zuhörenden einnehmen und testen, aber das ist dennoch etwas anderes. Eigentlich ist für mich auch die interessantere Frage, wie klingt etwas in mir drin, und was ist der Unterschied zwischen meiner Wahrnehmung und jener anderer. Niemand weiß ja zum Beispiel, ob ein anderer Mensch Farben genauso sieht wie er selbst, oder ob ein anderer Mensch Klänge genauso wahrnimmt. Diese Gleichzeitigkeit des Daseins als Individuum und in der Masse ist ein wichtiger Hintergrund dieser Arbeit. Auch wenn alle dasselbe tun, ist mein Eindruck davon individuell. Damit wird auch die Frage nach individueller und kollektiver Körperlichkeit im Raum angesprochen. Das ist für mich total spannend.

Wie wird das ablaufen? Erhält das Publikum eine «Höranweisung»?

Ja, das ist ein Video, das wirklich eine Ebene der Komposition darstellt und als Anweisung zu verstehen ist. Natürlich kann man sich auch entscheiden, das nicht auszuführen, und das Stück sollte trotzdem eine spannende Erfahrung bleiben. Aber ich würde natürlich allen empfehlen mitzumachen, um das volle Erlebnis zu haben. Es gibt keinen Zwang, aber den meisten Spaß hat man, wenn man mitmacht.

Im Prinzip klingt das ja nach einem Konzept, das zu einem Hörvergleich durch Wiederholung einlädt...

Ja, zum Beispiel. Oder auch dazu, vielleicht einfach einmal kurz auszusteigen, um zu beobachten, was dann anders ist oder auch, um einmal um sich in die «Masse» zu schauen.

Welcher Art Anweisungen erwarten das Publikum?

Es gibt verschiedene Bewegungen. Das sind zum Beispiel Hörausrichtungsbewegungen, also wie höre ich den Klang, wenn ich mich nur nach hinten oder nur nach vorn ausrichte, wie, wenn ich mein Ohr so oder so zuhalte. Ich freue mich schon darauf, vielleicht einmal auf der Seite zu stehen und zu schauen, wie diese vielleicht 70 Zuhörenden jede*r für sich den Anweisungen folgt, Entdeckungen macht und seinen eigenen Klang kuratiert.

Haben Sie mit dem Ensemble lovemusic schon zuvor gearbeitet?

Nicht direkt. Aber ich kenne das Ensemble schon relativ lange. Sie fallen in der Szene einfach auf. Finbar Hosie, der Komponist, der bei lovemusic für die Elektronik verantwortlich ist, und ich haben gleiche Masterclasses besucht und uns so immer wieder gesehen. Und dann hat er mir von diesem Ensemble in Straßburg erzählt. Erlebt habe ich das Ensemble dann zweimal in Berlin und schließlich letztes Jahr in Donaueschingen.

Auch in meiner neuen Position beim Ensemble Recherche würde ich gern mit lovemusic zusammenarbeiten. Straßburg – Freiburg ist irgendwie so nah beieinander, dennoch hat bisher nie ein wirklicher Austausch der Szenen stattgefunden. Auf jeden Fall habe ich von vornherein eine angenehme Vertrautheit im Arbeiten mit den Musikern und Musikerinnen empfunden.

Was macht lovemusic, Ihrer Meinung nach, in dieser breiten Szene aus?

Ich würde sagen, einerseits die ganz klar durchkuratierten Konzerte. Man schaut da nicht, welche Namen man zusammenbringt, sondern, mit welcher konzeptionellen Idee setzt man einen Rahmen, den natürlich die Komponist*innen dann bewusst sprengen können. Gerade durch das intensive Kuratieren wird eine besondere Wiese zum Experimentieren eröffnet. Und andererseits finde ich die große Internationalität sehr angenehm, aus der eine ganz spezielle multinationale Vernetztheit erwächst – und das auf einer verblüffend professionellen Ebene. Und dann ist da die unmittelbare Zusammenarbeit, die so besonders angenehm ist, die Art und Weise, wie man einfach einmal etwas ausprobieren kann, wobei man selbst unsicher ist.

Nun kommen Sie mit diesem Ensemble als Luxemburger nach Luxemburg. Wie ist es für Sie, hier gespielt zu werden?

Ich möchte nicht auf Teufel komm raus hier gespielt werden, aber wenn, dann möchte ich, dass es etwas Tolles ist, bei dem ich hundertprozentig dahinterstehen kann. Ich hatte lange das Gefühl, dass ich für verschiedene Kontexte unterschiedlich komponiert habe, ich ein bisschen eine luxemburgische Musiksprache hatte, eine Berliner Musiksprache und so weiter. Irgendwann habe ich dann gesagt: *«Nein, es gibt nur noch den einen Nik, die eine Musik, hinter der ich ganz und gar stehe.»* Umso mehr freue ich mich, jetzt hier zu arbeiten, in einem Kontext, in dem ich genau so arbeiten kann, wie ich arbeiten will. Und das hier mit einem Ensemble aus Frankreich zu tun, macht irgendwie doppelt Spaß. Ich bin mit der Philharmonie aufgewachsen. Ich kann mich noch erinnern, wie sie eröffnet wurde. Gleichzeitig in der Szene international verwachsen zu sein, aber irgendwie auch in der Regionalität, gewissermaßen etwas nachhause zu bringen, das mag ich sehr.

Aber Sie bringen auch noch etwas anderes mit nachhause – «Ihr» neues Ensemble. Seit Jahresbeginn sind Sie der künstlerische Manager des Ensemble Recherche, das ja ebenfalls eine lange Geschichte mit rainy days verbindet. Wie die Philharmonie, begeht auch das Ensemble Recherche in diesem Jahr ein Jubiläum. Allerdings ist das Spezialensemble für zeitgenössische Musik inzwischen doppelt so alt wie unser Konzerthaus. Wie gehen Sie mit dieser Tradition um?

Auf jeden Fall will ich daran anknüpfen. So etwas wie tabula rasa interessiert mich nicht. Das würde auch nicht zum Ensemble passen. Es ist wunderbar, dass da aktuell Leute, wie Christian Dierstein, die von Anfang an dabei sind, mit Menschen in meinem Alter zusammenarbeiten. Das heißt für mich, das Ensemble lebt gleichzeitig von dieser langen Historie und von einem neuen frischen Wind. Und aus dieser kreativen Spannung heraus kann man spannende Programme machen – zum Beispiel indem man sich fragt, wie eine Komponistin oder ein Komponist, mit dem man vor 40 Jahren gearbeitet hat, heute klingt, und das wieder in Beziehung setzt zu Komponierenden, die heute am Beginn ihrer Karriere stehen. Und ich glaube, das ist einfach die Qualität von Recherche, das Neue im Alten, das Alte im Neuen zu suchen und zu kommunizieren, wie diese Musik sich entwickelt.

Wie reiht sich hier das Konzert im Rahmen der rainy days ein?

Natürlich waren viele aktuelle Projekte schon sehr lange im Voraus von meinen Vorgängern sehr gut vorbereitet. Meine erste komplett «eigene» Saison wird die übernächste sein. Trotzdem habe ich mich auch mit diesem Programm, das schon komplett vor mir existierte, intensiv beschäftigt. Für mich fügt sich das Programm sehr gut in das Gesamtkonzept von «bodies» und mischt die Unmittelbarkeit der Thematik mit Poesie und sehr unterschiedlichen Reflexionsgraden und kommuniziert eben auch wieder intensiv mit den besagten unterschiedlichen Ebenen von Neuheit. Zum Beispiel gibt es bei Huihui Cheng Momente, die extrem komplex sind und trotzdem eine beeindruckende körperliche Wucht haben. Den Körper bei Cheng fühlt man über die Rauheit seiner Oberfläche. Ashkan Behzadi thematisiert den soziopolitischen Körper: dieser äußert sich bei ihm auf jeden Fall auch durch die körperliche Wucht, die aber mit dem, wie ich finde, poetischen Thema eine Reflexivität auch zu tagesaktuellen Themen entwickelt. Und ich bin natürlich sehr gespannt auf das Stück von Elnaz Seyedi, deren Musik für mich eine lyrische Haptik hat. Man spürt die Oberfläche des Klangs, aber es ist auch reflektierter als nur eine Oberfläche. Zudem entsteht ihre Musik oft als Frage: Wie klingt der Raum zwischen Himmelskörper und Mikroorganismus?

Das Interview wurde am 09.07.25 in der Philharmonie geführt.

EN «Body and sound are inseparable»

Huihui Cheng

How do you perceive music in your body?

For me, music is always a bodily experience. I don't feel it in my ears only, but throughout my whole body: in breathing, in the pulse, in thought. When I compose or make music, my body rhythms respond to what I hear or invent.

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

Yes, very much so. Sometimes, the bodies of performers are part of the musical material. Their movements, gestures, and presence flow into the composition. I think a lot about how sounds and bodies could communicate, and where the limit lies. If you look closely, the musicians' bodies already give form themselves through breathing, posture, or physical reach.

In which way is your body present in your compositions?

My body is always present, already in the act of writing. I imagine how movements feel, how a gesture evolves. Sometimes I translate my own movements directly into the score, for example in choreographed paths or gestures that I first test on my own body. Even if I am not on stage, my body is mirrored in the sound and in the movements of the performers.

Is there music without a body? Are there bodies without sound?

I don't think so. Music needs bodies to exist and to be perceived – whether through instrumentalists, singers, or the resonance of our own bodies. And everybody produces sound, even in silence: through breathing, heartbeat, tiny movements. Body and sound are inseparable. Perhaps we can imagine abstract music existing without bodies, but the moment we hear it, it becomes physical again.



21.11.

Vendredi
Freitag
Friday

focus on double bass

multi-media

electronics

Disturbance

Enter into Florentin Ginot's sonic instrumentarium and experience a space shaped by the allegorical universe of film-maker Janet Sinica

Florentin Ginot contrebasse, électronique

Yann Bouloiseau son

Simon Gautier lumières

Janet Sinica vidéo

Florentin Ginot

Disturbance (2024)

22:00 60'

Espace Découverte





FR « Être bousculé dans nos certitudes »

Conversation avec Florentin Ginot

Charlotte Brouard-Tartarin

Comment avez-vous bâti le projet « Disturbance », développé en 2024 et repris dans la cadre du festival ? Pourquoi ce titre ?

« Disturbance » est un seul en scène dont le format mêle AV concert (vidéo live avec set de musique électronique) et récital, bâti autour de l'idée de rassembler ces deux univers. J'ai travaillé en binôme avec la vidéaste allemande Janet Sinica, nous avons pendant un an filmé de nombreux lieux désaffectés de la Ruhr. Avec un système de double projection vidéo, nous avons cherché à immerger le public, qui fait la focale entre ces deux plans et moi-même qui évolue au milieu.

Le titre choisi fait référence au travail sur le parasitage, le *glitch*, introduit dans la musique mais surtout la vidéo. Cette dernière, retransmise en direct par mes paramètres sonores, perd son aspect narratif et devient presque « picturale », évoquant pour moi des artistes comme Mark Rothko ou Cy Twombly, qui se sont intéressés à la notion de surface.

Ce découpage par bribes nous amène au thème des fantômes. La musique est de ma composition, mais elle s'accompagne de « *ghost musics* » dont au moins deux sont clairement identifiables : une pièce jouée par un *Banda de Cornetas* traditionnel, et une pièce du compositeur baroque allemand Karl Friedrich Abel, jouée à la viole de gambe.

L'aspect visuel est souvent central dans vos projets, par le biais de la danse ou comme ici de la vidéo. Comment développez-vous cet aspect ?

Il s'agit surtout d'un rapport sensible afin d'invoquer des émotions par différents biais. La musique, qui est mon média original, me semble l'art le plus direct, il n'a pas besoin de « surface de reproduction » pour exister, contrairement à la poésie ou la peinture par exemple. Éphémère, elle n'existe que dans l'instant ; la vidéo, à l'opposé, nécessite beaucoup de manufacture, le travail en va-et-vient entre les deux est passionnant.

Comme un clin d'œil, la danse est aussi présente dans « Disturbance », via des images du danseur Germain Zambì, avec lequel j'ai travaillé sur d'autres projets.

Ayant été très tôt sensibilisé à d'autres formes artistiques, par le biais de ma mère qui est peintre ou encore au contact du cirque contemporain à l'Académie Fratellini, j'ai besoin de me nourrir des autres arts pour avancer dans ma pratique. Ce qui est primordial est la manière dont on accepte d'être bousculé dans nos certitudes, mais aussi d'ouvrir des portes et de bâtir différents ponts que le public sera libre d'emprunter ou non pour découvrir une œuvre.

Quel est le lien avec le vers d'Emily Dickinson « We dream – it is good we are dreaming » qui est cité ?

Ce vers, lu par Christine Chapman [NDLR : corniste au sein de l'Ensemble Musikfabrik], accompagne de façon morcelée une séquence à la toute fin du projet. Pourtant conçue comme une ode au rêve, des personnes y ont vu lors de la création une métaphore du deuil et de la perte. Cette différence d'interprétation est intéressante car elle renvoie à l'expérience absolument personnelle et unique de chacun.

Le thème du festival cette année est « bodies ». En parlant de rapport au corps, je n'ai pas pu m'empêcher de remarquer que vous apparaissez pieds nus dans ce projet. Pourquoi ?

La raison est purement pratique : je dois manipuler des pédales d'effets, ce qui est plus facile en étant pieds nus.

Le lien avec le thème du festival se fait par la vidéo, qui présente beaucoup de corps, notamment des visages en gros plan. Prenant le contrepied de nombreuses pièces de musique contemporaine qui sont souvent basées sur la mise en avant du corps du performeur, « Disturbance » propose plutôt d'observer le corps, dans toutes ses imperfections éventuelles, et ce qu'il raconte via l'image.

Vous êtes depuis 2015 membre de l'Ensemble Musikfabrik, par définition un collectif, mais pour ce projet vous êtes seul en scène. Comment gérez-vous cette « solitude », en quoi les défis sont-ils différents ?

J'ai toujours pratiqué le format en solo, ce qui est inhabituel pour un contrebassiste. L'intensité de la performance et de l'échange avec le public y sont sans commune mesure. Par ailleurs, la contrebasse reste un instrument assez méconnu dans ce rôle, j'ai souvent des retours de personnes présentes dans la salle qui apprécient de le découvrir ainsi. Dans la culture classique occidentale, elle est le plus souvent associée à la base de l'orchestre, la faire entendre en solo devient presque un acte politique dans le sens où on met sur le devant de la scène ce qui est habituellement relégué dans l'ombre.

Quelle est la place de la contrebasse dans la musique contemporaine ?

Celle qu'elle saisit. J'ai la chance d'avoir pu construire mon répertoire : je peux bâtir un concert en solo uniquement avec des pièces commandées par mes soins. Je suis allé chercher des compositrices et compositeurs venus de tous horizons, comme György Kurtág, Rebecca Saunders, Helmut Lachenmann, Clara Iannotta ou Sarah Nemtsov, pour savoir comment chacune et chacun pouvait s'emparer de la contrebasse, de ses qualités et ses défauts. Elle est un instrument extraordinaire, de l'extérieur, car tout reste à inventer.

Dans une interview vidéo donnée il y a quelques années sur les différentes techniques de jeu, vous dites regretter de ne pas jouer de jazz. Lorsque l'on pense à la contrebasse, c'est aussi ce style musical qui y est associé, avez-vous donc comme modèle certaines figures de ce répertoire ?

Plus qu'un regret, c'est une question de choix et de temps. Les journées n'ont que 24 heures ! De plus, ce serait un univers complètement différent à appréhender. Ceci dit, j'ai fait beaucoup d'improvisation et le free jazz est bien sûr une source d'inspiration immense, un style qui fait éclore des personnalités incroyables. J'ai eu la chance de commencer l'improvisation à onze ans, à l'occasion d'une masterclass avec le bassiste Claude Tchamitchian. Par la suite, j'ai rencontré Joëlle Léandre, figure géniale et hautement originale du monde de la contrebasse.

Vous avez collaboré en 2022 avec la soprano Juliet Fraser, invitée régulière du festival, ou encore avec la oudiste et chanteuse Kamilya Jubran. Quelle place occupe la voix, parlée ou chantée, dans votre travail ?

Ces deux collaborations sont avant tout le fruit de rencontres : plus que de travailler avec des chanteuses, c'est avec Juliet et Kamilya spécifiquement que j'ai souhaité travailler. Voix et contrebasse forment une très belle combinaison.

Propos recueillis en visioconférence le 09.07.25

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.

22. & 23.11.

Accessible pendant la journée /
Ganztägig zugänglich /
Accessible throughout the day

interactive

sound objects

family event

installation

orchestra of objects | vessels

activation of a surface

Jez riley French, Pheobe riley Law conception

Jez riley French, Pheobe riley Law
orchestra of objects | vessels (2025)





EN orchestra of objects | vessels

Jez riley French, Pheobe riley Law

*by reflection
a surface*

orchestra of objects | vessels uses a single surface, activated by transducers, playing back the sounds of architectural spaces resonating. At various points during the festival, we will also interact playfully with the surface, encouraging others to do so as well.

22. & 23.11.

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



Kultur|lx

Arts Council
Luxembourg

09:30 45'

Foyer



22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

focus on electric guitars

From the Book of Heads

Henri Växby guitare électrique

John Zorn

The Book of Heads (extraits) (1995)

10:15 35'

Foyer





FR La guitare dans tous ses états

Henri Växby, John Zorn et *The Book of Heads*

Philippe Gonin

Un compositeur hors normes : John Zorn

Depuis sa tendre enfance, John Zorn, né en 1953, a développé un intérêt profond pour la musique. Cette passion a été nourrie non seulement par sa mère, qui l'a initié à la musique classique, mais aussi par son père, qui l'a exposé au jazz, à la chanson, ainsi qu'à la collection de disques de rock and roll de son grand frère. Adolescent, il joue même de la basse dans un groupe de surf music. Âgé de neuf ans, c'est chez son oncle qu'il découvre le piano. *« Mon oncle avait un piano, il suffisait de donner le titre d'un morceau et il le jouait. Quand mon oncle et ma tante étaient occupés, moi je me mettais au piano et je jouais ce qui me passait par la tête, je n'ai jamais pris de leçons, après, je me suis intéressé à la guitare, à la basse, à la flûte, au trombone, au tuba, j'ai joué plein d'instruments différents »* (Persona, N° 27). La découverte de John Cage ou Karlheinz Stockhausen le conduit vers l'avant-garde. Sous l'influence du premier, il s'est également tourné vers l'improvisation et le hasard. Cet éclectisme, ce « fouillis » d'influences se retrouvent dans son œuvre, qui peut s'engager avec le même bonheur dans de multiples directions. *« À certains égards, Zorn est un mélange curieux et complexe, une sorte d'hybridation entre un compositeur classique, un musicien de jazz, un improvisateur radical, un entrepreneur musical, un expert en musique pop, un collectionneur de disques, un cinéophile passionné et un analyste attentif de la communauté culturelle et urbaine qui l'entoure »,* écrit Andrea Aguzzi (*neuguitars.wordpress*).

Le véritable billet d'entrée de Zorn dans le monde discographique est son album de 1985, *« The Big Gundown : John Zorn plays the music of Ennio Morricone »*. En 1995, il fonde le label Tzadik (que l'on peut traduire par « L'homme juste »), destiné à accompagner sur le marché du disque son œuvre pléthorique et protéiforme. Le label compte aujourd'hui plusieurs centaines de références.

Zorn est incontestablement, depuis plusieurs décennies désormais, l'un des représentants majeurs de la scène underground new-yorkaise.

The Book of Heads

« Lorsque j'ai rencontré Eugene Chadbourne en 1976, j'ai trouvé une sorte d'âme sœur et nous avons commencé à travailler ensemble et à nous fréquenter quotidiennement, discutant d'une grande variété de sujets : musique, films, livres, philosophie et bien d'autres choses encore. Il a été l'un de mes premiers collègues musicaux sérieux et nous partageons beaucoup de passions communes, nous imaginant comme une sorte de « Bird et Diz », explique Zorn. Une véritable complicité naît entre le compositeur et le dédicataire de *The Book of Heads*. « Nous avons fait des tournées ensemble, sorti des disques autoproduits, réalisé des affiches, joué sur les compositions les uns des autres et improvisé avec un large éventail de musiciens et de non-musiciens, donnant d'innombrables concerts à New York et dans ses environs, souvent dans mon appartement situé en face du Public Theater, au sixième étage sans ascenseur d'un studio d'artiste au 430 Lafayette Street, qui fut le premier siège du Theatre of Musical Optics ». Zorn fonde le Theatre of Musical Optics en 1975. Sa philosophie ? « Ce que vous voyez et ce que vous entendez, c'est la même chose : la musique. La musique n'a jamais rien eu à voir avec le son... Dans mes spectacles, les objets utilisés sont comme des sons solides... de formes et de textures différentes. » Une philosophie que l'on retrouve dans la conception même du *Book of Heads*.

Composé à l'intention de Chadbourne entre 1976 et 1978, *The Book of Heads* réunit, en une sorte de suite d'études aux bruits et en trente-cinq petites vignettes musicales, tous les sons bizarres pouvant être créés sur une guitare, en utilisant notamment divers objets (ballons, archet, *bottleneck*, pincés à linge, crayons...) auxquels peuvent s'ajouter des pédales d'effets. *The Book* s'inscrit ainsi dans la lignée des travaux de guitaristes-improvisateurs que sont Keith Rowe (et ses guitares « préparées »), Derek Bailey ou encore Fred Frith. Sur la partition, Zorn use de notations graphiques et verbales et n'indique pas quel type de guitare (électrique ou acoustique) il faut utiliser, encourageant chaque interprète à aller vers une exploration personnelle des mondes sonores proposés. La relation entre ce qui est noté et la liberté improvisée est au centre même de ces trente-cinq haïkus. L'humour est une composante importante du « concept ». La philosophie qui guide la création de l'œuvre, l'utilisation d'objets divers (ballons de baudruche ou autres) et l'équilibre entre l'écriture, la suggestion et l'engagement physique de l'interprète font de *The Book of Heads* une pièce qui se doit d'être vue autant qu'entendue.

De fait, chaque interprète donne sa vision de ces petites pièces. Trois albums, publiés chez Tzadik, sont actuellement disponibles : « Ribot » (1995), « Moore » (2015) et « Chadbourne » (2022). Un quatrième album, interprété par Christoph Funabashi, est sorti en 2012 sur le label Schraum. Parmi ces quatre références, l'enregistrement de « Chadbourne », réalisé tardivement alors qu'il en est le dédicataire, ne propose que quinze des trente-cinq études. Celui produit par Marc Ribot en 1995 fait en revanche office de mètre étalon. Zorn lui-même en fait l'éloge sur son site officiel. « Marc Ribot,

écrit le compositeur, *maîtrise tous ces effets avec une précision inhabituelle et une virtuosité étonnante, ajoutant sa touche personnelle pour rendre la musique encore plus belle que je ne l'aurais imaginé.*»

Performer

Ces quatre versions demeurent cependant des appropriations de l'œuvre et pour saisir le caractère aléatoire de la composition, il suffit de comparer les différentes interprétations. Le jeu entre ce qui est prescrit, ce qui est décrit et, pourrions-nous dire, ce qui est suggéré, donne à entendre des choses où le « constant » (les objets désignés sur la partition) et l'imprévisible (la manière dont ils seront utilisés, même si leur usage est indiqué) se combinent toujours d'une façon différente. Par exemple, l'étude N° 2, relativement courte, dure 30 secondes chez Ribot, 59 secondes chez Moore, et 2 minutes 52 secondes chez Chadbourne ! Dans l'étude N° 14, Moore intègre une brève citation du « *Blackbird* » des Beatles. S'il mentionne encore le célèbre *Mirsilou* dans l'étude N° 32, son jeu dans l'étude N° 21 rappelle très fortement le « *Hats off To (Roy) Harper* » extrait du troisième album de Led Zeppelin, montrant ainsi la porosité des genres, des influences et la liberté laissée aux interprètes.

Henri Växby et *The Book of Heads*

De fait, il est difficile, sinon impossible, de dire à quoi la version de Växby ressemblera précisément aujourd'hui. Quelle sera sa vision de l'œuvre de Zorn ? « *Quand les gens pensent à The Book of Heads, ils ont tendance à imaginer des ballons qui éclatent et des juxtapositions rapides, à la manière d'un dessin animé, de différents styles et techniques avancées. Bien qu'il y ait certainement un peu de cela, j'espère faire ressortir, au moins en partie, quelque chose de plus calme, de plus atmosphérique et presque atypique de Zorn à partir du matériel dont je dispose.* »

Chaque performance musicale devrait être abordée comme une aventure unique. L'enregistrement de Moore est accompagné d'un précieux DVD permettant de voir l'œuvre se construire, d'apprécier le geste créateur du son, chose pratiquement impossible avec le son seul. C'est à cette véritable expérience, mais cette fois en direct que nous convie Växby. Laissons-nous emporter par cette vision qui nous conduira sans nul doute vers des territoires inouïs.

Guitariste, compositeur, arrangeur et enseignant-chercheur à l'Université de Bourgogne, Philippe Gonin travaille sur les musiques de jazz, le rock et la musique de cinéma. Il a publié de nombreux articles et divers ouvrages consacrés, entre autres, à Magma, Pink Floyd, Robert Wyatt ou The Cure ainsi qu'à la musique à l'écran.

22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

outside-the-box

interactive

Knut's Kissa

A bring-your-own-music listening cafe (CDs, LPs)

Knut Aufermann accueil

Vous êtes invités à apporter des CD et vinyles que vous souhaitez partager. /
Sie sind eingeladen, CDs und Schallplatten mitzubringen, deren Musik Sie teilen möchten. /
Please bring CDs and vinyl records that you would like to share.

10:30–22:30

Salon PhilaPhil





DE Knuts Kissa

Knut Aufermann

Vielleicht sollte ich mit dem Titel dieser Veranstaltung anfangen. Knut, das bin ich, mittlerweile schon im dritten Jahr Gast beim rainy days Festival, und jeweils in sehr unterschiedlicher Gestalt – als Dompteur von Rückkopplungen, Zertrümmerer einer Geige, oder Stimme eines inneren Monologs. Kissa hat nichts mit Küssen zu tun, sondern kommt aus dem Japanischen und bedeutet Café. In Japan gibt es eine mittlerweile hundertjährige Tradition, dass sich Musikkonsumenten zum gemeinsamen Hören von Schallplatten in sogenannten Jazz Kissas zusammenfinden. Diese werden von Wirten (Meistern) geführt, die die Musikauswahl treffen und von den Gästen stilles Zuhören erwarten.

In Knuts Kissa gibt es einen offeneren und gemütlicheren Ansatz: alle dürfen eigene Musik mitbringen und es ist erwünscht, sich darüber zu unterhalten. Außerdem gibt es keine Restriktion was die Art der Musik angeht, alles ist erlaubt. Wer also möchte, kann CDs oder Schallplatten mitbringen und sie einreihen in die Warteschleife der Tonträger, die gespielt werden. Und falls eine Lücke entsteht, wird sie von mir und meiner Mitgastgeberin Sarah Washington mit raren Aufnahmen befreundeter Künstler*innen aus der ganzen Welt gefüllt. Wir freuen uns sehr, Sie begrüßen zu können.

Die exzellente Hifi-Anlage in Knuts Kissa wird freundlicherweise gestellt von Audiophile, dem Fachgeschäft für gutes Hören am Pariser Platz in Luxemburg Stadt.

Knuts Kissa ist ein Experiment im gemeinsamen Hören und ein Versuch, in Zeiten der fortschreitenden Isolierung eine neue Form des Austauschs zu finden über die Kunstform, die schon immer die Menschen zusammengebracht hat – die Musik. Wer weiß, vielleicht ist es der Anstoß für eine regelmäßige Musik Kissa, irgendwo in Luxemburg...

22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

sounding bodies

family event

Me and them

A portly bass drum, a pile of ping pong balls, a personable pendulum, a powerful hoover and a pretty pair of heels

Louisa Marxen percussion

Louis Andriessen

Woodpecker (1999)

Agata Zubel

Mono-drum (2020)

Carola Bauckholt

Vakuum Lieder (2017)

Catherine Kontz

Metallurgy (2021)

am besten samstags (2024)

Mayke Nas

Cinderella (2018)

11:00 60'

Salle de Musique de Chambre





DE «Ich möchte Geschichten erzählen»

Gespräch mit Louisa Marxen

Daniela Zora Marxen

Als Perkussionistin haben Sie einen sehr physischen Beruf.

Das stimmt, und ich genieße es sehr. Kleinmotorik ist nicht meine Stärke. Mit dem ganzen Körper zu spielen hingegen schon, mit den Armen, den Schultern, den Hüften. Allein das traditionelle Schlagzeugspiel auf der Marimba oder der Pauke ist sehr körperlich, genauso wie das Auf- und Abbauen. Je weiter man in die zeitgenössische Musik geht, desto mehr Objekte kommen zu den traditionellen Instrumenten hinzu. Dann gibt es noch den visuellen Aspekt. Als Zuschauerin gucke ich Musikerinnen und Musikern gerne zu. Beim Schlagzeug sind Arme und Beine stärker gefordert, als wenn man auf einem Stuhl sitzt und sein Instrument mit den Fingern spielt.

Mit den unterschiedlichen Instrumenten und Kompositionen entdecken Sie neue Bewegungen.

Genau, neue Abläufe entstehen und bringen mich manchmal an meine Grenzen, wie Carola Bauckholts *Vakuum Lieder* mit Staubsauger. Bevor ich es auf die Bühne gebracht habe, musste ich ein Jahr lang üben. Dank ihr habe ich mich überhaupt getraut, den Staubsauger wie ein Blasinstrument an den Mund zu nehmen. Nur blase nicht ich in das Instrument, sondern der Staubsauger saugt. Wenn ich den Raum in meinem Mund verändere, verändert sich der Ton. Die Partitur ähnelt einem Theaterstück. Einmal bin ich Donald Duck, einmal ein Fußballfan, einmal jemand Wütendes, einmal stille ich ein Baby. Diese Bilder habe ich im Kopf. Die Textbausteine sind reine Fantasie, aber ich weiß genau, was ich ausdrücken möchte.

Wie war die Zusammenarbeit mit Carola Bauckholt?

Sehr eng und vertrauensvoll. Wenn sie so etwas vorschlägt, hat sie es zuerst selbst ausprobiert. Wenn man seinen Körper so extrem einsetzt, ist das Vertrauen zu der Person, mit der man arbeitet, entscheidend.

Sie arbeiten regelmäßig interdisziplinär. Auch Ihre Solo-Konzerte haben etwas Schauspielerisches.

Ich möchte die zeitgenössische Musik auf humorvolle Weise aus ihrer «verstaubten und intellektuellen» Ecke holen. Dabei muss man bereit sein, sich selbst auf die Schippe zu nehmen und Grenzen auszutesten, wobei ich nicht sagen würde, dass ich Schauspielerin bin. Wenn ich meine Musik auf einen Satz herunterbrechen müsste, würde er lauten: Ich möchte Geschichten erzählen. Natürlich kann man das auch mit einem Symphoniekonzert. Aber bei mir passiert das nicht nur über das Hören, sondern auch über die Objekte.

...die in diesem Konzert sehr eindrücklich sind...

Schlagzeug ist nichts Edles. Es kann eine Kiste aus Karton sein. Indem ich sie mir zu eigen mache und damit eine Geschichte erzähle, nicht unbedingt mit Worten, wird sie zu einem Instrument und zu etwas besonderem. Catherine Kontz hat ihr Werk *Metallurgy* für sechs verschiedene Metallinstrumente geschrieben. Ich habe entschieden, nur eine Instrumentengruppe zu verwenden, Granathülsen aus dem Zweiten Weltkrieg, die ich bei meinem Großvater im Haus gefunden habe. Sie klingen wie die schönsten Glocken, dabei sind sie Kriegsmaterial. Sie in einen anderen Kontext zu stellen und etwas ganz anderes aus ihnen herauszuholen, interessiert mich.

Auch zu dem Objekt aus am besten samstags haben Sie eine persönliche Beziehung.

Ich habe Catherine Kontz gebeten, für mich zu schreiben. Es war ihre Idee, dafür ein Möbelstück zu verwenden. Zuerst war ich skeptisch, vor meinem inneren Auge sah ich bereits die Möbelpacker und den großen Transporter randvoll mit Material. Im Haus meiner Großeltern in Luxemburg sind wir gemeinsam auf eine Tischuhr gestoßen. Als wir sie herunternahmen, hat das Glockenspiel im Inneren plötzlich wie von Zauberhand angefangen zu spielen, und das, nachdem sie jahrzehntelang still war. Sofort war klar, das muss es sein. Im Konzert spielt diese Uhr eine wichtige Rolle.

Wie haben Sie das Konzertprogramm zusammengesetzt?

Die Zusammenarbeit mit Komponist*innen im Vorfeld des Konzerts liebe ich. Bei mir entsteht Spielfreude besonders dann, wenn zuvor ein konstruktiver Dialog stattgefunden hat. Gerade als Solistin bin ich in der Vorarbeit auf das Einbringen einer zweiten Person mit ihren Ideen und Geschichten angewiesen. Die Menschen, die für mich komponieren, sind wie Duo-Partner*innen, nur hinter der Bühne. Am Allerschönsten ist es, wenn die

Zusammenarbeit so kreativ, humorvoll und zufriedenstellend verläuft wie mit den beiden Komponistinnen dieses Konzerts: Carola Bauckholt und Catherine Kontz. Das ist herrlich und dafür bedanke ich mich! Hinzu nehme ich Stücke, die mich interessieren, wie *Mono-drum*, *Cinderella* oder *Woodpecker*. Beim Programmaufbau versuche ich, einen roten Faden zu finden. Dabei war Catherine Kontz mir behilflich. Ihr Stück *am besten samstags* wurde zum Aufhänger des Programms. Die Uhr daraus tickt das ganze Konzert und spielt jede Viertelstunde ihre Melodie. Manchmal passt es, manchmal nicht, darauf kann ich reagieren. In *am besten samstags* werde ich schließlich selbst zur Uhr. Ich stehe mit dem Rücken zum Publikum. Meine Arme sind Zeiger, die ich mit Schlägeln und Bögen verlängere. Das ist sehr visuell.

Ist es ein besonderes Gefühl, allein mit diesen ganzen Instrumenten auf der Bühne zu stehen?

Auf der Bühne bin ich gerne alleine und habe meine verschiedenen Schlagzeuginseln um mich herum. Die Objekte und Instrumente, die zum Teil so groß sind wie ich, und einen eigenen Klang und Charakter haben, sind meine Partner*innen: die Holzinstrumente in Louis Andriessens *Woodpecker*, die große Trommel in Agata Zubels *Mono-drum*, der Staubsauger in Carola Bauckholts *Vakuum Lieder*, die Granathülsen und das Tam-Tam in den Werken von Catherine Kontz, die roten Lackschuhe in Mayke Nas' *Cinderella*. Das Menschliche daran mache ich mir zu eigen. Ich muss meinen Körper verändern, damit ich diese großen Körper spielen kann. Ich muss zur Marimba gehen, ich kann sie nicht in die Hand nehmen. Ich muss mich zur großen Trommel beugen.

Der Titel für das Konzert lautet «Me and them»...

Ich und sie. Ich und die Instrumente. Manchmal macht es zwischen uns sofort Klick, manchmal muss ich mich ein wenig an ihnen abarbeiten, aber mittlerweile sind sie alle ebenbürtige Partnerinnen und Partner.

Sind noch andere Körper an ihren Konzerten beteiligt?

Ja, natürlich, der Raum, aber auch die Menschen. Ich möchte keine zeitgenössische Musik spielen, die verkopft und kompliziert ist. Ich möchte für die Menschen spielen. Ich freue mich, wenn sie es annehmen und ein Dialog zwischen mir, ihnen und dem Raum stattfindet. Sie können hinhören, sich zurücklehnen, es genießen oder lachen. Das kann mal passend und mal unpassend sein, wie die Uhr, einfach menschlich. Auch die Instrumente haben einen Raum, wie die große Trommel ihren Resonanzkörper. Es gibt diese kleinen und großen Körper. In jedem von ihnen ist und klingt es anders.

Sie erkunden viele neue Instrumente. Verfolgen sie diese über einen längeren Zeitraum oder geht es darum, Neues zu entdecken?

Horten interessiert mich nicht, aber ich bin aufmerksam und schaue, was ich benutzen könnte. Einige Dinge besitze ich bereits, habe sie aber noch nicht verwendet. Als meine Mutter sich ein neues Auto gekauft hat, bat ich sie, in der Werkstatt nachzufragen, ob ich die Bremsscheiben und Autofedern aus dem alten Auto bekommen kann. Auf ihnen kann man sehr gut spielen. Der Mitarbeiter war so lieb, mir aus fünf verschiedenen Fahrzeugen, Last- und Kleinwagen, Autofedern herauszunehmen. Jetzt habe ich eine Sammlung von zehn Autofedern. Bis jetzt habe ich sie noch nicht gespielt, aber der Tag kommt bestimmt.

Freuen Sie sich auf das Konzert in Luxemburg?

Ich bin in Luxemburg aufgewachsen, habe in Frankfurt und Basel studiert und bin dann in Basel hängengeblieben. Seit zwanzig Jahren lebe ich nicht mehr vor Ort. Umso schöner ist es, nicht nur als Touristin oder zum Familienbesuch da zu sein, sondern um Konzerte zu spielen.

Das Interview wurde am 27.08.25 im Rahmen eines Videotelefonats geführt.

^{EN} «Strike a balance between
the limits of possibility and
their transgression»

Agata Zubel

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

When writing, I try to create musical situations that are challenging, but at the same time are playable and engage the musician's body in a natural way. I like to strike a balance between the limits of possibility and their transgression. I am interested in the tension between what is possible and what is on the edge – it is in this space that intensity is born.

Is there music without a body? Are there bodies without sound?

Music without a body seems abstract to me – it is always someone who plays it, someone who hears it, someone who breathes in its rhythm. I don't believe in music completely detached from the body. Even if it is created in an electronic, virtual space, it still returns to the bodily experience of the listener. Similarly, there's no body entirely devoid of sound – every body lives its own music: of breath, blood, footsteps, voice – even in silence, our interior resonates, and silence is just another form of music.

22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

extraordinary ensemble

immersive

Spiegel Spiele

Quartetto Maurice

Georgia Privitera, Laura Bertolino violon

Francesco Vernerio alto

Aline Privitera violoncelle

SoloVoices

Svea Schildknecht soprano

Francisca Näf mezzo-soprano

Jean-Jacques Knutti ténor

Jean-Christophe Groffe basse

Justé Janulyté

Nodo Infinito for 4 voices and 4 strings (2024)

Bernhard Lang

Game 15 «Mirror-Games» for 4 voices and string quartet (2022/23)

Coproduction Associazione Metamorfosi Notturme – Festival Musica in Prossimità,
Festival rainy days, Festival Distat Terra et SoloVoices

12:30 75'

Foyer





EN **Nodo infinito**

Justè Janulyté

Nodo infinito immerses the performers and listeners in a hypnotic loop, inspired by the Buddhist symbol of the «endless knot» – 9 crossing threads representing the eternal circle of time and energy where cause and effect are one and the same. The regularly pulsating sounds of voices and strings are constantly circling in two slightly different tempos – the pace of the string players is a bit faster, meanwhile the pulse of the singers is a little slower, in such a way that they never become synchronised, like two independently rotating planets, except in the very last chord of the piece.

Following my «monochrome» method, the only musical gesture used is a pure sound wave, as a simple breath in and out, letting the strings and voices become as close and as indistinguishable as possible while fusing them into a single sound body. The *macro form* of the composition also follows the wave logic, shaping the whole structure as two very slow and gradual *crescendos-diminuendos*, each time increasingly intensifying the dynamics and expanding the range of the ensemble.

Written during the winter of 2024, surrounded by wars, this piece was composed as a sort of calming meditation or a prayer for peace.

Dedicated to Quartetto Maurice and SoloVoices

EN «Sound is very much
connected to visual and
kinetic sensations»

Justė Janulytė

How do you perceive music in your body? In which way is your body present in your compositions?

As my approach to composing has always been very organic, the way our body functions also becomes a key to make the musical piece function as a living organism. Breathing, heart rate, walking steps, symmetric structures, blood circulation, even brain waves that change their length during our sleep, all influence the way I approach the musical material. That's why I love to work with regular pulsations of different tempos for each instrument or voice, which I layer into micro-polyphonic textures which constantly change their density, intensity, colour and «temperature», just like a living organism, a human body or any other natural phenomenon.

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

The physical abilities and limitations of performers become very important territorial markers, which guide me while composing – the limits of range and dynamics, the way the sound is produced, the length of a bow or the longest possible note without breathing for winds and singers are the guidelines for the way every piece of music will breathe as an organism, what its evolution, transformation or metamorphosis can be, how much it can expand in space, what its dynamic, range peaks and depths will be, how fast or slowly this entire ensemble will move as a body, like an utopian animal, whether it will fly or maybe swim, and so on.

Is there music without a body? Are there bodies without sound?

For me, sound is very much connected to visual and kinetic sensations, considering that every object that moves creates some sound. Perhaps only the falling snow is completely silent. Otherwise, even our still bodies have their inner sounds, so it is difficult to imagine music without a body and a body without sound. All that said, it is very important for me to create music which is as abstract as possible and remains only a symbolic representation, a metaphor for natural phenomena, but never an imitation of reality.

EN Mirror-Game

Bernhard Lang

The idea of combining two quartets is intriguing indeed: on the one hand, the purity of solo voices, the primary sounding of the human body, on the other hand, the art of instrumental playing at its highest refinement, with the widest field of parameters and their connectivity: the string quartet.

Symmetry in sound and structure seems to be an intrinsic topic here, the doubling of the square. Taking quadruple structures as a point of reference for the composition also refers to renaissance composition, which will be present throughout the whole piece, including motetic compositions as an additional point of reference. Canons will be the machines of repetition, self-similar loops organising the relationship between layers and voices, also referring to the mirror-concept. Self-organisation will create the time-structure, the piece will therefore be un-conducted.

In many regards, this piece is related to its predecessor *Game 245 «The Mirror Stage»* for four voices, electric guitar and ambisonic loops, produced at Ircam 2020, which in turn was based on a Palestrina motet.

22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

theatre & dance

mental health

world premiere

Chronically Hopeful

Delving into the raw, complicated, and often invisible realities of living with chronic illness, unseen disability, and neurodivergence

Musici Ireland

Eleanor Walsh comédie

Ali Clarke chorégraphie, danse

Safire Hikari danse

Jane Hackett, Siobhán Doyle violon

Beth McNinch alto, direction

Katie Tertell violoncelle

Libby Croad composition

Trudie Gorman texte

Eoin McNinch lumières

Colm Hinchion son

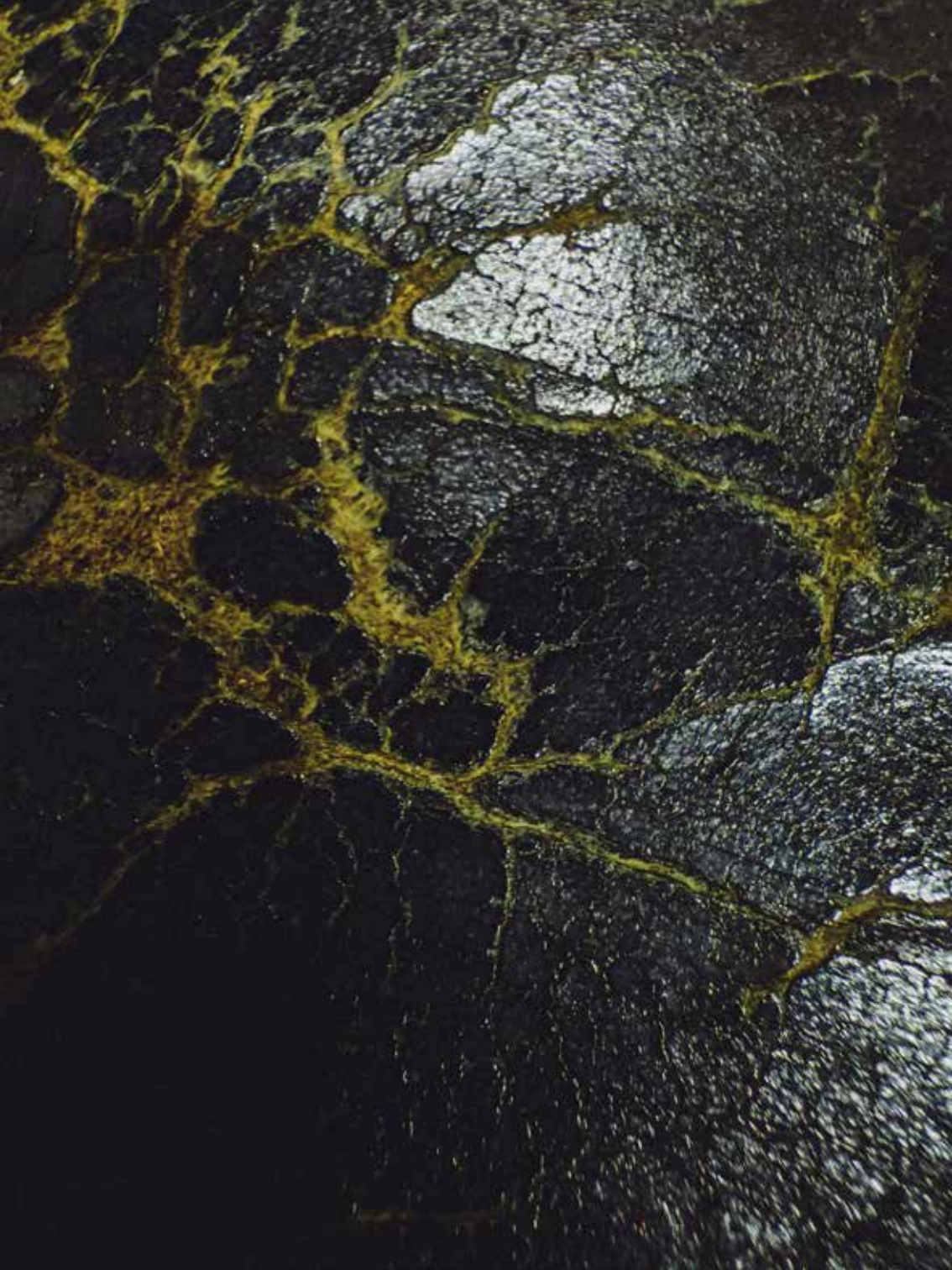
Libby Croad, Trudie Gorman (en collaboration avec les interprètes du projet)

Chronically Hopeful

Production Musici Ireland développée avec le financement du Arts Council of Ireland, de Culture Ireland, avec le soutien du Mermaid Arts Centre
Coproduction Philharmonie

14:15 60'

Grand Auditorium



EN «Even in silence, I believe the body sounds»

Libby Croad

How do you perceive music in your body?

In this work *Chronically Hopeful*, I explore the relationship between music, the body, and the unseen – especially in the context of disability that is not immediately visible. For me, music becomes a way to give form to things that are often felt but not seen, heard but not always acknowledged. It is a space where hidden realities can become physically and emotionally resonant.

In which way is your body present in your compositions?

Though I don't perform my own work, my body is deeply present in the act of composing. I often breathe through musical phrases, shape them with my hands, or walk through rhythms to understand how they live in space. Before any note reaches the score, it moves through me first. This embodied process allows me to write music that feels lived-in – music that doesn't just speak, but listens, trembles, holds tension, or releases it, creating an emotional response in the body.

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

I definitely think about the performer's body: how a bow stroke might tremble with hesitation, how breath interacts with sustained lines in the voice, how a gesture might resist resolution. These are not just musical decisions, but ways of expressing the experience of being in a body that doesn't always behave as expected and isn't always understood. Many of the cast are dealing with different unseen disabilities, which is also the subject of the play, and I worked closely with them and the director before even writing a note to try and understand more fully what each person goes through daily. There are also sections that have multiple options, so the cast can be flexible and play with different numbers should anyone feel unable to play at any given time.

Is there music without a body? Are there bodies without sound?

Even in silence, I believe the body sounds. There is no music without a body – someone hears it, someone carries it, someone shapes it into being. And there are no bodies without sound – whether it is breath, heartbeat, or the quiet labor of existing in the world. My compositions try to make space for that: for the quiet, the fragile, the hidden, and the deeply felt.

EN **Chronically Hopeful**

Musici Ireland

Chronically Hopeful is a bold new interdisciplinary production from Musici Ireland that delves into the raw, complicated, and often invisible realities of living with chronic illness, unseen disability, and neurodivergence. Developed and performed by a team of artists who live these experiences every day, the work blends original music, contemporary dance, poetic monologue, and striking visual design to create a deeply human, unflinching, and often darkly funny portrait of what it means to live inside a «wicked» body in today's society.

Importantly, this is not a story of cure or redemption. It doesn't seek to inspire through resolution or to simplify the complex. Instead, it embraces the contradictions of everyday life: the cost of getting out of bed, the absurdity of medical bureaucracy, the sting of being left out, and the unexpected moments of beauty and solidarity that make it possible to carry on. *Chronically Hopeful* doesn't tidy things up. It sits in the mess, tells the truth, and holds it all, with humour, grace, empathy, and grit.

22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

dance theatre

A-Un

A meeting at a crossing called Steve Kaspar

Yuko Kominami danse, performance

Nataša Grujović performance, accordéon

Stephan Ink son

Krischan Kriesten création lumière

Andreas Wagner regard extérieur

Paysages sonores électroacoustiques de Steve Kaspar

Production Rhysom Danz Kollektiv en coproduction avec Casino Luxembourg
Avec le soutien du Ministère de la Culture et Fondation Été, sous l'égide de la Fondation
de Luxembourg
Donation Kimiko Kominami
Résidence et soutien du TROIS C-L, A sala de Espera, Kopla Bunz, Vewa

15:45 45'

Salle de Musique de Chambre



FR **Portrait d'un artiste** **jeune d'esprit**

Steve Kaspar (1952–2020)

Andreas Wagner

Il venait de la Ville comme on dit au Luxembourg. On s'en apercevait chaque fois qu'il parlait de sa grand-mère, une femme d'une stature presque mystique, aubergiste à Neudorf, née encore au 19^e siècle. Et de sa grand-mère, il parlait presque quotidiennement. Être aubergiste à Neudorf signifiait, dans les premières décennies du 20^e siècle, réunir plusieurs fonctions : cheffe de village, confidente spirituelle, juge, marieuse et bien d'autres encore. Chaque fois qu'il évoquait sa grand-mère, une lueur de respect s'allumait dans ses yeux. Cela se produisait peut-être encore davantage lorsqu'il parlait de son oncle, historien de formation, qui gagnait sa vie comme précepteur privé dans de nombreux pays d'Europe. Steve l'accompagnait enfant. Tantôt en Sicile, tantôt en Grèce, tantôt en France ou en Angleterre. C'est avec son oncle qu'il découvrit, enfant, les sites antiques. Et cela continua avec une tante de la Grand-Rue, femme d'affaires. Cela continua aussi lorsqu'il parlait de ses années d'études à Cambridge, de sa proximité avec le mouvement hippie et post-Woodstock, de son expérience au théâtre de rue dans l'Espagne franquiste, ou encore de son apprentissage du nouveau théâtre musical à Cologne auprès de Mauricio Kagel, puis, entre autres, de sa période à Bruxelles.

Se promener avec Steve Kaspar dans sa ville, qui était aussi celle de ses ancêtres, était une expérience impressionnante. Chaque coin de rue, chaque arbre, chaque bâtiment, chaque personne : tout était chargé de sens, saturé d'histoires, d'expériences et d'échanges, plein de couleurs, de perspectives, de proportions. C'était comme s'il avait transporté les mesures de son enfance jusque dans sa vie adulte, les transformant en plein cœur de son existence d'artiste. C'était un émerveillement constant, l'animation d'un monde animé, traversé de pondérations entre champs électromagnétiques. Là il vivait, et nulle part ailleurs : c'était sa maison. Et c'est ainsi que cela se prolongeait dans les paysages et lieux de ses compositions sonores.

L'auteur de ce texte a eu le grand plaisir de l'accompagner pour la première fois lors de la composition *Êtes-vous prêt à ne pas finir votre monde !?*, créée en 2013 au Casino comme commande, en l'aidant au montage de sa musique – une composition de quarante-cinq minutes qu'il habitait manifestement, et c'était cela l'incroyable. Il connaissait chaque recoin de sa musique, anticipait les rythmes cachés, les changements de timbres, tout le développement dynamique, la forme de la pièce dans toutes ses facettes. Cela apparaissait toujours lors de nos écoutes communes, quand il poursuivait le fil du morceau au détour d'un passage, anticipant encore la plus fine texture

morphologique du paysage sonore. Il habitait sa musique avec une intimité qui surpassait encore celle qu'il entretenait avec sa ville, une intimité révélant la connaissance la plus précise de sa structure objective et allant bien au-delà. C'était là sa véritable demeure, où son travail plastique et musical, exercé durant plus de quatre décennies, ne faisaient qu'un, comme une seconde nature.

Il l'exprimait dans la pleine conscience des processus artistiques concrets, allant bien plus loin que la compréhension ou la saisie intellectuelle ; car c'était, et c'est, la vie. L'art de Steve Kaspar est une chose claire : c'est une conscience du monde et, avant tout, une attitude.

L'œuvre de Steve Kaspar ne peut se comprendre uniquement par sa diversité médiatique, mais surtout en relation avec les problématiques esthétiques et théoriques qui, depuis la seconde moitié du 20^e siècle, déterminent le rapport entre art, temps et matérialité. Des couples de notions comme matérialité et plasticité, temporalité et forme, objectité et transformation d'état marquent les catégories fondamentales dans lesquelles s'inscrit la réflexion artistique de Kaspar.

Sa pratique, qui depuis les années 1970 a pris forme dans le collage, la peinture, la performance, l'installation et surtout dans les paysages sonores électroacoustiques, a toujours été portée par une idée directrice : concrétiser la morphologie du plastique dans le médium du temps. Cette orientation révèle une proximité avec des approches phénoménologiques – par exemple chez Maurice Merleau-Ponty, qui décrit la perception comme expérience incarnée de spatialité et de temporalité. Les œuvres de Kaspar peuvent être comprises comme des espaces d'expérience, où la temporalité de la perception se matérialise elle-même : le son et l'image ne sont pas des représentations, mais des processus inscrivant corps et espace dans un mode d'expérience commun.

En même temps, l'œuvre de Kaspar ouvre une dimension qui dépasse l'expérience immédiate. Ses sculptures sonores et ses condensations visuelles peuvent être rapprochées des théories de « l'esthétique du sublime » (Jean-François Lyotard), dans la mesure où elles conduisent à la limite du représentable et rendent possibles des expériences de dépassement qui transparaissent à travers leurs formes d'apparition. Les soundscapes monumentaux des années 2010 déploient précisément une qualité qui transporte l'auditeur au-delà du « simplement audible » dans un champ du transcendantal. Cette expérience n'est pas purement spirituelle, mais elle prend racine dans la facticité matérielle du son : le souffle, la vibration, l'énergie oscillante, à la fois sensible et métaphysique. Son et image fusionnent par la voie d'un paysage sonore qui devient sculpture sonore et enfin immenses paysages sonores dynamisés, dotés d'un devant, d'un derrière, d'un dessus, d'un dessous, de perspectives changeantes, de lumières, de directions et de développements formels. Leur topologie sonore devient d'une concrétude immense.

D'une importance centrale est aussi l'usage que fait Kaspar de la série et de la répétition. À la différence des stratégies minimalistes que l'on observe par exemple chez Donald Judd, Terry Riley ou La Monte Young, Kaspar ne conçoit pas la sérialité comme

une réduction, mais comme une méthode de différenciation. On y décèle une proximité avec le concept de « différence » chez Gilles Deleuze : la répétition ne produit pas d'identité, mais ouvre un espace de variation dans lequel l'œuvre se reconstitue sans cesse. Kaspar envisage la forme comme un aspect de la matière elle-même, qui ne peut être appréhendée que dans sa processualité – par enchaînement, déplacement et transformation.

Enfin, l'œuvre de Kaspar suggère aussi une dialectique adornienne entre fugacité et objectivité. L'esthétique d'Adorno souligne la tension entre la forme autonome de l'œuvre d'art et sa dimension transitoire de l'expérience. De même, l'art de Kaspar apparaît comme un point de cristallisation, possédant d'un côté une structure objective, mais restant de l'autre indissolublement lié à la temporalité de son apparence éphémère. Dans cette dialectique réside la dimension métaphysique de son œuvre : l'art devient le lieu où la vitalité de la matière elle-même se donne à vivre – comme « *apparition de ce qui n'apparaît pas* ».

La mort de Kaspar en 2020, aussi inattendue qu'elle fut, ne marque donc pas un point final, mais renvoie à l'inachèvement d'un projet artistique qui peut se comprendre comme une enquête sur la chose même : la matière, non pas simplement représentée dans l'œuvre, mais rendue perceptible dans sa vie propre. Son œuvre affirme une actualité qui dépasse largement le contexte concret de sa création et l'inscrit dans la tradition de ces positions artistiques qui ne considèrent pas le temps, la perception et la matérialité comme des données acquises, mais comme des champs ouverts de recherche esthétique.

Docteur en musicologie et dramaturge, Andreas Wagner a numérisé l'œuvre musicale de l'artiste Jean Dubuffet pour la Fondation Dubuffet à Paris. Il a été dramaturge au Théâtre National du Luxembourg et directeur général d'Esch-sur-Alzette, Capitale Européenne de la Culture 2022. Il enseigne l'histoire de la musique et l'histoire du théâtre au Conservatoire de la Ville de Luxembourg, et les politiques culturelles européennes comparées à l'Université de Lorraine à Metz.

The project is to create a sound and movement performance using the soundscapes of the Luxembourgish multi-media artist Steve Kaspar (1952–2020), by two artists who closely worked with him at different moments – Nataša Grujović (accordionist/composer) and Yuko Kominami (dancer/choreographer). The project can be described as a meeting at a crossing called Steve Kaspar. Two artists who share his vision, have gathered to continue, deepen, and play in his universe, which reveals an empirical and experiential topology of sounds, voices, movements of matters, which is an invitation to timeless, ephemeral, and infinite experience of the world, where beauty, intensities and resonances reside.

The work of Luxembourgish artist Steve Kaspar, who passed away five years ago, is unique and, at the same time, universal and generous. On his soundscape, the Sub Rosa label comments that: *«Focusing on the resonance of these «elements», their matrix, their principal structure/grid, their topological use and their analogue treatment, Kaspar aims to encounter the original in a sound, to capture the essence, to give expression to its spiritual phenomenon. The subsequent manipulation and composition of these «elements» results in multi-layered sphere sounds. For Kaspar, sound is an experiential/empirical reality and therefore should be experienced not only mentally, but also physically.»* (Sub Rosa, 2015)

The project is an attempt to keep his work alive in this empirical and experiential sphere, by creating a place of resonance for voices – namely, voice, movement, and sound – within the soundscape, to lead back to and to connect with *«the moment when nothing has yet been determined.»* And where we vibrate in *«frictions in-between an interior activity and its core; the extremely fine distance that separates a voice from its echoes.»* (Kaspar, 2004) Sound, voice, and movement flutter together by changing its shapes and intensity in flux. Sometimes they appear as ghosts, clouds, and flocks of birds. Sometimes they serve as amputations, holes, and sound and movement that exists only by being taken away... a topology of invisible/empirical matters.

This is neither a tribute nor homage to the artist's work, but rather a new creation with Steve Kaspar. This is possible only because of a characteristic of his work that accommodates and blossoms in resonances from different times, different spaces, to create a whole moving universe, and is meant to keep on living in an experiential sphere. Furthermore, it is a creation of a new musical composition revealing a new horizon and a new stratum.

22. & 23.11.

performance

music in extraordinary spaces

dispersion of subjectivity

LABOUR

Farahnaz Hatam, Colin Hacklander performance

Yi-Ping Yang percussion

Léon Kruijswijk commissariat

Nicole Wittmann assistance au commissariat

Organisé par le Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
en collaboration avec la Philharmonie et Luxembourg Art Week

16:00 60'

➤ **Mudam Luxembourg**





DE **dispersion of subjectivity**

LABOUR

Die eigens für das Mudam entwickelte Performance *dispersion of subjectivity* von LABOUR entfaltet sich als klangliche Dramaturgie in den Räumen des Museums. Das in Berlin ansässige Duo – bestehend aus Farahnaz Hatam und Colin Hacklander – arbeitet orts-spezifisch und ermöglicht innovative Zugänge zum Konzept des Deep Listening und zur Wahrnehmung der Umgebung. Die Künstler*innen greifen auf die Psychoakustik zurück, um auszuloten, wie das Gebäude des Museums auf die akustische Wahrnehmung der Besucher*innen wirkt.

Im Verlauf der Performance nimmt LABOUR verschiedene Positionen ein, während Geräusche und Musik durch die Räume wandern. Die Wände und Flächen fangen die Klänge auf und werfen sie zurück, sodass sich das Mudam zu einer vielschichtigen Klanglandschaft verwandelt, in der die Ursprünge der Geräusche nicht mehr genau ausgemacht werden können. Die metallischen Schwingungen der beiden Sixxens, mikrotonale Schlaginstrumente, sind der Kern einer akustischen Turbulenz, die zwischen Bekanntem und Unverständlichem, Erdung und Schärfe, Licht und Dunkelheit pendelt.

Die halluzinative Komposition wird durch visuelle Elemente weiter verstärkt. Allegorisch und durch einen Überfluss an Zeichen hinterfragt LABOUR spielerisch, warum dem Sehen so oft Vorrang vor anderen Sinnen eingeräumt wird – eine tief verankerte Voreingenommenheit seit dem Siegeszug der Schrift – und stellt zur Diskussion, ob wir unseren Augen überhaupt trauen können. Im Kern beschäftigt sich *dispersion of subjectivity* mit der Verwobenheit von Ereignissen, den Beziehungen zwischen den Dingen, und wirft die Frage auf, ob wir tatsächlich wahrnehmen, was unseren Augen und Ohren begegnet.

22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

string quartet

Rare organisms

Fabrik Quartet

Federico Ceppetelli, Muzi Lyu violon

Jacobo Díaz Robledillo alto

Elena Cappelletti violoncelle

Rishin Singh

whither wither (2024)

Liza Lim

String Creatures for violin (with low octave string), violin, viola, cello (2022)

1. *Cat's Cradle (3 diagrams of grief)*

2. *Untethered*

3. *A nest is woven from the inside out*

16:45 60'

Espace Découverte



EN «Composing for me is connected to kinaesthetic imagination»

Liza Lim

How do you perceive music in your body?

Music is inherently physical and I experience it very much as a somatic, full-body and neural intervention. I find music powerfully entraining – rhythms, pitches, colours, gestures all *do* something to the body and can reformulate aspects of consciousness. I believe in the world-altering, world-making power of music through states of attunement, resonance and vibration.

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

A core part of my collaborative process is to follow and work with the «grain» of the physicalities of particular constellations of people, instruments and situations. All these factors are very alive for me. In the case of string playing and particularly the Jack Quartet (for whom I wrote *String Creatures*), composing is a creative dance with the gestural possibilities of the kinetics of touch. These include the ever-evolving contact places, speeds and pressures of the bow and fingers on strings and the way both the instruments and bodies offer constraints and creative ideas. You can hear that very strongly in the short first movement of *String Creatures: Cat's Cradle: 3 diagrams of grief*. Techniques such as the «chop/release», a violent percussive attack which chokes the string before a delayed release of resonance, unfold into repeated figures and sliding glissandi – all these build up a kind of energetic feedback loop between musicians and their instruments. When I was composing the end of the work, I felt a merging and then reversal of the agencies of the musicians and the instruments – the instruments begin to play the bodies which gives rise to the sound of the musicians vocalising.

In which way is your body present in your compositions?

Composing for me is connected to kinaesthetic imagination.

Is there music without a body? Are there bodies without sound?

Music without a body might exist conceptually – digital algorithms, imagined scores – but even then, one encounters these through embodiment in performance and listening, even in the imagination. Imagination, sensory perception and sound all require the medium of bodies – human and more-than-human. The human body is never truly silent. Silence is textured by breath, heartbeat, ambient noise.

Nada brahma. The world is sound.

Music and body and world are deeply entwined, each calling the other into being.

EN *whither wither*

Rishin Singh

It takes a lot of courage to get on stage and fail in front of a room full of strangers, to expose oneself in the hope that the audience will reciprocate in whatever ways that they are able. In performing *whither wither*, the musicians are tasked with expanding their virtuosity to embrace such vulnerability. The piece – a musical evocation of living with depression – is littered with seeming mistakes, a lack of fluency, obfuscation, and the aesthetics of failure. The work transplants an embodied reality of this mental illness into the quartet and from them into the audience, in an experiment of extending ourselves beyond empathy and toward solidarity.

No sound is neutral; no piece of music – or any other cultural practice – is divorced from the social relations that produced it. Herein lies the potential of solidarity. In entering the concert hall, the audience consents to share the music with each other and with the quartet. Sound waves pass through bodies, bounce around and between us, pushing us together and apart. In this liminoid space, we have the opportunity to observe our social relations – our alienation from one another, ourselves, and our labour – through the medium of sound, and, together, to imagine their repair.

In *whither wither*, a depressive's subjectivity – the rage, disgust, nausea, and exhaustion; the empty feeling of all the colour and brightness being drained from the world; the constant chatter of internal voices against which one tries to be vigilant – is made audible through myriad means, including asynchronous harmonic relationships, various forms of stasis, and the frequent dissolution of tonal material into noise. To listen to the piece is not to observe an identity discrete from one's own, but rather, as the musicians do, to expose oneself to vulnerability and to hear the echo of the «other» in the sound of one's own life.

The Fabrik Quartet wholeheartedly embodies this ambiguous sound world, navigating musical material that varies from the densely caustic to disintegrating fragility. They premiered the work in December 2024 at Silent Green, Berlin.

whither wither was commissioned for the Fabrik Quartet by Podium Gegenwart | Deutscher Musikrat (German Music Council) as part of the support programme InSzene.

22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

dance

live painting

family event

Only

Look! No instruments!

Les Percussions de Strasbourg

Matthieu Benigno, Alexandre Esperet, Hyoungkwon Gil, Youjin Lee, Olivia Martin,

Lou Renaud-Bailly percussion

Minh-Tâm Nguyen direction artistique

Agata Zubel

Spray pour 6 peintres utilisant des bombes de spray

(avec le soutien de la Ernst von Siemens Musikstiftung) (2023)

Noémie Ettlin

Banquise pour 6 pingouins (2024)

Yijoo Hwang

Désordre pour 6 consciences (2024)

«Only» a reçu le soutien du CNM pour l'aide à la création, à la production et à la diffusion de spectacle vivant, de la SACEM pour l'aide à la commande et à la production de concert – musique contemporaine, le soutien de la Région Grand Est pour l'aide à la création.

Production Les Percussions de Strasbourg

Coproduction Philharmonie

18:15 55'

Grand Auditorium



Dans *Only*, Les Percussions de Strasbourg travaillent avec trois jeunes créatrices qui n'ont reçu qu'une seule consigne stricte : ne pas utiliser d'instruments. Trois créatrices au sens large, volontairement vaste et englobant. Elles sont compositrices, chorégraphe, et aussi un peu metteuse en scène, scénographe et peintre. Nous n'avons pas voulu fixer leur fonction dans le marbre, tant la création musicale contemporaine déborde aujourd'hui les cadres de la musique seule. Trois musiciennes et trois musiciens, qui participent pleinement, par leur présence, par leur personnalité, à une part de la création, y compris, pour certaines pièces, lors de phases de travail au plateau au cours desquelles ils et elles sont force de proposition. Enfin, des objets, des outils, et zéro instrument : une absence qui, de fait, joue un rôle important.

Cette configuration permet une mise à égalité de tous ces champs, au service « seulement » d'un récital qui repose sur chacun et chacune (femmes, hommes, percussions absentes). *Only* dépasse les catégories : pas de hiérarchie, « juste » des artistes, créatrices et musiciens et musiciennes, sans même l'ombre d'une percussion. Qui a dit qu'un ou une percussionniste a besoin d'un instrument pour exercer son art ? Dans *Only*, des artistes travaillent ensemble un récital avec des présences, des incarnations, des corps, des souffles, des voix, des matières, des instruments virtuels...

Ainsi, Agata Zubel propose avec **Spray** une œuvre entièrement jouée avec des bombes de peinture et divers accessoires, spatules, pinceaux, cartons et papier de verre. Les spectateurs, invités au cœur d'un atelier, assistent à un ballet d'artistes orchestré avec précision. La partition dessine à la fois un paysage sonore, des mouvements synchronisés et six œuvres picturales qui progressivement s'offrent à nous sur les toiles vierges.

Ensuite, pour la première fois, Les Percussions de Strasbourg commandent une chorégraphie. Noémie Ettlin manifeste une grande sensibilité à la musique et à la rythmicité. Par ailleurs, elle a remarqué l'aspect presque chorégraphié d'un concert de percussion, où chaque musicien manie avec précision et délicatesse son set en participant à un ballet instrumental ordonné. **Banquise** s'agence en une partition des corps et met en œuvre un commando de pingouins survoltés, librement inspiré des personnages du dessin animé *Madagascar*. Leurs gestes saccadés et parfaitement synchronisés sont un concentré d'humour et d'absurde animé par les seuls sons des pas, des voix et des respirations. Tout au long d'un travail d'écriture au plateau, la chorégraphe a su tirer parti des personnalités propres des musiciens et de leurs singulières capacités techniques à comprendre et interpréter les rythmes complexes des corps.

Enfin, c'est par un jeu de body percussions que les musiciens évoquent les perturbations et injonctions diverses qui envahissent notre quotidien dans **Désordre**, de Yijoo Hwang. Nous avons besoin de temps pour nous concentrer, sans qu'aucune perturbation ne vienne nous déranger. Cependant, nos vies sont envahies de ces

parasitages divers, qui prennent de nombreuses formes : notifications sonores des réseaux sociaux, messageries diverses, sonneries de téléphone, publicités, démarchages, visites inopinées, mais aussi charge mentale, stress... Souvent, en tant qu'« animaux pensants », ce sont nos propres pensées qui nous perturbent. Est-il possible d'être libéré de toute pression pour nous consacrer pleinement à une occupation ? Est-ce que tout ce qui semble nous gêner est vraiment inutile ? Au cours de *Désordre*, une percussionniste est constamment dérangée par deux musiciens à ses côtés. Les parasitages viennent de la scène, mais peuvent aussi surgir d'ailleurs, autour de nous.

Le parcours singulier et les différents domaines de prédilection de Guillaume Kosmicki le rendent inclassable. Né en 1974, il a suivi des études de musicologie à l'université d'Aix-en-Provence et s'est spécialisé dans les musiques électroniques populaires et les raves, dont il a été en France un des premiers spécialistes à partir de 1995. Loin de rester cantonné à un unique domaine, il a ouvert ses recherches vers de nombreuses autres voies, comme la musique classique, l'opéra, les musiques savantes du 20^e siècle et 21^e siècles, le jazz, qu'il aborde fréquemment dans ses présentations. Guillaume Kosmicki a écrit de nombreux articles et sept livres (éditions Le mot et le reste, éditions MF). Il est membre de l'Académie Charles Cros, journaliste musical (*ResMusica*, *Hémisphère son*) et il collabore régulièrement avec différentes institutions et divers ensembles (CCAM-scène nationale de Vandœuvre-lès-Nancy, GRAME, Muse en circuit, MC2, Ensemble Sillages, Percussions de Strasbourg...).

Reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur et des Percussions de Strasbourg

22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

string quartet

body parts

includes world premiere

4 hands, 8 hands

An exploration of physicality and limitation

Ligeti Quartet

Freya Goldmark, Patrick Dawkins violon

Richard Jones alto

Val Welbanks violoncelle

Angharad Davies

Four Preparations for string quartet (création, commande Philharmonie)

Tim Parkinson

Encore for string quartet for the right hand only (création) (2025)

Catherine Kontz

breathing new life into it: III. Counterpoint for Clouds (création) (2025)

Michael Parsons

Levels for 16 open strings (2007)

John Lely

Meander Section (2018)

Niels Rosing-Schow

String Quartet N° 1. Movements to Hear: In Your
(création) (2025)

Body
Ears
Mind

20:00 55'

Salle de Musique de Chambre



EN Four Preparations

Angharad Davies

Many of my own improvisations include using preparations on my violin. To me they are a catalyst for opening a colourful, textured world bursting with rich harmonic overtones, and entirely possible to play with one arm.

EN Encore

Tim Parkinson

A question of resources, the challenge of less, need not be exhaustive then, leave a space amongst the plenty, make do with basic riches and celebrate that, make it with friends and own it together.

EN III. Counterpoint for Clouds

from the collection «breathing new life into it»

Catherine Kontz

For Michael Parsons

The other day, I saw four different types of cloud formations move at different speeds, altitudes, and some of them seemed to go in opposite directions. I thought this might create an exciting performance situation for a string quartet.

The collection of works *breathing new life into it* is part of my ongoing research into the relation between movement and sound production, questioning the importance of pitch in music. The musicians' bodies and their physicality are in focus, their instruments extensions of their bodies.

EN Levels

Michael Parsons

Levels for String Quartet (16 open strings) was originally written for the Post Quartet in 2007. The viola player (now a member of the Ligeti Quartet) had injured the middle finger of his left hand and was unable to play normally. The quartet decided in sympathy to ask several composers to write pieces without any of the players using the left hand. I responded to this request by writing a piece that uses only open strings, but with an unconventional tuning (scordatura): the strings of the violins are tuned down by two and three semitones, the cello is tuned up a semitone (the viola remains normally tuned). The resulting gamut of 16 pitches (actually only 15, as one of the pitches is played by both second violin and cello) remains fixed throughout. Different combinations of up to four pitches are played at different times, but the full gamut is never heard simultaneously. It is as if a searchlight is playing over the facade of a building at night, illuminating different parts of it in succession, while other parts remain in darkness.

EN Meander Section

John Lely

I wrote *Meander Section* in late 2018 for a concert celebrating Michael Parsons' 80th birthday. I have written quite a lot for string quartet over the years – I enjoy how these rich resonating bodies allow for sustained sonorities and fine intonational detail to unfold.

EN String Quartet N° 1

Niels Rosing-Schow

In my youth, I played the cello. And I still have it in my body, the feeling of the instrument and how to produce the various sounds. When I listen to or compose for strings, the gestures of playing are vividly present in my mind. The mental awareness of my inner hearing is inseparably linked to the bodily activities of producing the sound: music of movements. The title of this three-movement string quartet wants to highlight the fact that gestures made through sound are mirrored in the listening body, ears, and mind, thus producing the flux of our emotional state.

EN «Like being touched by a butterfly wing»

Niels Rosing-Schow

How do you perceive music in your body?

I clearly feel the movements, the timbres and the gestures of the music mirrored in my body. When talking about pulse, accentuations and dynamics, this is obvious. But it also applies to sonorities, playing techniques, registers and melodic qualities such as smoothness or discontinuity. These parameters generally provoke more subtle bodily reactions – like being touched by a butterfly wing – where soft muscle impulses in the face or in the limbs are accompanied by emotional fluctuations, visual associations or vague memories.

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

For me, in composing, sound and gesture is crucial. It immediately takes me to considerations of how the intended qualities relating to these primordial musical aspects are to be produced by the performer, whether it involves traditional playing or possibly includes extended techniques. So the physical abilities and limitations of instruments and performers are very present in my process of composing.

In which way is your body present in your compositions?

Putting myself in the position of being the first listener to my own music – particularly to the music not yet written! – means that the mechanisms of perception as described in the first answer are functioning already in the conceptual phase of my compositional process. In that sense my body is present in my music.

Is there music without a body? Are there bodies without sound?

My short answer is no. Electronically or AI-generated music might get close to music without a body. But still: doesn't listening amount to searching for reflections of a body (or bodily gestures) in the musical sounds?

22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

electronics noise pop includes world premiere

Pony Says Bodies

Pony Says

Lucas Gerin drums

Felix Nagl keyboards, synthétiseur

Thilo Ruck guitare électrique

Katarina Gryvul improvisation musicale

Katarina Gryvul

Shcherb (création, commande Philharmonie)

Pony Says, Katharina Gryvul

Improvisation

Maximilian Marcoll

Nut / Lac 5

Avec le soutien de la Ernst von Siemens Musikstiftung

21:15 60'

Espace Découverte





DE Pony Say's Bodies

Pony Says

Shcherb

Katharina Gryvul

Katharina Gryvuls' *Shcherb* erforscht Jacques Lacans Konzept der *angoisse de morcellement* – die fundamentale Angst vor körperlicher Fragmentierung, die Urangst, in Stücke gerissen zu werden, bevor ein kohärentes «Ich» entstanden ist. In der frühen Kindheit wird der Körper nicht als einheitliches Ganzes erfahren, sondern als Feld von Teiltrieben und unkoordinierten Impulsen. Das Spiegelbild vermittelt die fragile Illusion von Ganzheit, doch diese Einheit ist stets vorläufig und ständig durch Auflösung bedroht. *Shcherb* übersetzt diese psychische Spannung in Klang: Die Musiker agieren bewusst unsynchronisiert und tauchen das Publikum in eine Landschaft zerstreuter Glieder und Organe, die das Gefühl eines Körpers ohne zentrales Zentrum vermittelt.

Nut | Lac 5

Maximilian Marcoll

In Maximilian Marcolls *Nut | Lac 5* erzeugen Pony Says an zwei Minimoogs und einer E-Gitarre kontinuierliche drone-artige Klangströme. Durch Live-Elektronik werden diese in bohrende Pulse zerhackt und massiv verstärkt auf drei Lautsprechertürme projiziert. Daraus entsteht ein Wechselspiel von Fluss und Unterbrechung, das die Wahrnehmung von Zeit irritiert. Beschleunigung und Stillstand, Statik und Bewegung, Alarm und Trance überlagern einander. In der Reduktion öffnet sich ein Raum, in dem Drones und Pulse ineinander übergehen und durch ihre unaufhörliche Unterbrechung zugleich immer wieder ins Fließen zurückkippen.

22.11.

Samedi
Samstag
Saturday

sound objects

immersive

Bruine

Michael Thieke clarinette, haut-parleur

Émilie Škrijelj accordéon, haut-parleur

Tom Malmendier percussion, haut-parleur

Production Compagnie Ouate en coproduction avec le GMEA – Centre National
de Création Musicale d'Albi

Avec le soutien de l'Aide à la Création et à la Diffusion de la Région Grand Est

22:30 45'

Foyer





FR « Brouiller les pistes » »

Conversation avec Émilie Škrijelj,
co-fondatrice de la Compagnie Ouate

Anne Payot-Le Nabour

Votre première venue à la Philharmonie remonte à 2015 où vous vous étiez produite, en tant qu'accordéoniste et metteuse en scène, aux côtés de l'ensemble Azeotropes. Que s'est-il passé depuis ?

J'ai développé ma pratique de l'improvisation à l'accordéon en rencontrant des musiciens, notamment Loris Binot, le compositeur de l'ensemble Azeotropes, qui m'a impliquée dans de nombreux projets. Un peu mon école finalement, car je suis plasticienne de formation et n'ai pas fait d'études de musique. Loris et moi avons développé un duo d'improvisation, Krci, au sein duquel j'ai commencé à me concentrer davantage sur la musique improvisée et expérimentale, pour m'éloigner du répertoire écrit et développer mes propres projets. En 2020, j'ai monté avec le percussionniste Tom Malmendier la Compagnie Ouate – jeu de mots avec « watt » afin de souligner que nos projets se rapportent à la fois au son mais aussi à la matière, la ouate. Une compagnie permet de se structurer et constitue un soutien important pour donner de la visibilité, demander des aides et se professionnaliser. L'idée est d'y développer des projets mêlant arts sonores et arts plastiques, pas seulement musicaux.

... dont « Bruine » semble un parfait exemple. Comment cette idée est-elle née ?

« Bruine » a été créé en 2023 au Fonds Régional d'Art Contemporain Lorraine à Metz, avant d'être repris à l'Église Saint-Pierre-aux-Nonnains dans le cadre de la programmation de L'Arsenal, puis ailleurs en Europe. Il rassemble trois musiciens, accordéon, clarinette et percussions, augmentés par des haut-parleurs disposés dans une installation d'objets en métal, à l'origine d'une saturation du son des instruments. Sans avoir recours à l'électronique, à l'ordinateur ou aux pédales d'effets, la simple vibration des haut-parleurs dans les objets en métal transforme le son des instruments et les spatialise. L'idée est de voir la manière dont le haut-parleur peut colorer le son des instruments. Avec la hi-fi, on est habitué à écouter de la musique sur des enceintes restituant fidèlement le son, là,

on est plutôt du côté de la low-fi. Le timbre se voit enrichi, détourné, si bien qu'au final, on ne reconnaît plus l'instrument. L'accordéon devient presque électroacoustique, et ce sans utiliser d'effets.

Comment choisissez-vous les objets métalliques en question ?

Les objets métalliques sont le fruit d'un long processus de recherches et ont en commun d'évacuer l'air ou l'eau – gouttières ou tuyaux d'aération –, d'où le titre « Bruine », cette petite pluie fine. Pour l'anecdote, j'ai un père bricoleur et je vais souvent piocher dans son atelier, une précieuse source d'inspiration ! *(rires)* Une fois les objets choisis, nous faisons beaucoup de tests pour voir la manière dont ils réagissent, tout en cherchant aussi une cohérence visuelle forte, en lien avec mes études d'arts plastiques et de scénographie. Si les objets sont les mêmes à chaque représentation, la forme de l'installation change car c'est un travail in situ. Pendant le concert, nous bougeons aussi les haut-parleurs afin de redessiner l'espace. Chaque concert est donc différent, aussi parce que nous sommes beaucoup sur l'écoute et l'improvisation.

En quoi consiste la musique entendue justement ?

La musique est nouvelle à chaque fois car nous sommes des improvisateurs, avec chacun un langage propre vis-à-vis de nos instruments, et après deux ans à jouer ensemble, nous commençons à bien nous connaître. La mémoire rentre aussi en ligne de compte avec des éléments dont on sait qu'ils vont bien sonner, permettre d'interagir sur certaines fréquences, et qui vont donc se retrouver d'un concert à l'autre. L'espace constitue aussi un partenaire de jeu majeur, en fonction de l'acoustique. Nous sommes dans une écoute minutieuse du son que nous sculptons ensemble et même si cela repose avant tout sur l'improvisation, il me semble que nous avons désormais une sonorité de groupe. Je ne peux donc pas vous dire qu'il y a une écriture mais pas non plus qu'on ne sait pas ce qui va se passer parce que nous connaissons nos instruments, la manière dont les objets vont réagir et que nous avons l'habitude de jouer ensemble.

Pourquoi avoir choisi d'associer le clarinettiste Michael Thieke à ce projet ?

Par le passé, nous avons déjà eu la chance d'avoir deux invités, l'audio-naturaliste Marc Namblard et le platiniste japonais Otomo Yoshihide, ce qui permet chaque fois de bousculer un peu les choses. Il y a quelques années, nous avons fait une session d'improvisation en trio acoustique avec Michael à Berlin, où il vit. C'était minimaliste car il est très précis dans ses sonorités et ses recherches. Comme cette rencontre nous avait beaucoup plu, nous avons eu l'idée de développer « Bruine », pensant

immédiatement l'y associer car il travaille aussi avec le son amplifié de sa clarinette. Le timbre de son instrument et du mien se retrouve d'ailleurs vraiment à certains endroits, à tel point qu'un registre de l'accordéon s'appelle même « clarinette » ! Comme nous aimons jouer sur le trouble, le fait de ne pas trop savoir ce que l'on entend, ni quel instrument, donne des jeux intéressants où on peut vraiment brouiller les pistes.

Vous dites « ne pas pouvoir dissocier l'accordéon de votre corps » ; « je le secoue, le percute, le cogne, le frotte, le gratte... », ajoutez-vous. Pouvez-vous nous en dire plus alors que vous vous produisez dans le cadre du festival rainy days dont le thème est cette année « bodies » ?

J'ai commencé par les musiques traditionnelles des Balkans où il y a beaucoup d'improvisation. On m'a alors incitée à prendre des cours de jazz ce qui m'a permis de rencontrer Loris Binot. J'ai découvert le jazz, le free jazz, mais aussi quantité de musiques contemporaines, le free rock et beaucoup de musiques du 20^e siècle. J'ai commencé à explorer l'improvisation libre où c'est finalement là que je me suis le plus amusée. Je vois vraiment mon travail comme une recherche sur l'accordéon : quel son tirer de l'instrument que j'ai sous les doigts, cette boîte avec des boutons, des anches, un soufflet, autre que celui « traditionnel » ? Ce n'est pas comme le piano où on peut avoir directement accès aux cordes ou le violoncelle que l'on peut explorer de façon très ludique avec l'archet. L'accordéon est un instrument hermétique, qui doit le rester pour fonctionner, et qui l'est aussi dans le sens où il est difficile à transformer. Après de nombreuses années, j'ai finalement concentré mes recherches sur le travail du soufflet et le corps intervient dans la façon dont je vais secouer l'accordéon : je crée des vibrations avec mon corps qui va lui-même générer une vibration du son. Je travaille fréquence par fréquence, anche par anche, un peu comme avec un synthétiseur, dans un rapport presque monophonique à l'instrument. Mon objectif est de rendre l'accordéon abstrait. Je l'explore de l'intérieur et crée des sons qui, parfois, ne permettent plus de se rendre compte qu'il s'agit de cet instrument. Le public me fait en tout cas ces retours et cela m'amuse beaucoup !

Interview réalisée par téléphone le 07.07.25

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

intimate

duets

includes world premiere

Ephemeral Tangibility

Breath, tension, resonance, and the quiet negotiation
of shared time

Heather Roche clarinette basse

Dominic Lash contrebasse

Angharad Davies

Furniture of Self (création)

Scott McLaughlin

The field of the future is reticulated through and by the present (création)

Dominic Lash, Heather Roche

Improvisation

Jürg Frey

Ephemeral Tangibility (création)

10:30 40'

Foyer



EN Between the spaces

Conversation with Heather Roche and Dominic Lash

Daniela Zora Marxen

What role does your body play for you when making music?

Heather Roche: It's a challenging question to answer because it is so fundamental. I remember that, as a young student, I was mostly playing in wind bands. Then I began my bachelor's degree studies and started to play chamber music with string players. It blew my mind that there were instruments people played without controlling the sound with their breath, and that it wasn't connected to the insides of their bodies in the same way it was for me. After a while, you begin to realise how important the breath is for them as well, not just to stay alive (*laughs*), but because it is an integral part of their phrasing and the way they play together. Another thing that I spent a lot of time thinking about during the pandemic was how disconnected composers were from the bodies of musicians. Students in those years had to rely more on the information their computer could give them than on the physicality of a performer. I remember a workshop where I decided to play some solo music for everyone. Suddenly, you could sense a real moment of realisation: *«It's a physical act. She's working.»*

Dominic Lash: The majority of what I do has improvised elements, and clearly, the physicality is important to the musicality. I think about it while I'm improvising in terms of *«When is the body leading?»*, *«When is my body imposing some kind of cliché?»* or *«I'm doing that because it's where my hands fall»*. That's something you can embrace or also resist. But having said that, I also dislike thinking about it very much. I prefer doing it.

HR: I also remember being in a session with you once. We were improvising and you lost control of your bow and dropped it. Then you turned around and made this a big part of what was happening.

DL: These sort of physical mistakes in improvised music; you can take them in a way that you can't with most composed pieces.

Does your body feel different when playing a composition, compared to improvising?

DL: It's true that the differences can be very big. On the other hand, they can be as big as playing this composed piece rather than that piece, versus improvising with this person or with that person. It's not necessarily the thing that makes the biggest difference.

HR: Dominic and I met in an improvisatory context, but we wanted to work with some composers for this project. The composers that we had asked to write for us were attempting to sit in between these two spaces. Our bodies will also be living in between these spaces. For me, improvising is always an opportunity for exploration in such a personal way that playing composed music never quite is. I feel like I'm thinking through something live, through the body and the breath.

DL: Improvising is not presenting something that already exists. That's obvious. But we also know all three of the composers quite well as people, and somehow that's connected. I'm not thinking about how Scott McLaughlin tends to move while I play, but it might seep into what I do. Thinking about the body seems to throw up all sorts of things that you don't necessarily think about consciously, and that's interesting. It's part of what it is to play or to listen to music. It's embodied and physical, even if you are thinking of something different. Sometimes it's okay not to think about your body. That doesn't mean you're ignoring it.

HR: That makes me think of these conductors who somehow carry on until they're very old. Someone who needs help getting on stage steps onto the podium and transforms into this fluid, beautiful, much younger-seeming musician who can do the thing.

DL: There is also another thing. I have a friend who did a lovely workshop in Oxford last year. One of the first things he did was give us long drumsticks, and we each had to hold one end and move it around on the floor. Then he was asking us «*Where do you feel the floor?*». You don't feel it in your hand, which way you're holding it. You feel it at the end of the stick. Something similar can also be true if you are holding a bow, for example.

Do you feel your instrument is a part of your body while playing?

HR: One of the things I'm trying to teach my students is how to make their clarinet a part of their body. Some clarinet players pick up their instrument, and it looks like something separate to them. Then there are great clarinetists that pick up their instrument, and it looks like a part of them. I don't know how you can teach that, but I think about it all the time. There is a kind of intuitive connection that's built. And it changes a little each day. On the days when I feel good with the clarinet, it feels like this incredible bonding.

DL: It's like tying your shoelaces. You can't tie them if you think about it. There are different sorts of attitudes that can be taken towards it. There are metaphors like «finding your own voice on the instrument». The idea there is that the voice is truly you, the most «you» an instrument could be. But there are a lot of improvisers who explore the resistance of the instrument, the separation, the fact that it is not you. If the notes are not coming out the way you like them, and the instrument seems to be fighting you, that's frustrating, but it can also be a resource.

HR: One of the things Scott McLaughlin talks about in the more research-connected areas of his compositional work is the agency of the instrument itself. «*What does the clarinet want to do?*» A lot of what he is composing is centred on exploratory ways of encouraging musicians to discover what their instruments want to do.

DL: I imagine it's like surfing. If you're surfing, you're doing a thing but if the wave is not there, it's not there, and it's not like you're controlling the water. It's a bigger thing.

HR: What does the wave want to do and how can I stay? Although for me the body comes into it a lot. Controlling different harmonics, for example, is such sensitive work that if I've had too much caffeine or have a lot of adrenaline, it changes the relationship, and I feel very aware – maybe sometimes too aware – of what's going on.

DL: There's a right level of awareness, the right place between being self-conscious and not being self-conscious enough. In improvising, some people prefer to get into a flow state and not make conscious choices. I get worried at some point if I'm not. I like to make some conscious choices. How that is related to the body is interesting.

Heather Roche, on your website, you have notes for composers on specific clarinet techniques.

HR: I started blogging about the clarinet in 2011. It started out because people were asking me the same questions a lot. I wanted to have a place where I could keep track of those answers. I like pieces that get into very specific aspects of the instrument. The resources that I put there have become so fundamental to my practice, but also quite fundamental to my career and how I engage with composers.

DL: There's an idea that some composers are just ignoring how an instrument works. But sometimes those difficulties can be resources and help make something sound the way it does. In that sense, ignoring the fact that a musician has a body and his instrument is not always a bad thing.

HR: But that's not necessarily relevant to the pieces that are being written for us. Scott McLaughlin plays the clarinet and the cello, Jürg Frey is a clarinetist and Angharad Davies is a string player. There is a lot of knowledge about how our instruments work, but it's probably not going to be that important, because these composers are asking us to make decisions ourselves. They are playing with us as improvisors.

The concert's teaser text talks about the composer's body and about how, as a musician, you interact with it...

HR: That concept came from Jürg Frey. He wrote a text about how he has always seen the process of composing and his compositional activities as connected to his body. Maybe because he was also working as a clarinetist while composing. He talks about things always feeling like they are in flux and that the body of his compositional work unfolds in this physical space. It's so easy to think of a composer as someone who doesn't use their body, just sitting at a desk, but that's not what it really is. If I think of Jürg Frey's music, there is a kind of beautiful fragility to how it feels to play it. I have played so many of his pieces now. It's no surprise to me that for him, it's very connected to the body, because that's the place that he puts his performers in, and I would expect nothing less than that he would put himself in the same space.

DL: Jürg Frey is the exception in that we could not work with him in person, whereas we've been in rooms with both Scott McLaughlin and Angharad Davies when they hadn't written the pieces yet. With both of them, it was sort of physical, there was a lot of «*What happens if you put your hand here?*», «*Can you do that or that?*».

HR: When we were working with Angharad Davies, the first thing she asked us to do was to improvise. She had a list of improvisatory games, like «*Improvise, but everything has to be low and grumbly*». Dominic and I hadn't seen each other in a little bit. The situation felt strange to me at first, but as the session went on, things started to feel different. We were just having more fun. It felt less like we were trying to demonstrate something and more like playing. That's fundamental to how we decided to do this. We were playing in other bands, and we kept having these moments where I was playing something on the bass clarinet and then Dominic would do something, and we would go «*Oh, that's cool!*».

Interview conducted via video call on 26.08.25

EN Furniture of Self

Angharad Davies

I came across this term «furniture of self» after listening to a recent radio interview in which Lucy Easthope described her work as a world-leading authority on recovering from disasters. In her books, she highlights that many don't have that luxury of choosing what they might leave behind, and her palpable care and attention to this aspect of her planning.

DE «Ohren sind das Eintrittstor der Klänge»

Jürg Frey

Wie spüren Sie Musik in Ihrem Körper?

Die Ohren und das Trommelfell sind für mich der wesentliche Teil beim Musik hören. Die Ohren sind das Eintrittstor der Klänge in den Körper. Ich kann also Musik gar nicht außerhalb meines Körpers hören und spüren. Bei guter Musik ist mein Körper erfüllt mit diesen positiven Energien.

Berücksichtigen Sie beim Komponieren die körperlichen Fähigkeiten und Einschränkungen von Interpret*innen?

Wenn körperliche Fähigkeit nicht nur die Physikalität meint, sondern auch die Gefühle, den Intellekt und den Geist umfasst, die ja alle ein Teil des Körpers sind, dann ist der Körper der Interpret*innen eine wesentliche Quelle der Inspiration.

Auf welche Weise ist Ihr Körper in Ihren Kompositionen präsent?

Ich habe den Eindruck, dass in jeder Komposition ein Teil meines Körpers in das neue Stück hinübergleitet – die Komposition hat eine Architektur in der Zeit und ist also ein Körper in der Zeit, der wesentlich mit meinem Körper zusammenhängt.

Gibt es Musik ohne Körper? Gibt es Körper ohne Klang?

Es wäre interessant, darüber nachzudenken, wie so ein Klang sein könnte, aber nach meiner Erfahrung gibt es das nicht in der Realität des Musik machens.

EN The field of the future is reticulated through and by the present

Scott McLaughlin

Gilbert Simondon speaks often of «reticulations» in the world, net-like structures of «thresholds, summits, boundaries and crossing points that are connected to one another by their singularity». He describes the future as a field of potential, and the past as interconnected points, with the present as the moment of crystallisation from field to point. In sound, the field of noise can become points of resonance, but all configurations of an instrument have different fields of potential resonances, whose capacities can be made open to choices and material/embodied contingencies of the moment. The piece starts with choices about how to configure instruments and actions in ways that allow the emergence of a music unique to these bodies (human and instrumental) in this present.

EN «My body is a starting point, but not a model or a template»

Scott McLaughlin

How do you perceive music in your body?

I am conflicted about this. On the one hand I feel that music and listening are like swimming in the sea because I seem to move with my whole body, both with and against the music, supported by it but also pushed, drawn physically and emotionally by currents, hearing through the ears and the skin and the lips and muscles and bones. On the other hand, sometimes the body feels entirely absent and I am listening in an entirely psychic space, an inner world drawn from its resonances and relations. Maybe the two also happen together: who knows, it's difficult to unpick (*chuckle*).

Do you take the physical abilities and limitations of performers into account when you are composing?

Almost all of my work is done with specific performers over very long periods of experimenting with emergent qualities of their instrument, so the music is inherently about what is specific to their entanglement with their chosen instrument(s). And then when other players choose to play these pieces, the music can grow and change with its new host. Rather than «abilities/limitations» – which for me reduces the musician to what they can/cannot do, their use value in an industrial sense – it is much more about what kind of curiosity the performer brings to the relationship with the instrument's phenomena, how they want to explore the emergence sounds and pitches, and what ways they want a score to guide them to work «with» the instrument. So in that sense, the performer's body (the body-that-listens) can move and stretch to both fill and create the space of the piece. This music always comes about by finding a sweet-spot in techniques where the performer and instrument can be equal agents to some degree: as Tim Ingold describes it, where the musician «*is a participant in and amongst a world of active materials*», that the performer «*joins forces with*» the instrument «*intervening in a process*» of resonating, supporting and maintaining the sound while taking paths offered by the instrument.

In which way is your body present in your compositions?

Only vestigially, in that I spend a lot of time developing techniques by experimenting myself on the instruments. Once I start working with the performers, there is an exploration around what elements of my technique can transfer for another player: to what extent is this a general physical/phenomenal characteristic of the instrument, or is it just something specific to me or my instrument. As a simple example, Heather and I have worked together for a long time (see *The Garden of Forking Paths* project), but early in that process we discovered some differences in our experiences, because I play on a much softer reed than a professional clarinetist like her, and it turned out that a few aspects were different on very soft reeds. But we soon also found a middle ground where the technique works in all cases. So my body is a starting point, but not a model or a template, more of a proposition to be taken up and changed and inhabited by others. That said, it is also essential to understand that such difference is inherently part of my music; I would hope and fully expect that the piece would be materially different (have different pitches and rhythms) on a different reed or different clarinet or even in a different room – that is kind of the point: because it is «about» how the player wants to negotiate with the differences that emerge in the music due to material things like horse hair and bamboo cane and grenadilla wood and lips and tongues and fingertips and humidity and walls and floors (etc.).

EN Ephemeral Tangibility

Jürg Frey

It was very early on in my career as a composer that I began to reflect on the connection between the body and music, triggered by a text by Roland Barthes about Robert Schumann. Since then, this connection has been a part of my thinking about music and analysing compositions.

Even if this connection is blurred and unclear, it has always been a constant for me to see a composition as a body that is connected to my own body. Sure, thinking about it is not a part of composing, it is rather something that unfolds in the room next door. It cannot be touched like a sound that can be clearly written down, it is rather something in flux, alongside and between the sounds. It feels like the body of the composition unfolds in these spaces in between. Or in the way the sounds are put together or separated from one another.

In my case, it seems perhaps particularly paradoxical to speak of a body of composition, because my music often has a light touch, being calm and ephemeral. Yet this feeling of a compositional body is not a consequence of many or few tones. It is a feeling that comes from a totality, a totality of sound, silence and duration. It is always, in this moment, everything.

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

multi-drama

theatre

world premiere

Em-bo-dy-ment

A multimedia drama

Irene Kurka soprano

Michael Weilacher percussion (film)

Leah Muir direction, musique, film

Leah Muir: *Em-Body-Ment. A Multimedia Drama* (création, commande Philharmonie)

11:30 60'

Espace Découverte





FR À propos d'*Em-Body-Ment* : un « multi-drame » ou un « drame multimédia »

Andrea Cohen

Lorsque l'on interroge Leah Muir sur le choix du terme « multi-drame » pour désigner sa création, elle explique qu'il s'agit d'une œuvre musicale multimédia intégrant musique en direct, vidéo, bande sonore et texte – récité et chanté –, dans laquelle une interaction profonde se déploie entre ces différents médias, qui se « dramatisent » mutuellement. Le néologisme « multi-drame » trouve son origine dans l'expression monodrame, genre dramatique et musical dans lequel un artiste lyrique, seul sur scène, récite ou chante un texte, accompagné d'une musique instrumentale, souvent pour un ou plusieurs instruments.

Le monodrame, dans sa forme contemporaine, a connu un essor tout au long du 20^e siècle, engendrant des œuvres majeures telles que *Erwartung* d'Arnold Schönberg (1909), *La Voix humaine* de Francis Poulenc (1959), *Passaggio* de Luciano Berio (1962), *Cassandra* de Michael Jarrell (1992) et, plus récemment, *Der Riss durch den Tag* de Johannes Maria Staud (2011). Bien que l'on puisse percevoir une certaine continuité entre la forme du monodrame, telle que l'illustrent ces œuvres, et la forme scénique multiple proposée par *Em-Body-Ment*, des différences notables se font jour, notamment par l'association de plusieurs médias sur scène. Et même si la soprano se trouve seule sur le plateau, l'œuvre ne s'apparente pas totalement au monodrame, car elle présente plus d'un protagoniste.

Effectivement, *Em-Body-Ment* met en scène deux personnages : une soprano et un percussionniste – ce dernier apparaissant uniquement à travers l'écran vidéo. Ces figures sont présentées comme des archétypes : le féminin (la soprano) et le masculin (le percussionniste), symbolisant « les vestiges mythologiques des civilisations passées et présentes, issues de cultures tant familières qu'inconnues ». Pourtant, ces deux figures fusionnent pour donner naissance à une seule entité : « Les archétypes se décomposent, et le transcendant devient la compréhension de l'absolu. » Cette fusion

est symbolisée par l'emballage des musiciens et de leurs instruments, les privant ainsi de leurs fonctions spécifiques et transcendantes, tout en esquissant une remise en question de la lutte des sexes. L'emballage devient dès lors une métaphore du « voyage nomade ».

L'œuvre incarne un exemple frappant de la convergence des arts sur scène, une caractéristique prégnante des formes artistiques contemporaines. Il convient de rappeler que diverses formes d'« art performance » se sont développées en Europe, aux États-Unis et au Japon dans la seconde moitié du 20^e siècle. Les actions du groupe Fluxus, dont le compositeur John Cage fut le mentor, en sont un paradigme. On peut aussi citer les œuvres de théâtre musical et instrumental de Mauricio Kagel ou Georges Aperghis, ainsi que les actions musicales de Berio. Ces formes empruntent des voies novatrices, que ce soit en interrogeant les formes traditionnelles de représentation musicale (notamment l'opéra) ou plus généralement (comme dans le cas de Fluxus) en questionnant la relation entre l'art et la vie.

L'introduction de diverses formes de support audiovisuel – bande sonore et vidéo – ajoute à l'œuvre une dimension multimédia. Cette diversité de modes d'expression permet à l'artiste de créer sur scène une forme pluridimensionnelle, à la fois unique et multiple. *Em-Body-Ment* en est un exemple marquant : le dialogue entre les éléments en direct et les éléments préenregistrés et filmés établit une correspondance entre le monde réel et le monde virtuel. Leah Muir, en définissant le concept de « multi-drame », parle de « *tissage de médiums multiples, chacun prêtant sa voix au drame de l'autre* ». Elle précise : « *Dans cette mise en scène singulière, l'un des personnages dramatiques évolue dans un univers parallèle – le monde virtuel – tandis que la soprano demeure présente sur scène. Ce contraste met en lumière la richesse des expériences humaines archétypales que nous portons en nous sous forme de mythes et de rites, tout en offrant une réflexion sur notre rapport intime et collectif à la réalité numérique contemporaine.* »

Interrogée sur ses influences, Leah Muir décrit son esthétique comme « *fluide et conceptuelle* », dans laquelle les matériaux sont employés en fonction du concept ou du thème de l'œuvre. Elle a été fortement influencée par des compositrices telles que Chaya Czernowin (née en 1957) et Carola Bauckholt (née en 1959), ainsi que par des compositeurs européens avant-gardistes. De par ses racines américaines, les pensées musicales d'Elliott Carter et Stephen Siegel, son premier mentor en composition, continuent de résonner dans son esprit, sans oublier l'impact du minimalisme et de la musique expérimentale nord-américaine en général.

Pour la construction du livret, la compositrice s'est nourrie de textes mythologiques provenant de civilisations anciennes, notamment gréco-romaine, babylonienne, méso-américaines, mélanésiennes, zimbabwéenne, germaniques et égyptienne. Ces fragments de textes sont entendus tant dans la performance en direct de la soprano que dans la voix off du film projeté, où les deux interprètes endossent le rôle de narrateur.

Dans *Em-Body-Ment*, Leah Muir assume plusieurs rôles : compositrice, librettiste, metteuse en scène, cinéaste et monteuse. Forte de son expérience dans ces divers domaines, elle a participé à de nombreuses productions de théâtre musical. Les deux

interprètes de l'œuvre sont la soprano Irene Kurka et le percussionniste Michael Weilacher, tous deux des collaborateurs de longue date. Leah Muir loue l'intelligence musicale et la présence scénique d'Irene Kurka, tandis qu'elle apprécie l'expérience de Michael Weilacher dans le domaine de la musique contemporaine et sa maîtrise de la plupart des instruments du répertoire des percussions occidentales, ainsi que ceux d'autres cultures comme les tablas.

Dans *Em-Body-Ment*, Michael Weilacher assume un rôle complexe dans les scènes filmées, où il incarne à la fois un musicien multi-instrumentiste et un acteur alors qu'Irene Kurka joue en direct sur la scène et apparaît dans la vidéo. Leah Muir explique qu'en filmant ses interprètes, elle a souhaité « *préserver leur image et leur travail dans une œuvre visuelle, leur offrant ainsi la possibilité de conserver un souvenir tangible de leur contribution – une part de leur propre œuvre, de leur présence scénique, capturée par le biais du film* ».

Pour la compositrice, l'essence de son travail réside dans l'exploration de la singularité de chaque musicien et de sa virtuosité propre. Elle précise que, lorsqu'elle compose, elle pense avant tout à l'interprète avec lequel elle collabore, créant ainsi une œuvre spécifiquement adaptée à ses particularités. Dans cette perspective, Leah Muir déclare : « *Je ne me reconnais pas dans l'écriture de pièces 'McDonald's', c'est-à-dire des œuvres successives, uniformes, produites en série pour une consommation générique et à des fins purement personnelles.* » Par cette déclaration, elle souligne la quête incessante qui guide son parcours de compositrice, ainsi que l'originalité inhérente à chacune de ses œuvres, et plus particulièrement à *Em-Body-Ment*.

Andrea Cohen est musicienne, chercheuse et productrice sur France Culture, où elle produit régulièrement des documentaires de création. Elle est l'autrice de l'ouvrage *Les compositeurs et l'art radiophonique* (co-édition Ina et L'Harmattan, 2015). Née à Buenos Aires, elle vit et travaille à Paris.

EN Em-Body-Ment

Leah Muir

What does it mean to embody something, the corporeal «vesture» or embodiment of the soul? How is music made, through muscle memory or something more ethereal that permeates our physical reality to create a higher-level spiritual experience? Where would a musical composition be without the physical embodiment of the performers?

This 40-minute music multimedia drama would integrate music, video, soundtrack, libretto for an artistic fusion about musical embodiment, like a scientific exploration of the musician's virtuosity and how this creates an experience of transcendence from the body. The powerful transcendence of the binary system almost becomes a search for the transcendent absolute. The two main characters of this drama, a female singer, classically feminine, a male percussionist, classically masculine, would provide the perfect counterpoint in this piece. They will be presented as archetypes, evoking mythological remnants of past cultures as well as present, from cultures familiar and non-familiar alike. Feminine and masculine become one, archetypes break down and the transcendent 3 becomes the understanding of the absolute. Visually this will be represented by wrapping musicians and their instruments. Wrapping as a way to deprive the musicians of their function, wrapping to transcend the battle of the sexes, wrapping to symbolise nomadic travel. Media will also be used as a form of disembodiment, to reflect on the artificial, two-dimensional entrapment of our human experience; the opposite of a corporeal experience and a negative reflection on a true embodied experience. Film would be used in a way to explore these questions of body.

Over the last eight years, I have worked with Irene Kurka and Michael Weilacher to develop these ideas. I have created music videos for Irene and Michael that required acting and wearing costumes, but also pieces that projected live videos onto the stage. They have a deep understanding of how I work and are therefore the perfect actors for this project. My expertise will enable me to integrate all the media involved perfectly together, from writing the libretto and score to developing a concept for the corresponding film, filming musicians, and then finally editing the final film and conceiving of the entire drama on stage. *The Keen Illimitable Secret of Begin* and *You are What you Eat* were shown at the Its Liquid International Art Exhibition in Venice, Italy 2025, and the Rome International Art Fair 2025. Other screenings of films of Michael Weilacher and Irene Kurka have been presented at the Deutsches Studienzentrum in Venedig in 2019, the Internationale Kurzfilmwoche Regensburg in 2023 and the Matera Festival in 2016.



23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

happening

immersive

family event

A Scratch Orchestra Performance

Participants du festival

Michael Parsons coordination

Œuvres du répertoire du Scratch Orchestra (1969-1972)

13:00 45'

Salle de Musique de Chambre



DE Verkörperlichung des Entkörperlichten

Michael Parsons und das Jahrhundert der Moderne

Tatjana Mehner

Er ist kein «Revoluzer» und doch alles andere als stromlinienförmig. Vielleicht ist Michael Parsons gerade damit ein typischer Vertreter seiner Generation und der Musikkultur, aus der er stammt: Zeuge und Teil eines Abschnitts der Musikgeschichte, der so unmittelbar mit einer – unvergleichlich – rasanten technischen Entwicklung verknüpft ist, dass er von einer absolut neuartigen Eigendynamik geprägt erscheint, der Gleichzeitigkeit der Differenz eines Mit-der-Zeit-Gehens und eines Strebens nach Zeitlosigkeit. Kreative Menschen, die sich in ihrer Individualität immer aufs Neue neu erfinden, werden zu einer quasi natürlichen Begleiterscheinung einer Welt, in der Schöpfung ihre besondere Kraft zwischen Markt und Rechtfertigungsästhetik entfalten muss. In diesem Spannungsfeld erscheint die Geschichte der – namentlich experimentellen – Musik auch als eine Art stetes Wechselspiel von Entkörperlichung und einer Suche nach neuer Körperlichkeit, quasi einer (Wieder)Verkörperlichung. Die Ursachen dafür sind gleichermaßen sozialer und technischer, aber insbesondere ästhetischer und psychologischer Natur.

Vision der Entkörperlichung – die Pionierjahre elektronischer Musik und ihr Ende

Eine Revolution, wie jene, die in ihrer Vielschichtigkeit den Beginn der sogenannten musikalischen Moderne markiert, hatte die Musikgeschichte wohl seit dem Übergang von der Renaissance zum Barock noch nicht erlebt – wenn überhaupt. Als die Generation des 1938 geborenen Michael Parsons in der Mitte der 1960er Jahre die musikalische Bühne betrat, war die heiße Phase dieser Revolution vollzogen und der Musikbetrieb schien sich in Richtung einer neuen «Weltordnung» zu entwickeln, oder besser: zu organisieren. Die Wellen, die die großen Schlachten geschlagen hatten, waren dabei, sich zu glätten, die großen ästhetischen Lager standen sich nicht mehr ganz so feindselig gegenüber, wie das wohl in den beiden Jahrzehnten zuvor der Fall gewesen war, und dennoch: Etwas Entscheidendes sollte zurückbleiben und das ästhetische Denken bzw. die ästhetische Wahrnehmung prägen – eine Art Paradoxon der Körperlosigkeit.

Letztlich hatte es bereits Pierre Schaeffer in Paris mit provokanten Äußerungen im Umfeld des akusmatischen Prinzips auf den Punkt gebracht, und Herbert Eimert stand ihm in Köln kaum nach mit seinem Postulat einer Interpretenlosigkeit als Ideal klingender Kunst. Beide standen damit noch in der Traditionslinie der Rundfunkmusiktheorie als quasi permanenter Rechtfertigung der Lösung des Klanglichen vom Visuellen, letztlich eben Körperlichen, das vielfach mit der Idee des Menschlichen assoziiert wurde. Latent ist diesen Diskussionen ein Bekenntnis zu einem Intellektualismus immanent, der auditive Wahrnehmung und Ratio unmittelbar verknüpfen will. Dennoch ist den Akteuren wohl längst klar, dass ein solcher Ansatz idealtypische Utopie bleiben wird und muss. Die Möglichkeit einer Entkörperlichung als Konzept wird von nun an trotzdem zu einer entscheidenden Basis ästhetischer Entwicklung, aus der sich Performance-Kultur ebenso wie alle Bereiche von Klanginstallation speisen. Die Lösung vom unmittelbar Körperlichen führt zu einer neuen Körperlichkeit, die prägend für die Musikentwicklung dieser Zeit ist, und letztlich auch mit Wahrnehmungskonzepten in Verbindung zu bringen ist, wie sie mit John Cage über den Atlantik in die «Alte (Musik) Welt» kommen.

Jenseits ästhetischer Theorien

So wie Michael Parsons im Interview mit Catherine Kontz in diesem Katalog von seinen Begegnungen mit Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez, mit John Cage und eben jenem für ihn so entscheidenden Cornelius Cardew erzählt, handelt es sich um eine Ära der Entgrenzung, der wechselseitigen Inspiration, in der es eher um eine grundsätzliche Etablierung der zeitgenössischen Kunstszene auf dem Markt geht, als um die Begründung der eigenen Schule über eine markante «Rechtfertigungsästhetik». Selbstverwirklichung und Ausdruckswollen werden wichtiger als theoretische Fundierung. So wie Parsons systematisch Geschichte und Methoden der musikalischen Moderne von Schönberg bis zu den Serialisten studiert und verinnerlicht hat, gleichzeitig aber nach einer Entgrenzung im Sinne der Lösung von einer Art musikalischem Akademismus sucht, wird auch eine soziale Entgrenzung des Kunstsystems immer interessanter, wie sie für die genannten strengen Schulkonzepte der Nachkriegszeit nahezu gar keine Rolle gespielt hatte. Diese Weitung der Perspektive, die Öffnung von Methoden und Denkweisen erscheint als eine notwendige Folge der vorausgehenden Profilierung über die enge Schulbildung. Wichtiger als die Verankerung des eigenen Tuns innerhalb der ästhetischen Tradition, die ja durch die Vorgängergenerationen vollzogen worden war, war nun die soziale Ausbreitung, eine Art Vernetzung und Wiederverankerung in der Gegenwart. Analog und in Verbindung mit anderen Künsten und Kulturen geht es um das Aufbrechen tradierter Formkonzepte, ja Präsentationsformate – Klangkunst wird deinstitutionalisiert.

Von Räumen und Verkörperungen – neue Akteure in der modernen Musik

Mit diesem Aufbrechen von und Ausbrechen aus traditionellen Musikformaten einher geht auch ein neues Bewusstsein für den Raum. Sowohl dem beschriebenen Konzept einer Ent- als auch jenem einer (Wieder)Verkörperlichung wohnt ein starker räumlicher Aspekt inne. Das Verhältnis der Zeitkunst Musik zum Raum ist nicht nur aus jenem Grund ein großes Thema nahezu aller ästhetischen Theorien spätestens ab der Mitte des vorigen Jahrhunderts, dass mit einem veränderten Zeitbewusstsein, das sowohl Konsequenz als auch Grundlage neuer Form- und Präsentationskonzepte ist, auch ein intensiveres Verhältnis zum Raum verbunden ist, quasi als Gegengewicht. Vielmehr spielt auch eine soziale Dimension des Raumes eine entscheidende Rolle – nicht zuletzt über die Entscheidung für einen konkreten Raum, der eine Funktion und Konnotation außerhalb des Kulturbetriebs besitzen kann. Wenn Cornelius Cardew und Michael Parsons mit ihrem Scratch Orchestra aus klassischen mit Musik in Verbindung gebrachten Räumen hinausgehen, stellt dies eindeutig eine Verstärkung des dem Konzept von Scratch innewohnenden Gedankens einer Deprofessionalisierung dar: Es geht um ein Ausdrucks-wollen jenseits der hochspezialisierten, partiell als verkopft wahrgenommenen musikalischen Hochkultur – neue Räume werden erschlossen, Raum gewinnt neue Gestalt.

Nicht grundsätzlich anders verhält es sich mit der sich in jener Zeit neu formierenden Performance-Kunst, in der Körper und Raum auf eine sehr vergleichbare Weise zum komponierten Material werden – wie es auch in dem im Festival-Programm präsenten *Walking Piece* nur zu deutlich wird. Das permanente Oszillieren zwischen Entkörperlichung und Verkörperlichung, also zwischen einer Form der Abstraktion und Konkretisierung wird zu einem zentralen Prinzip dieser Kunstform im Allgemeinen, das latent, aber auch selbst als Thema in Erscheinung treten kann. Dabei spielt, wie auch im benannten Stück mit seinen komponierten Bewegungen eine entscheidende Rolle, dass klassische kommunikative Rollen von Rezipierenden, Interpretierenden und Komponierenden als längst obsolet begriffen werden. Hierin wird auch deutlich, dass die Verkörperlichung, von der hier die Rede ist, nichts mit dem Begriff der Verkörperung zu tun hat, wie er in Bezug auf die darstellenden Künste gebraucht wird, und der auf die Neuformierung einer konkreten Gestalt abzielt. Letztlich resultiert hierin auch die Neuordnung eines Konzepts von Grenzen und Entgrenzungen.

Grenzen und Entgrenzungen

Die Aufhebung und Neudefinition einer Rahmung des Ästhetischen hat ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und steht in unserer Gegenwart außer Frage. Das permanente Auf-die-Probe-Stellen dieser Rahmung und die damit verbundene permanente Anpassung an den Zeitgeist ist längst anerkanntes Prinzip innerhalb eines

Denkens im Sinne ästhetischer Moderne. Dies schließt auch das kontinuierliche Ausreizen und Neusetzen von Systemgrenzen ein – wenn Parsons Scratch mit der Gattung Oper und damit einem scheinbar gefestigt in-sich-kreisenden System konfrontiert zum Beispiel, aber auch wenn er seine aus einem – lediglich auf den ersten Blick – anarchischen Ansatz heraus geschaffenen Methoden zurücküberträgt in die Welt des klassischen symphonischen Orchesterapparats. Stil- und Gattungsgrenzen sind nicht mehr absolut – Räume und Räumlichkeit, Körper und Körperlichkeit werden ineinander überführt. Im Prinzip wird so vor allem ästhetische Beschränkung aufgehoben.

Letztlich steht somit auch die Tatsache, dass für Michael Parsons ein Werk mit Beendigung der Komposition nicht abgeschlossen ist, sondern vielmehr eine andere Entwicklungsphase beginnt, in einer historisch konsequenten Entwicklungslinie. Die Schaffung immer neuer Sichten auf bestehende Werke ist die logische Konsequenz einer Neubewertung des Hic-et-Nunc ästhetischer Erfahrung, bei der die Dialektik körperlich-sinnlichen und sinnlich-intellektuellen Erlebens außer Frage steht.

*

Musikalische Kommunikation gewinnt eine neue Körperlichkeit aus dem Wissen um die Möglichkeit der Entkörperlichung, die vielmehr eine Aufhebung der Unmittelbarkeit körperlicher Präsenz ist. Körper bzw. Körperlichkeit erhalten einen neuen Platz im ästhetischen Bewusstsein und somit im Akt ästhetischer und folglich auch sozialer Beobachtung im Allgemeinen. Aktivität und Passivität aller Beobachtenden erlangen einen neuen Stellenwert innerhalb der Künste – und da den Agierenden ja die Möglichkeit der Neu- bzw. Umpositionierung von Körpern innerhalb und außerhalb des konkreten Aktionsraumes bewusst ist, wird diese Ebene zu einem grundsätzlichen Bestandteil von Kunsterleben. Die Wahrnehmung von Körperlichkeit bzw. Körpererleben wird zu einer zentralen Ebene ästhetischer Sinnkonstruktion – unabhängig von der Tatsache, ob es sich dabei um das vordergründige «Thema» des Kunstwerkes handelt. So scheint Michael Parsons im Interview mit Catherine Kontz in diesem Katalog in der Beschreibung seiner eigenen Wahrnehmung und Rolle bei der Aufführung seines *Walking Piece*, nämlich in der Gleichzeitigkeit zweier Beobachtungsebenen, ein ganzes ästhetisches Prinzip der Moderne zu erklären, in dem über die Wahrnehmung von Körperlichkeit die Rollen der Agierenden innerhalb künstlerischer (Inter)Aktion verschmelzen.

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

happening

family event

Piano Biopsy

Matthew Lee Knowles scrutinises the body of a piano,
piece by piece

Matthew Lee Knowles performance

Catherine Kontz conception

À partir de / ab / from 14:00

Foyer



EN Piano Biopsy

Matthew Lee Knowles

I have never destroyed a piano before. I have composed pieces that might destroy the pianist, but that's about it. There is something rather terrifying about doing a thing in public that you've never done before and can't rehearse; something could go wrong, it's potentially dangerous, there is a very real risk of injury: pianos are built so they don't come apart very easily, the strings are very tightly strung and you don't want your eye or any part of you near one when it rebounds.

There is beauty in horror, there is value in destruction, there is meaning in giving life to death, but I don't even know that's what I'm going to do, I might take the piano apart with a love so saccharine I'll want to take my own eyes out. Cage joked he left his pianos in a better condition after preparing them; who knows, I might do the same. I might tap, I might drill, I might hammer, I might saw, I might scream when I misjudge and it falls on my foot.

I am not precious about destroying the thing that has kept me alive. I have been teaching piano since I was a child, I've written enough music for it to fill fifty CDs, it has given me some of the most joyful experiences of my life, from Haydn and Clementi to Feldman and Glass, from Messiaen and Finnissey to Chopin and Crumb, but as much joy as there has been, the nihilist in me sees it for what it is: a pile of wood and metal, to be dropped from an eighth storey or hammered with nails or burned on a beach.

What kind of relationship can a performer have as they destroy a thing they love? How kind can it be to caress broken parts? How far should one take the association with violence? I am stripping the piano, should I be naked too? That would certainly make it more dangerous, why should I be protected? Can the deed be done with love? Will I Cronenberg-Ballard myself into something uncomfortably sensual?

But then it's a hefty thing, and hefty things need hefty approaches. What possible sounds could be heard? Rubbing pieces of wood together, hitting the body with parts of itself? Striking and scratching. Should I use my voice? Should I sing a lullaby into its bowels? A biopsy is an examination of tissue removed from a living body to discover if there's anything that might want to kill it. Am I a surgeon?

Pianos are intricate, made up of thousands of pieces, just pressing a key uses about fifty – twice as many bones as I have in both hands. Will this be therapeutic for me? Will this be my own smash room, where I can wreak havoc and curse my parents? Will I be a composer? (Is it even possible for me to not think like a composer?) Will I be a child? Will I feel like a fraud? Will my mind be visited by the ghost of Freud? Will I cry? Will I fall in love with a sound, then be frustrated when I'm unable to recreate it? Will the sounds I make on purpose be better than the ones that happen as a consequence of my movements? How will the vibrations meet the air? Will the audience steer me? Will I even notice them? Will I be annoyed by the other sounds in the foyer? Will people talk?

Will this be recognised as a performance? What is it? Why am I doing it?

In 1989, Black Lace released the song «*Music Man*» and I danced to it on many family holidays...

*I am the music man / I come from down your way / And I can play /
What can you play? / I play piano / Pia-pia-pia-no / Pia-no pia-no /
Pia-pia-pia-no / Pia-pia-no*

...and seventy-six years before that, D.H. Lawrence wrote the poem «*Piano*», which ends:

*The glamour of childish days is upon me / my manhood is cast
down in the flood of remembrance / I weep like a child for the past.*

There is something inherently playful about this task, childish almost. I may go in like a bull in a china shop and leave like a cat in a marshmallow boutique. What creaks, what splinters, what heaves might spill from the guts of this organ? Will I hurt myself? Would I want that? What do people want to see? What do they want from this? Will they please themselves with all too knowledgeable eyerolls? Will it unlock childhood trauma? Will giggle-loops tumble uncontrollably from it? Will it feel like their dirty-breathed piano teacher has finally had an uppance come? Will they feel a sadness usually reserved for switching off life support? Is it important for me to consider them? Am I overthinking it?

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

adults only

multi-media

music in intimate space

I Was Wearing My Skin Unfresh

Story time. For adults

lovemusic

Finbar Hosie conception, musique, mise en scène, vidéo, décors

Emiliano Gavito conception, performance, flûte

John Cage, Diane Williams texte

Gipsy Vazquez décors

Finbar Hosie, Emiliano Gavito

I Was Wearing My Skin Unfresh (2024)

14:15 I. *The Future of the Illusion* – An ode to ASMR TikTok videos

17:15 II. *Physical Ailments* – Scenes of nearly religious significance

18:10 III. *The God in This Story Is This Man* – Stories of love and passion

19:45 IV. *I Wanted Sex* – *I Wanted Sex* – *I Wanted Sex* – *My body or yours?*

Finbar Hosie a bénéficié d'une aide à l'écriture d'une œuvre musicale originale du Ministère de la Culture français.

14:15, 17:15, 18:10 & 19:45 15'

Salon PhilaPhil



EN I Was Wearing My Skin Unfresh

collective lovemusic

It's story time – but for grown-ups – with a sonic, literary and slightly naughty show.

In *I Was Wearing My Skin Unfresh*, the flutist and performer Emiliano Gavito moves through a series of physically transformative micro-dramas, presented here as four fragmentary and intimate encounters throughout the day. Composed in close collaboration between Finbar Hsieh and performer Emiliano Gavito, the music and staging dissolve the boundary between the performer's body and their instrument, as performer and audience share a single space for listening to these bedtime stories: a 40 m² bed.

Sensual and electrically charged, Hsieh's music is interwoven with two contrasting visions of intimacy: the radical short stories of Diane Williams and the love letters exchanged between John Cage and Merce Cunningham. Described as «*the god-mother of flash fiction*» by *The New York Times*, Diane Williams offers a stripped-down, enigmatic narrative, voiced here by the author herself, recorded especially for this project. Marked by her characteristic deadpan humour, Williams' modern-day fables often draw on her own experiences and observations as a woman. Her subjects are domestic, at times erotic, at times mundane, and question the hetero-normative status quo, societal expectations of sexuality and power dynamics in relationships.

On the other hand, Cage's passionate, bewildered and affectionate letters to Merce Cunningham paint a vivid picture of their early life together. These letters, covering the years 1942 to 1946, begin a week after the two met by chance in Chicago, where Cunningham was performing and Cage was living at the time. Cage's letters, which began in earnest a week later, are testament to their deep kinship which would last their entire lives.

I Was Wearing My Skin Unfresh invites us to cast an indiscreet glance through real and imagined windows and doors left ajar, where intimate and fleeting glimpses of situations, bodies and lives collide, and to question the future of intimacy, at a time when our bodies' freedoms are more than ever cast in doubt. The four different episodes can be viewed as individual one-off experiences, or, for a more immersive encounter, come back to bed for each instalment!

Content warning: This show is inappropriate for persons under the age of 15, contains flashing lights and texts of a sexual nature.

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

focus on saxophones

live painting

includes world premiere

Body Painting

Noise Watchers Unlimited

Hy-Huu Dang, Hy-Khang Dang, Roby Glod, Georges Sadeler saxophone

Lydia Bintener peinture corporelle

Laura Arend modèle

Jos Smolders

Manga pour l'oreille (1996)

Roby Glod

Tadpoles pour saxophone soprano (création)

Elainie Lillios

Au deuxième étage (1996)

Roby Glod

Padholes pour saxophone soprano (création)

Åke Parmerud

Cut 1,2,3 Progress (1998)

Hy-Khang Dang

traces fugitives pour saxophone alto et saxophone ténor (création)

Monique Jean

Lacrimous (1996)

Georges Sadeler

As life delves into the heart... pour trois saxophones baryton (création)

Production Noise Watchers Unlimited avec le soutien du Ministère de la Culture

14:45 45'

Salle de Musique de Chambre



FR **Tadpoles/ Padholes**

Roby Glod

L'œuvre en deux volets pour saxophone soprano solo *Tadpoles/Padholes* propose une métaphore de la puissance créatrice jaillissant des principes de la nature : d'une juxtaposition de sons multiphoniques en état statique émergent des figures rythmiques et mélodiques en constante évolution par échange d'énergie – permutations, inversions, jeux de timbres et de nuances... – pour retourner à une nouvelle structure figée constituée des mêmes composants. Le défi pour l'exécutant consiste en la compression de la réalisation dans un espace temps restreint.

Quelle incidence sur l'exécution simultanée de la peinture corporelle ?

FR traces fugitives

Hy-Khang Dang

La pièce trouve son inspiration dans l'art subtil de la calligraphie, une pratique ancestrale mêlant à la fois souplesse et rigueur d'un seul coup de pinceau. On reconnaît l'importance du geste qui impacte intrinsèquement le trait selon la pression du pinceau et la position de la main. Sa particularité réside dans l'instantané par lequel découle la fluidité du geste. Cette pièce cherche à traduire en musique ces gestes précis, tirés au rythme de la main et du corps de l'artiste en mouvement. En effet, l'instant artistique est fragile et fugitif, avant que l'artiste parvienne à tracer à l'encre son premier trait sur papier.

FR « Une sensation, une vibration »

Hy-Khang Dang

Comment ressentez-vous personnellement la musique dans votre corps ?

Je ressens la musique comme une sensation, une vibration, voire même une chaleur qui traverse le corps de la même manière qu'une respiration puisse remplir les poumons d'air. C'est aussi dans les moments de bonheur que je ressens en moi une incroyable plénitude, alors que les moments d'angoisse révèlent un véritable creux.

Prenez-vous en compte les (in)capacités physiques des interprètes lorsque vous composez ?

Lorsque je compose, je prends en compte de manière très méticuleuse les différents aspects liés à l'interprétation, peut-être même un peu trop. En fait, je n'ai que rarement rencontré des artistes qui se réjouissent de travailler une pièce qui soit physiquement impossible d'exécuter de manière satisfaisante, alors que c'est précisément en poussant les limites du possible que l'on parvient à des résultats inouïs. Hélas oui, la musique est physique ! Impossible de composer la musique sans ignorer le corps. Je suis persuadé que les compositeurs doivent écrire une pièce pour qu'elle puisse être jouée (dans le sens le plus littéral du mot) et qu'elle donne ainsi envie de la jouer.

Existe-t-il une musique sans corps ? Existe-t-il un corps sans son ?

Je considère que l'on retrouve du mouvement dans toute musique, même dans les œuvres les plus statiques, mais sans le corps, le son ne peut pas se propager dans l'espace.



DE As life delves into the heart...

Georges Sadeler

Das Werk verfolgt die Entwicklung des Herzens vom ersten Schlag im Embryo bis ins hohe Alter. Drei Baritonsaxophone verkörpern mit ihrem tiefen, resonanten Klangkörper das Herz selbst: mal zart und tastend, mal kraftvoll pulsierend, mal brüchig im Verklingen. So wird jede Phase des Herzens zu einem Spiegel menschlicher Existenz.

Auftrag von Noise Watchers Unlimited

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

multi-media concert

family event

The Last of Their Kin(d)

A speculative songbook of endangered species

Trio Accanto

Marcus Weiss saxophone

Stefan Wirth piano

Christian Dierstein percussion

Georg Lendorff vidéo

Katinka Deecke dramaturgie

Elnaz Seyedi

Silverback

Annesley Black

breeding episodes of golden toads 1964–1987

Cécile Marti

The Immortality

Eric Wubbels

biawak_raksasa.zip

Georges Aperghis

Aye-Aye Requiem

Nik Bärtsch

Bonobo-Boogie

Dahae Boo
Empty Wriggle

Nadir Vassena
piccole, piccolissime cose

Ezko Kikoutchi
Antiguan Racer

Lilian Beidler
ad mare et terram

The poem at the beginning was written for The Last of Their Kin(d) by ChatGPT.

Les œuvres de Georges Aperghis, Annesley Black, Dahae Boo, Elnaz Seyedi et Eric Wubbels sont des commandes du Trio Accanto, financées par la Ernst von Siemens Musikstiftung.

Les œuvres de Cécile Marti, Nik Bärtsch, Nadir Vassena, Ezko Kikoutchi et Lilian Beidler sont des commandes de Trio Accent, financées par Pro Helvetia et la Fondation Suisa.

 ernst von siemens
 musikstiftung

swiss arts council
prohelvetia



16:00 75'

Espace Découverte

EN The Last of Their Kin(d)

A speculative songbook of endangered species

Trio Accanto

The Last of Their Kin(d) is a staged concert, a concert performance, a visual sound installation, a sounding vivarium. With this cross-species experience of sound, art and creatures, Trio Accanto attempts to build a bridge to those beings that will (probably) cease to exist in the near future. To this end, it delves into ten compositions created especially for this occasion, entering into an exchange with endangered allies of other species: the mountain gorilla, the golden toad, the immortal jellyfish, the Komodo dragon, the aye-aye, the bonobo, the black tree kangaroo, the monarch butterfly, the Antiguan racer and the giant cuttlefish are all threatened with extinction – despite their strength and resilience, some of which has developed over millions of years. In order to survive, they need sufficient space in trees, the sea and the jungle, as well as a helping hand from the very species that poses the greatest threat to them. Trio Accanto wants to lend this helping hand to the ten species on behalf of almost 50.000 endangered animal species – an attempt to keep hoping for a community of all the living beings on this planet.





Elnaz Seyedi

The last approximately thousand mountain gorillas live in Uganda, Rwanda, and in the Democratic Republic of Congo, in beautiful regions with an abundance of natural resources, but haunted by conflicts, civil wars, flight, and genocides. So maybe they are really a candidate to be our kin...

EN breeding episodes of golden toads 1964–1987

Annesley Black

The golden toad was a tiny brightly coloured toad – named after the typical brilliant orange colouring of the male. Its habitat was a very small area in Costa Rica's Monteverde Cloud Forest (the «elfin forest» or mountain range Cordillera de Tilarán). It was first sighted in 1964. The last toad was sighted in 1989. I tried to piece together from descriptions what this toad may have sounded like. Although there are no recordings, I oriented myself towards recordings of other *Bufo* toads. I compiled samples from these similar species and sent them to the musicians, and together we tried out different means to imitate them. Some of these sound qualities made their way into my final composition. In her book *In Search of the Golden Frog*, the field biologist Marty Crump describes her first encounters with the golden toad in 1987 and their subsequent decline until May 1989, when her partner sighted the last male golden toad. She describes their «explosive» breeding habits. All females would lay their eggs during a short period of time. The males would seek out the females and pile themselves on top of them, forming what herpetologist Jay Savage described in 1965 as «*writhing masses of toad-balls*». Inspired by this behaviour, I set out to create a musical composition that, instead of imitating the sound of the toads, emulated their intense, fierce, complex mating behaviour. I used knot theory to generate winding melodic contours and concurrent conflicting rhythmic and temporal streams. I modelled the density of attacks on the number of sighted golden toads from 1964 to 1987 – each year being ca. nineteen seconds – so the sprightly, lively musical textures experience a sudden decline in density towards the end of the piece. I find it tragic, experiencing this trajectory, even when only expressed in music, as it is here.

EN The Immortality

Cécile Marti

The Immortality is about the immortal jellyfish *Turritopsis Dohrnii*. What makes the immortal jellyfish special is its life cycle. It begins its life as a tiny, free-swimming larva, which later settles on the seafloor or a solid surface and grows into a polyp. This polyp then transforms into an adult jellyfish, a few millimetres in size, called a medusa. Its graceful appearance is reflected in a transparent bell with delicate tentacles and a glowing red, cross-shaped stomach. If the medusa is exposed to environmental stress, disease, or old age, it can revert to the polyp stage and form a new polyp colony. The reborn polyp eventually produces new medusae that are genetically identical to the previous version of the jellyfish. Unless *Turritopsis Dohrnii* is washed ashore or ends up as food for other marine creatures, it can restart its life cycle indefinitely: its cells are transformed through a renewal process which gives it immortality. The musical material is based on the circle of fifths, which in this context is used as a mirror of immortality. It symbolises the infinitely repetitive spiral of our Western twelve-tone scale. Each twelve-note sequence begins on the note A and builds the entire circle of fifths structure. The first two starting notes are taken from the name of the jellyfish (in German: *Qualle*, A-E). The piece contains two outer cycles: the first 64 bars are played twice and can be repeated an infinite number of times. In the second cycle, the first four bars of the work form a refrain, each of which represents a new jellyfish cycle and is heard seven times up to the repeat.

EN **biawak_raksasa.zip**

Eric Wubbels

Biawak raksasa (literally «giant monitor lizard») is a common name in Indonesia for *Varanus komodoensis*, most widely known by its colonial name, Komodo dragon. The text found throughout the score – «[upload file ...]» – relates to the underlying conceit of the piece, of a person sitting at a computer typing, organizing various audio, video, and image files of *Varanus komodoensis* into a zip file, so that the data on the species can be «saved», this type of saving being the best we are capable of, apparently. (Or are we?)

EN **Aye-Aye Requiem**

Georges Aperghis

This piece is a tribute and farewell to the aye-aye lemur, an endangered species. It is no more than fifty centimetres long and has slender limbs with large hands and feet. The third and fourth fingers of its hand are considerably longer, which helps it move around in trees and catch its food. It taps the tree trunk rhythmically with its fingers to locate the beetles that it feeds on. Rather than composing a melancholy piece, I tried to capture the extreme liveliness of this animal.

EN Bonobo-Boogie

Nik Bärtsch

Bonobo Boogie is a commission by Trio Accanto for their programme *The Last of their Kin(d)*. I chose the endangered species bonobo for my part of the programme because I have been fascinated by these animals for years, thanks to the famous books by the primatologist Frans De Waal. Therefore, I quoted a sentence from one of his books at the beginning of the composition: «*The highlights of the bonobo's social life consist of settling conflicts and showing sensitivity towards others*» (*The Ape and the Sushi Master – Cultural Reflections of a Primatologist* by Frans De Waal). This book inspired me to learn a lot about ourselves, *homo sapiens*. Now I believe even more in our own capacity as human beings to cooperate and to appreciate empathy as an essential tool of evolution, innovation and community – also as part of the *Hominidae* with our next relatives, the bonobos and chimpanzee. Therefore, I wanted to write a piece which expressed the joy, energy, complexity and mysticism of our communication as *Hominidae*. Music is a basic cosmic communication energy, a tool for togetherness and staple food for survival. As a composer, I like groove strategies: rhythm and pattern-oriented ways of giving music flow. In music history, the boogie is a very early form of groove organisation, mainly used for piano music, with a special drive in the left hand. It was my earliest contact with music and groove on the piano as a player.

EN Empty Wriggle

Dahae Boo

Their movements once stirred the entire forest. As they leapt and wriggled, tremors rippled through branches and leaves, carrying the rhythm of life. The forest responded in kind, swaying gently with their energy. But as these movements gradually faded, the forest began to forget how to move with them. It grew quieter – not just in sound, but in spirit. Extinction is often thought of as the end of life, but it is also the end of a sound. A sound that once existed in the world never truly disappears; it simply becomes so faint that we can no longer hear it. Yet somewhere, it continues to resonate – in silence, in memory, and in the spaces where it once lived. This piece imagines the world through the perspective of Scott's tree-kangaroo, a rare and critically endangered species native to the cloud forests of Papua New Guinea. It reflects on their presence – their birth, their quiet disappearances, and the subtle wriggles, breaths, and tremors that filled the space between. The title *Empty Wriggle* refers to a final movement, one that goes unseen and unheard. It is the lost signal of a vanishing being – a tender, hollow gesture that still holds meaning, even as it fades.

EN **piccole, piccolissime cose**

Nadir Vassena

This short piece was written at the request of Trio Accanto and bears this epigraph, stolen from a poem by Emily Dickinson (from *The Complete Poems*, F1107, 1865):

«A power of Butterfly must be –
The Aptitude to fly»

The endangered animal I chose from those proposed by the project's organisers was, in fact, the monarch butterfly. In the background, the theme from Schumann's *Thema mit Variationen* (*Geistervariationen*) resonates.

EN Antiguaan Racer

Ezko Kikoutchi

In creating this piece, I was instinctively drawn to the Antiguaan racer – a rare and endangered snake found only on Great Bird Island in the Caribbean. To me, the snake is an endlessly fascinating creature: dangerous yet elusive, cunning yet elegant, a timeless symbol of immortality and rebirth. The Antiguaan racer itself is swift, sharp, and slender. Shy and secretive, it hides in the shadows, lying in wait for its prey. I sought to bring these qualities into sound – the darting movements, the sudden stillness, the tension of the ambush. And then, the act of shedding: casting off its old skin, it emerges renewed, transformed. Through music, I wished to capture this cycle – the faint rustle of scales against the earth, the fragile persistence of life, and the inexhaustible force that drives it to be reborn again and again.

EN ad mare et t*er*ram

Farewell song to a giant sepia and other species

Lilian Beidler

In this piece, we participate in the passing of *Sepia apama* – the giant cuttlefish, a fluid companion, a hybrid in the swarm. It has eight arms, two tentacles, three hearts, and a pulse of thirty to fifty bpm. Their colours shift with their emotions. We emerge from the depths of the sea, changing our shape as soon as we resound. Heavily, we float across the ocean floor, suspended between dancing and fleeing. We camouflage, we listen, we play – vibrating impulses in water – becoming her, becoming this creature, becoming with her – parts of the currents and soil.





DE Ausrangiert und verklungen

«Ausgestorbene» Musikinstrumente damals und heute

Birgit Heise

Wahrscheinlich ist jedem Musikliebhaber schon einmal ein besonderes Instrument begegnet, das nur noch wenige beherrschen, das aber in früheren Zeiten häufig im Gebrauch war: Ein altes Harmonium, eine Zither oder Mandoline als Dachbodenfund? Ein Rankett, Krummhorn oder Chalumeau im Konzert mit alter Musik? Ein Dudelsack auf einem Gemälde mit ländlichem Sujet? Da entsteht wie von selbst die Frage nach dem Warum: Wie ist es möglich, dass einzelne Spezies an Klanggeräten nach einer Zeit großer Beliebtheit praktisch aus dem Alltag verschwinden?

Während meiner 25-jährigen Tätigkeit am Leipziger Musikinstrumentenmuseum sah ich mich ständig mit Fragen wie dieser konfrontiert. Denn letztlich landen sie genau hier, die nicht mehr gebrauchten Viole d'amore, Gamben, Drehleiern oder Clavichorde. Einst gespielt und weit verbreitet, führen sie heute zu erstaunten Blicken und ratlosen Bemerkungen bei den Besuchern: Das Clavichord sei doch viel zu leise, ein Harmonium mit Tretpäßen extrem unpraktisch und die Resonanzsaiten an der Viola d'amore quasi überflüssig (?).

Ein häufiger Grund für das Aussterben von Instrumenten ist in der westlichen Welt schlicht die **Wandlung des Musikstils**. Die oben erwähnten, beliebten Rohrblattinstrumente der Renaissance (Krummhorn, Rankett, Chalumeau und viele andere) hatten einen begrenzten Tonvorrat von etwas mehr als einer Oktave und ließen nur geringes dynamisches Spiel zu. Für den neuen Musikstil des Barock mit der Betonung auf das Sangliche waren sie nicht geeignet. Mit der Entwicklung von Oboe, Fagott und Klarinette wurde ein ganzes Arsenal an sehr beliebten Rohrblattinstrumenten ausgemustert. Oftmals ist es also schlicht der Umstand, dass **neue Erfindungen** so sehr überzeugen, dass die musikalische Welt komplett darauf umschwenkt. Dieser Prozess kann aber viele Jahrzehnte dauern. Der Hammerflügel, um 1700 in Florenz von Bartolomeo Cristofori entwickelt, bot gegenüber dem Cembalo den unschätzbaren Vorteil der Anschlagsdynamik. Doch der Erfinder sollte den Erfolg seiner sensationellen Neuerung nicht mehr erleben, denn erst zur Zeit der Wiener Klassik verbannte das Klavier die Cembali und Clavichorde auf den Dachboden.

Eine weitere Tatsache in der Geschichte darf man ebenfalls nicht vernachlässigen: Es sind die **veränderten Bedingungen im Berufsleben**, die manches Musikinstrument einfach überflüssig werden lassen. Immer weniger Berufstätige brauchen heute, im

Zeitalter moderner Medien, ein Klanggerät. Wer kennt noch den Hall der Posthörner, der das Herannahen des Briefboten anzeigte? Auch beim Militär ist es nicht mehr nötig, die Truppen mit Trompetensignalen und Trommelwirbel zu kommandieren. Verschwunden sind zudem die klingenden Arbeitsplätze am Hof: Unwahrscheinlich, dass ein Regierungssitz wieder Herolde einstellt, die das Auftreten des Präsidenten mit festlichen Trompeten ankündigen. Und wo gibt es den Hirten, der sich die Zeit mit einem selbst gebauten Dudelsack vertreibt? Auf Bildwerken mit pastoralen Motiven findet man sie in großer Zahl, die auffälligen Sackpfeifen mit einem Blasebalg aus einer toten Ziege.

Werfen wir einen Blick auf die häusliche Sphäre der Musikausübung, kommt man zu ähnlichen Ergebnissen: Die Zeiten haben sich geändert, der **Lebensstil ist ein anderer**. Vorbei sind die langen Winterabende am Kamin, die man singend zu leicht erlernbaren Instrumenten gesellig verbrachte: Zithern waren ebenso wie Gitarren oder Ziehharmonikas enorm beliebt. Riesigen Absatz fanden billige Bauformen, die ohne Notenkenntnisse schnell zum Erfolg führten. Man legte zum Beispiel bedruckte Papierbögen unter die Saiten der Zither, die genau die Zupfstellen anzeigten. Ähnlich wie beim «Malen nach Zahlen» stellte es für geschickte Hände bei guter Musikalität kein Problem dar, Melodien und Akkorde hervorzubringen. Solche «Unterleg-Zithern» für den Hausgebrauch findet man heute ebenso wie kleine Club-Ziehharmonikas oder Mandolinen als Deko in Restaurants und Ladengeschäften.

Besonders spektakulär ist das Verschwinden der Glasharmonika nach 1830. Hier muss man feststellen, dass **medizinische Gründe** als kuriose Ursache gelten dürfen. Um 1800 hatte das kostspielige Instrument seinen «Hype»: Virtuosinnen sowie (seltener) männliche Interpreten strichen mit feuchten Fingern die Ränder der sich drehenden Glasschalen und verzauberten mit geisterhaften, flötenähnliche Tönen ein riesiges Publikum. Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und viele Zeitgenossen schrieben eigene Werke, es gab «Gespenstertees», Hypnosen und Seancen. Das jähe Ende der Glasharmonika beruhte unter anderem auf einem öffentlichen Spielverbot in mehreren Städten. Denn nicht wenige Damen im Publikum sollen in Ohnmacht gefallen sein, es gab ungeklärte Todesfälle bei berühmten Spielerinnen. Aus heutiger Sicht ein schwer begreifliches Phänomen: Die wenigen praktizierenden Virtuosen erfreuen sich bester Gesundheit, das Publikum leidet höchstens unter Langeweile.

Ungewöhnlich ist auch das Ende der Lauteninstrumente im Verlaufe des 18. Jahrhunderts: Eigentlich haben sie **sich selbst abgeschafft**, die Lauten, Theorben und Panduras. Durch allzu viele Erweiterungen, Verbesserungen, Sonderformen und Anbauten waren sie nicht nur teuer, sondern auch fragil und unpraktisch geworden. Mehr als 20 Saiten galt es zu stimmen und immer wieder auszuwechseln. «*Der Lautenist stimmt immer, die Laute nie*» ist ein geflügeltes Wort in der Szene. Nein, wie bequem war da die sechssaitige Gitarre, die sich aus Spanien kommend rasend verbreitete und zur «Guitarromanie» im 19. Jahrhundert führte. Manche kunstvollen Lauten-Korpora versuchte man zu retten, indem sie sechs Gitarrensaiten erhielten, die meisten landeten indes im Museum oder im Feuer.

In Bezug auf die **Gegenwart** kann man unschwer das gesellschaftliche Ausmustern von Instrumenten daran erkennen, dass immer wieder ähnliche Objekte den Museen als Schenkung angeboten werden. Meist hatten die Besitzer schon erfolglos versucht, einem Musiker oder einer Musikerin das gute Stück zu verkaufen. Das Problem: Es gibt noch Unmengen davon in den Haushalten und kaum jemand möchte heute darauf spielen. Das betrifft zum Beispiel Tafelklaviere, Harmoniums, volkstümliche Zithern oder einfache Ziehharmonikas. Denn der Markt bietet neue Instrumente, deren Vorteile deutlich überwiegen: Anstelle des tischförmigen, sperrigen Tafelklaviers für die Hausmusik nimmt man schon seit dem 19. Jahrhundert ein Piano mit leichtgängigen Tasten. Heute fällt die Entscheidung oft zugunsten eines Digitalklaviers, das auch die Klangfarbe von vielen anderen Instrumenten zu imitieren vermag. Kirchgemeinden kaufen für kleinere Säle längst kein Harmonium mehr, sondern ebenfalls ein E-Klavier. Denn so schön das Harmonium auch klingt: Es ist sehr schwer, muss gewartet werden und das Bälge-Treten während des Spiels ist eine Herausforderung. Ein Comeback ist also unwahrscheinlich.

Übrigens: Gehen wir ganz weit in die Geschichte zurück, finden sich «ausgestorbene Instrumente» sogar im doppelten Sinne. Knochenflöten aus Mammut, wie zum Beispiel in Höhlen der Schwäbischen Alb entdeckt, gehören zu den ältesten ausgegrabenen Klanggeräten weltweit. Bekanntlich sind sowohl Mammuts als auch Knochenflöten hierzulande ausgestorben... Die Fundstücke aus der Eiszeit belegen aber eindrucksvoll, dass es für den Menschen auch unter widrigsten Bedingungen wichtig war, Klänge zu erzeugen. Das macht Hoffnung: Auch in Zukunft wird es trotz moderner Medien und pausenloser Verfügbarkeit von Musik immer das Bedürfnis geben, selbst ein Instrument zu lernen und in Konzerte mit akustischen Instrumenten zu gehen. Das Musikinstrument an sich, in welcher Form auch immer, wird nicht aussterben.

Birgit Heise war von 1993 bis 2018 als Kustodin am Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig tätig. Zu ihren Aufgabengebieten gehörten außer Lehre und Forschung auch das Kuratieren von Ausstellungen wie z. B. «Musikinstrumente für Richard Wagner» im Jahre 2013. Zahlreiche Publikationen betreffen das Gebiet der Organologie, speziell den sächsischen Instrumentenbau. Nach ihrer Habilitation wechselte sie ins musikwissenschaftliche Institut und betreut neben ihrer Lehrtätigkeit weiterhin Projekte zu dieser Thematik.

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

epic

music in extraordinary spaces

focus on saxophones

family event

Amstel Quartet and 100 saxophones

La bocca, i piedi, il suono

Amstel Quartet

Vitaly Vatulya, Olivier Sliepen, Bas Apswoude, Harry Cherrin saxophone

Musiciennes et musiciens de la Luxembourg Saxophone Association

Hy-Khang Dang direction

Salvatore Sciarrino

La bocca, i piedi, il suono pour 4 saxophones alto solo et 100 saxophones (1997)

17:30 40'

Foyer





DE Organismus aus Klang

Thomas Feist

Das diesjährige Festival rainy days unter dem Motto «bodies» präsentiert mit der Aufführung von Salvatore Sciarrinos *La bocca, i piedi, il suono* ein programmatisches und zugleich im wahrsten Sinne des Wortes raumgreifendes Event. Es kann als Form der sozialen Synchronisation beschrieben werden: Interpreten und Rezipienten werden aus der engen Definition ihrer Rollen herausgelöst und beziehen sich in den vielschichtigen musikalischen und außermusikalischen Ebenen, die es zu entdecken gilt, wechselseitig aufeinander. Auf diese Weise wird ein besonderer Erfahrungsraum für zeitlich-kommunikative Kohärenz geschaffen. Die in die Komposition inhärent eingeschriebene Dynamik sozialer Interaktion führt auf außergewöhnliche Weise zur unausweichlichen Konsequenz: Stimmen, Schritte, Atem werden zu unerhört gleichberechtigten Instrumenten.

Der Aufführungsort wird zum Resonanzraum für sinnlich-physische Verbindungen im doppelten Sinn: akustisch wie sozial. Man erkennt sich im Klingen und Hören, ohne instinktiv auf festgelegte Rollen zurückzugreifen. Das zu Grunde liegende ästhetische Prinzip wird in der Realisation offenkundig: Musik als «inhabited space» – ein auf Zeit bewohnter und dadurch sich dem Erleben öffnender Raum, in dem das Publikum wohl-intendierter aktiver Part der Komposition wird. Oder anders: aus situativem Handeln der an der Aufführung Beteiligten entsteht gemeinschaftlicher Klang, der körperlich erfahrbar wird. Damit beginnt ein einzigartiger Prozess, der mit dem Begriff «Konzert» im besten Falle ungenügend, wenn nicht gar irreführend beschrieben werden kann. Beim vorliegenden Werk geht es nicht nur um Musik im Raum – es handelt sich um eine soziale Konstellation, die losgelöst von der Partitur entsteht und zugleich der Komposition fest eingeschrieben ist.

In Sciarrinos Werk aus dem Jahr 1997 wird die Trennung zwischen Musizieren und Hören, zwischen Darbietung und Rezeption, zwischen Werk und Prozess programmatisch aufgehoben. Was entsteht, ist ein «akkumuliertes Subjekt» – ein temporärer Verbund aus Stimmen und Bewegungen, der durch Synchronität zusammengehalten wird, ohne dass sich Identitäten auflösen. Der Konzertsaal wird gleichsam zum sozialen Resonanzraum und symbolisiert dabei eine spezifische Lesart von Gesellschaft, die Gemeinschaft nicht durch Konsens, sondern durch geteilte Beteiligung konstituiert. Das Medium Klang strukturiert ein temporäres soziales Gefüge, das sowohl körperlich erlebbar wie auch stringent ästhetisch organisiert ist. Im entstehenden «Wir» dieses Settings formt sich ein akustisch geordneter Organismus, der durch rhythmische Koordination, durch Atmung, Lautwerdung, Verstummen entsteht – das musikalische wird auf diese Weise zum sozialen Kunstwerk.

Wenn Niklas Luhmann in seiner Systemtheorie Gesellschaft nicht als Summe der beteiligten Akteure, sondern als Netzwerk von Kommunikationen beschreibt, trifft er ziemlich genau das, was wir in Sciarrinos Werk finden. Hier wird Musik zum Medium sozialer Referenz: Musiker kommunizieren nicht mit dem Publikum im üblichen Sinne, sondern erzeugen eine klangliche Form, die wiederum Reaktionen hervorruft – in Gestalt von Aufmerksamkeit, körperlichem Mitschwingen, kollektiver Stille. Das Systemische im Erklingenden unterscheidet sich dabei klar vom psychischen System des einzelnen Beteiligten – unabhängig von der Rolle, mit der er sich auch gerade identifiziert. Das Ergebnis ist die Schaffung eines sozialen Raumes, der durch das Ereignis des Klangs strukturiert wird.

Sciarrinos Komposition entzieht sich dem gebräuchlichen Werkbegriff, sie will als Handlungsanweisung mit eingeschriebenen Unbekannten verstanden werden. Sie ist kein abgeschlossenes Gebilde, sondern von Offenheit und Prozesshaftigkeit geprägt. Dieses prozesshafte Moment fungiert als Kristallisationspunkt eines sozial beschreibbaren Systems. Wechselseitige Kommunikation ist bestimmender Faktor des Werks und verweist auf soziologische Theorien über das Phänomen der kollektiven Emotionen oder die durch gleichzeitige Bestimmtheit wie Offenheit gekennzeichnete Dynamik von Ritualen. In beiden stiftet synchrones Handeln Gemeinschaft auf Zeit. In diesem Prozess bleibt das Publikum nicht auf diese Rolle festgelegt, sondern gestaltet nahezu gleichberechtigt mit den Instrumentalisten einen temporären Raum, der sich sozial lesen und verstehen lässt.

Diese Form der Klanggemeinschaft basiert auf einer der Komposition eingeschriebenen radikalen Reduktion des musikalischen Materials. Die Beteiligten, ihre Stimmung und Stimmen, ihre Verortung und der Wechsel derselben werden gleichermaßen individuell wie sozial erlebbar. Dabei ist die Ästhetik des Werkes nicht expressiv im Sinne romantischer Innerlichkeit, sondern programmatisch präsent: Der Klang verweist auf nichts als sich selbst, er ist gleichsam klingende soziale Struktur in der Erfahrung geteilter Zeit. Sciarrinos Komposition geht von der Frage aus, wie Menschen gemeinsam handeln, hören, schweigen können – ohne dabei in eine Sprache zu verfallen, die auf Eindeutigkeit und einschränkende Bedeutung zielt. Diese liegt hier im gemeinsamen Erleben selbst, in der kollektiven Gegenwart des Erklingenden. *La bocca, i piedi, il suono* befreit sich durch die ihm immanente Konstruktion eines sozialen Kommunikationsraumes von traditioneller Kompositionsform ebenso wie von performativer Inszenierung. Das Besondere des Werks liegt in der gemeinsamen Erzeugung temporärer Realität, die sowohl als Sozialraum als auch als Kunstraum interpretiert und erfahren werden kann. Dabei transformiert sich der Raum zum Teil des sozialen Geschehens und wird zum Resonanzkörper für eine Form von Gemeinschaft, die nicht auf Zugehörigkeit, sondern auf Beteiligung beruht. Hier entsteht eine soziale Figur, die kein passiv rezipierendes Publikum kennt, sondern dieses als aktive Mitmusizierende versteht und zur Vollendung benötigt.

In dieser radikalen Offenheit des Werks liegt eine politisch lesbare Dimension: wo viele gleichberechtigt erklingen, wird Hierarchie unterlaufen. Das Dirigat wird durch Achtsamkeit ersetzt, die Partitur durch Präsenz, das festgeschriebene, unveränderliche Werk durch einmaliges Erlebnis kollektiver Handlung. Die Musik wird nicht vor- oder aufgeführt, sondern ereignet sich im Moment des Hier und Jetzt. Hier wird ein Bild von Gesellschaft entworfen, das auf Resonanz, nicht auf Kontrolle basiert; auf Hören, nicht auf Anweisung; auf Sein, nicht auf Zuschreibung. Dass Sciarrino diesen Weg mit so feinem Gespür und so viel struktureller Präzision beschreitet, macht seine Komposition nicht nur zu einem hochaktuellen Beitrag zur Musikästhetik und einem spannenden Untersuchungsobjekt für die soziologische Qualität des Klangs. Die temporäre Gemeinschaft mag flüchtig sein – gerade dadurch wird sie allerdings zu einem besonderen Ereignis im Rahmen des diesjährigen Festivals «bodies» und macht dieses Motto vielschichtig und in besonderer Weise erlebbar.

Thomas Feist, geb. 1965 in Leipzig, Studium der Musikwissenschaft, Theologie und Soziologie, Promotion über Musik als Kulturfaktor (Peter Lang, 2005), zahlreiche Veröffentlichungen zu den Themenfeldern Musik und ihre Funktion in Religion, Politik, Kultur und Gesellschaft (unter anderem *Kritik der sozialen Vernunft*, Peter Lang 2009), arbeitet freiberuflich als Berater für politische Kommunikation und Reputationsmanagement.

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

theatre sports judo Japan family event

Nage no kata

Judo and music

Multilatérale

Matteo Cesari flûte

Bogdan Sydorenko clarinette

Jules Bauer contrebasse

Hélène Colombotti percussion

Aurélie Saraf harpe

Antoine Bidault, Stephen Roulin judo

Ludovic Lagarde mise en espace

Sébastien Michaud lumières

Eve Liot, Jérôme Tuncer vidéo

Misato Mochizuki

Nage no kata (2024)

Aurélien Dumont

Goshin Jutsu. Katanoise (2024)

Yann Robin

Katame no kata (2024)

Yves Chauris

Kime no kata (2024)

Noriko Baba

Gonosen no kata (2023/24)

18:30 50'

Grand Auditorium





FR « La temporalité d'un judoka ne s'insère pas dans une mesure »

Conversation avec Yann Robin

Anne Payot-Le Nabour

Vous êtes le directeur artistique de l'ensemble Multilatérale. Comment en définiriez-vous l'esprit et les ambitions ?

L'ensemble Multilatérale, qui célèbre en 2025 son vingtième anniversaire, demeure l'une des formations les plus incontournables de la scène dédiée à la création musicale, tant sur le plan national qu'international. Certains musiciens sont présents depuis la création de l'ensemble et comptent parmi les meilleurs instrumentistes spécialisés dans la musique contemporaine. Quelques-uns ont même entretemps intégré l'Ensemble intercontemporain sans pour autant quitter Multilatérale, comme le contrebassiste Nicolas Crosse ou le percussionniste Gilles Durot. Au-delà de leur virtuosité instrumentale, les musiciens de l'ensemble sont de très belles personnalités, des êtres profondément engagés, qui prennent toujours plaisir à se retrouver, sur scène comme en dehors. Multilatérale est en quelque sorte comme une grande famille sauf, qu'à la différence, nous nous sommes choisis.

L'ensemble propose aussi bien des concerts, des spectacles que des performances, en intégrant fréquemment les nouvelles technologies au centre de ses productions. Nous avons à cœur de porter des projets d'une grande diversité, dans lesquels les musiciens sont pleinement impliqués, aussi bien sur le plan artistique que dans l'interprétation instrumentale – voire théâtrale, comme cela a été le cas dans *La Passion selon Sade* de Sylvano Bussotti. Nous sommes basés à Paris mais nous nous produisons aussi bien en France qu'à l'international, avec des tournées allant jusqu'en Asie. En vingt ans, nous avons eu le temps de tisser un réseau vertueux, au service non seulement des instrumentistes, mais aussi des compositeurs et compositrices à qui nous commandons régulièrement de nouvelles œuvres. Enfin, depuis 2019, l'ensemble Multilatérale

coordonne l'Académie de composition et d'interprétation ARCo (Art, Research and Creation opus...), qui se tient chaque année et fonctionne sur le principe de l'alternance, entre Marseille (GMEM – Centre National de Création Musicale), en France, et Salzbourg (Université Mozarteum), en Autriche. Un troisième partenaire, l'Italie, avec I Teatri di Reggio Emilia, viendra bientôt enrichir cette dynamique internationale.

Le projet avec des judokas, que vous présentez dans le cadre de rainy days, semble illustrer parfaitement cette soif de transversalité... Comment a-t-il vu le jour ?

Je suis un grand passionné d'arts martiaux, en particulier de judo et de ju-jitsu, que je pratique assidûment. Avec le temps, j'ai pris conscience – notamment en découvrant les katas, ces enchaînements codifiés conçus à la fin du 19^e siècle par le fondateur du judo, Jigorō Kanō –, du lien profond qui existe entre la musique et la temporalité propre à l'exécution des différentes techniques de judo. Ces enchaînements, à la fois précis et immuables, doivent être appris et maîtrisés par les judokas pour l'obtention de leurs grades, pour le passage de leurs dans. J'ai alors évoqué avec mon Sensei, Stephen Roulin – l'un des deux judokas du «Nage no Kata» – le projet qui me tenait à cœur : associer de la musique à l'exécution des katas. Il nous a fallu deux ans pour concrétiser ce projet, en collaboration avec la Maison de la Culture du Japon à Paris, jusqu'à aboutir à un spectacle d'une cinquantaine de minutes – pas davantage, car les katas sont physiquement extrêmement exigeants pour les judokas. Ils se réalisent à deux et s'organisent toujours avec un *tori*, qui exécute les prises et attaque, et un *uke*, qui reçoit et chute. Nous avons retenu cinq katas, d'une durée allant de trois à douze minutes chacun, enchaînés par les judokas – accompagnés dans ce travail par le metteur en scène Ludovic Lagarde, qui les a guidés dans les transitions et les saluts, éléments essentiels du rituel. À chacun de ces katas correspond une œuvre originale, commandée à une compositrice ou un compositeur, écrite pour un même effectif instrumental : flûte, clarinette, harpe, contrebasse et percussion – une formation offrant une large palette sonore ainsi qu'un ambitus étendu. Les katas ont été choisis pour leur identité propre. Le premier, le *Nage no kata*, qui est le kata originel, et qui a d'ailleurs donné son nom au projet, est axé sur les chutes – il y en a une trentaine ! – et fait appel aux techniques de hanches et d'épaules. Un autre, que j'ai mis en musique, le *Katame no kata*, se fait au sol, centré sur des techniques d'immobilisation, de luxation, d'étranglement, et encore un autre, le *Goshin Jutsu*, avec des armes, couteau, bâton ou pistolet. Composer pour des katas, c'est un peu comme écrire de la musique pour un film – à la différence près que le spectacle se déroule en direct. Le kata, par nature immuable, impose au compositeur de caler sa musique sur une structure préexistante. Il n'est plus maître du temps : c'est le kata qui dicte la temporalité. Mais comme chaque compositrice et compositeur possède une sensibilité propre, les œuvres qui en résultent sont toutes singulières.

Comment avez-vous choisi les compositrices et compositeurs impliqués dans ce projet ?

J'ai souhaité faire appel à des personnalités dont j'apprécie profondément la musique, et qui entretiennent toutes un lien fort avec le Japon. Misato Mochizuki et Noriko Baba, comme leurs noms le suggèrent, sont originaires de ce pays. Installée en France depuis vingt-cinq ans, Noriko Baba – qui a encore sa famille au Japon – a étudié au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Misato Mochizuki, quant à elle, enseigne à Tokyo et partage sa vie entre la France et le Japon avec son mari, le compositeur Aurélien Dumont, également engagé dans ce projet. Yves Chauris, enfin, a été profondément marqué par son séjour à la Villa Kujoyama, à Kyoto – une expérience déterminante qui a transformé son approche de la composition. Quant à moi, ce sont les arts martiaux qui m'ont naturellement conduit à ce projet. Et, pour une fois, je ne suis pas resté en retrait comme je le fais souvent en tant que directeur artistique de Multilatérale : j'ai ressenti un profond désir d'y prendre part pleinement.

Quels ont été pour vous les principaux défis de collaborer avec des sportifs de haut niveau ?

Le principal défi a été « Le temps ». Un musicien a sa partition or la temporalité d'un judoka ne peut que difficilement être calée dans une mesure. Notre flûtiste, Matteo Cesari, a ainsi travaillé en amont à partir des vidéos des cinq katas, afin de préparer les répétitions du spectacle et de pouvoir, depuis son pupitre, diriger l'ensemble tout en suivant en temps réel l'évolution des judokas. Tout avait été soigneusement préparé, mais il a parfois fallu procéder à des ajustements sur le tatami. Comme nous avons déjà donné cinq représentations du spectacle, tout le monde connaît parfaitement le déroulement et joue en parfaite harmonie – judokas compris. Ce spectacle, dont le rituel est d'une grande beauté, est, pour le couple de judokas, physiquement épuisant et particulièrement exigeant sur le plan de la mémoire. Sans compter qu'après avoir exécuté les cinq katas, les judokas passent à une phase de combat, comme un grand climax où se libère l'énergie, en partie contenue et canalisée durant les katas. Ce moment est le seul où les musiciens improvisent dans la mesure où le combat l'est aussi. Il y a toutefois quelques points de rencontres sur certaines des techniques, notamment au moment de ponctuer le combat.

Les katas se déroulent habituellement dans le silence...

Les combats de judo, de même que les katas, se déroulent en effet habituellement dans le silence, le calme et la solennité. Les seules sonorités sont celles des corps, des déplacements des pieds sur le tatami, des frottements ou des chutes. Lors de la création,

à la Maison de la Culture du Japon, le tatami avait été amplifié. Certains impacts étaient répercutés dans la salle via des haut-parleurs afin d'amplifier le son des chutes. Quand on débute le judo, la première chose que l'on nous enseigne, c'est chuter. Donc, savoir tomber. Lors de la chute, on apprend à frapper avec la paume de la main pour absorber le choc afin que celui-ci ne vienne pas impacter en premier le dos ou même la tête. Une chute peut produire un son très puissant !

Les corps des judokas diffèrent naturellement : Antoine Bidault, par exemple, est très dense et, bien qu'il ait quitté la compétition depuis peu, il conserve la musculature caractéristique des athlètes de haut niveau. Stephen Roulin, qui s'est éloigné du circuit depuis plus longtemps, reste lui aussi très musclé, même s'il estime avoir perdu en résistance. Le judo est un sport exigeant physiquement. Pour eux, ce spectacle est d'une violence corporelle énorme et quand ils sortent de scène, ils sont épuisés. Lors des rappels, il leur est parfois difficile de revenir sur le tatami. D'ailleurs, au début du projet, lors de la première phase de résidence, durant les répétitions, Stephen et Antoine se faisaient vraiment chuter mais très vite, ils ont fait comme les danseurs ou les chanteurs, ils ont marqué pour s'épargner. Cela leur a permis de tenir car avec ce genre de sport, le corps arrive vite à ses limites.

Pourriez-vous reprendre ce projet avec d'autres judokas ?

Je ne sais pas si ce serait si simple. Pour cela, il faudrait de nouvelles phases de répétitions avec le nouveau couple de judokas. Je n'en éprouve pas le désir. Au-delà de cette question, les musiques, séparément, marcheraient dans n'importe quel pays au monde avec n'importe quels judokas du moment qu'ils aient appris correctement leurs katas. Le kata est un langage universel même si la vitesse d'exécution peut varier selon les gabarits et les personnalités. Pour autant, il n'est pas si courant de trouver des judokas susceptibles d'enchaîner cinq katas comme sont capables de le faire Antoine Bidault et Stephen Roulin avec autant de virtuosité. Ils sont très connectés, aussi grâce à leurs morphologies qui présentent de réelles similitudes. Stephen et Antoine ont réussi avec une grande intelligence à trouver leur place dans le spectacle, à être à l'écoute de la musique, tout en étant complètement dans leur art, le judo.

Quels échos ce spectacle a-t-il trouvé dans l'univers du judo ?

Je suis très fier de ce spectacle, d'avoir pu faire cohabiter deux de mes passions que sont la musique et le judo, et susciter une rencontre entre mes amis des deux disciplines. À la Maison de la Culture du Japon à Paris, il y avait un public mélangé, de judokas et de compositeurs, de musiciens ou de gens liés à la musique et à la création. Nous sommes aussi en contact avec la Fédération Française de Judo qui désirerait présenter ce projet dans certaines de leurs manifestations, notamment dans des concours nationaux et/ou

internationaux de katas ou encore dans le cadre de compétitions de judo. Mais reste encore à trouver des dates car nos calendriers respectifs ne sont pas toujours facilement coordonnables.

Avec Multilatérale, nous sommes impatients de remonter ce spectacle dans la perspective d'une tournée au Japon durant la saison 2027/28. Ce serait un retour à la source, en l'occurrence au Kōdōkan, le premier club de judo de Tokyo créé par maître Jigorō Kanō. À l'époque, le judo était un art martial nouveau, issu du ju-jitsu : ce mode d'éducation, qui s'est ensuite répandu dans le monde, a révolutionné le Japon, les universités et la manière d'éduquer les enfants. Cela va au-delà du sport, il y a tout un état d'esprit sur l'humilité, la sagesse, l'honneur, l'amitié, le respect de soi et de l'autre, un certain nombre de valeurs entrées dans la culture japonaise. Cet art martial devrait selon moi être enseigné dans toutes les écoles de la planète dès le plus jeune âge.

Interview réalisée par téléphone le 05.07.25

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

extraordinary ensemble event

world premiere

dying your dying to come closer

Explore Ensemble

Taylor MacLennan flûte

Alex Roberts clarinette

Eloisa-Fleur Thom violon

Christine Anderson alto

Deni Teo violoncelle

Nicholas Moroz direction artistique, guitare électrique

Siwan Rhys harpe celtique

EXAUDI

Juliet Fraser soprano

Sophie Overin mezzo-soprano

Tom Williams contreténor

Stephen Jeffes ténor

Simon Whiteley baryton

Ben McKee basse

Catherine Lamb

dying your dying to come closer (création, commande Explore Ensemble avec le soutien de la Ernst von Siemens Musikstiftung, The Radcliffe Trust et England's National Lottery Project Grants, co-commande Philharmonie et The Barbican)

20:15 45'

Salle de Musique de Chambre





EN From the People of the Houses of Earth in the Valley to the Other People Who Were On Earth Before Them

Ursula K. Le Guin

In the beginning when the word was spoken,
in the beginning when the fire was lighted,
in the beginning when the house was built,
we were among you.

Silent, like a word not spoken,
dark, like a fire not lighted,
formless, like a house not built,
we were among you:
the sold woman,
the enslaved enemy.

We were among you, coming closer,
coming closer to the world.

In your time when all the words were written,
in your time when everything was fuel,
in your time when houses hid the ground,
we were among you.

Quiet, like a word whispered,
dim, like a coal under ashes,
insubstantial, like the idea of a house,
we were among you:
the hungry,

the powerless,
 in your world, coming closer,
 coming closer to our world.
 In your ending when the words were forgotten,
 in your ending when the fires burned out,
 in your ending when the walls fell down,
 we were among you:
 the children,
 your children,
 dying your dying to come closer,
 to come into our world, to be born.
 We were the sands on your sea-coasts,
 the stones of your hearths. You did not know us.
 We were the words you had no language for.
 O our fathers and mothers!
 We were always your children.
 From the beginning, from the beginning,
 we are your children.

«From the People of the Houses of Earth in the Valley to the Other People Who Were on Earth Before Them»

from *Always Coming Home* by Ursula K. Le Guin

Used by permission of Curtis Brown, Ltd.

Copyright © 2019

All Rights reserved

EN «A sense of something much bigger»

Conversation with Catherine Lamb

Tatjana Mehner

Please tell us more about the literary foundation of your work and the choice of the text you set to music!

I really don't typically use text, and I have been writing a lot of vocal pieces in the past couple years, but I usually stay more in the phonetic area. Usually, it's more about the sound directly, but I have been really inspired by Ursula K. Le Guin in the past couple of years. She is also from around the same place as I am. Maybe there is a connection at this point as well. I have been actually going through all of her work chronologically, and I'm nearing the end of her life now, and she gets more and more radical as she gets older. She died in 2018 and started to publish in the 1960s. Her work was radical then too, and although she consistently subverted whiteness throughout her career, she didn't find her feminism until later. She talks about this too, but it emerges slowly over time, especially in the 1980s and then the 1990s. But she was always writing about Taoist philosophies. She also translated the *Tao Te Ching*. She wrote in the science fiction genre, but it is all a kind of mirror to societies.

She is always trying to process different realities and different human constructs. There is this beautiful book she wrote, *The Word for World is Forest*, that is directly related to the Vietnam War, but the story is set on another planet. This concept of the world spans her whole career, that things are happening on different planets.

But the book of your choice differs a bit in that point...

This book also takes place in her far future Hainish worlds, about an imagined utopian society in Northern California on future Earth: a valley where she is also from. She also studied really intensely with the native chiefs in the area. So she learned all about the plants, how they used to be utilised, and how life used to be. But then she takes that knowledge and projects it onto a future community that is living with the land harmoniously, but it is a feminist society, where the women control society. But not just that:

there is this beautiful essay, called *The Carrier Bag*, where she argues that the most interesting part of a story is about the people who are caring and gathering. She takes the image of the woolly mammoth, and the hunting of the woolly mammoth as just one aspect, so she decides to take her perspective away from the hunter and more towards the gatherer, and then towards the people who are caring for each other and building things. I feel like this poem is in a way from that time, because she wrote that essay in the 1980s as well. The poem, however, comes from a book that is an imaginary anthropological study of a culture. She invented a language, and even a form of music notation. I was really struck by this poem, because I felt like it was in a way what she imagined, what they are trying to communicate back to us from the future, a warning.

You even dedicated the piece to Ursula K. Le Guin. Did you ever meet her?

Unfortunately, I wasn't aware of her work before her death in 2018. I didn't know that much about her. But there are a lot of great interviews of her online, as well as subsequent interviews with more current authors about her and how she inspired them. The great thing about writers is that anyone can learn from them even after they are gone... I feel like I've been her student the past couple of years! I think she is one of the most important American writers.

Please tell us more about your way of setting this poem...

I was inspired by the fact that Ursula K. Le Guin is also dealing with strange relationships with time. And she takes a much more realistic view on imagining time travel in the future. Le Guin is not abstract. She is really a good storyteller. That is something I am interested in; in my work, I play with that a lot. I am interested in form, at least on the outside. People have often described my work as abstract, but I don't feel that way at all. Because the way I work is more about the unfolding of a form or the perception of a total form. That was just something I was thinking about a lot in regard to her work, how she deals with both abstracting time and also unfolding time. I started with the poem because that was an inspiration. However, it only appears in two of the sections. And there are 13 sections. So it was more like cycling through these kind of events. I wanted to have this feeling of cycling through something and returning repeatedly, but it keeps changing; therefore, you get a sense of something much bigger. I had the impression there was a really strong structure in this dramaturgy.

How did you find the very powerful title?

It's not always, but often that the title comes to me in the early phase of working on a piece. But in this case, it took a little while. I knew that I wanted to use her poem. And then, while working on the «song», there was this line of the poem that just kept jumping

out at me, seeming to summarise why I am drawn to the poem in these difficult times for everybody. It is abstract and concrete at the same time. Which is exactly what draws me to it. Le Guin's work is really clear, but also very poetic and abstract, and has many layers.

Concretely: It is so horrifying to observe things happening like starving and dying children in Gaza and Sudan, that this is allowed to happen in the first place. But less concretely, there was this line of the poem, maybe also transforming that feeling to space. How do you see people? How do you see suffering? And how do you transform it? How do you empathise with it? And how do you deal with it in a positive way? I don't know. It is of course not positive, but there is the question of transformation: how do you acknowledge? I work with melody, of course. The actual song form comes closer to song than I would typically do, because of the words. In this case, I really wanted the words to be clear. I wanted to respect the words, because I found there was something special in them.

You wrote this piece for the ensembles Explore and EXAUDI. How did this impact the composition?

That is funny, because right before I worked on this piece, I composed a vocal sextet for Ekmeles in New York with exactly the same orchestrated voices – countertenor and soprano, mezzo, tenor, baritone and bass. With Juliet Fraser, I had done a big project one year before – so I was very much immersed in this sound when starting. But I feel that I know their voices much better now. Explore has played some older pieces of mine. So there was some knowledge of people. Nicholas Moroz, the guitarist and director of the ensemble, has access to a special guitar with a Lou-Harrison designed fretboard. That means I could easily utilise rationally tuned chords on the guitar: I am less limited by tuning concerns. I am actually able to use it more guitar-like than I would typically do. The pianist could have access to a Celtic harp, which can also easily be re-tuned. I started to form these groupings that were somehow very clear to me, like different roles. The voices versus the guitar and harp became a duo function and the strings and then the winds were added – very natural and simple.

Have you, in one or another way, been inspired by the festival theme «bodies»?

To be honest, I didn't know it was the theme. But it fits very well: the piece is about seeing bodies, characters, people in so many senses.

Interview conducted via video call on 02.09.25

EN dying your dying to come closer

Catherine Lamb

This piece searches for the in-between spaces where opposing elements corrade together, as in form/formlessness, cycle/change, sound/language, story/poetry, return/evolve, destruction/empathy, pattern/dissolution. It takes direct inspiration from the work of the author Ursula K. Le Guin, drawing in particular on her 1985 masterpiece *Always Coming Home*. In our increasingly hostile world corrupted by fascism and greed, Le Guin's imbued Taoist philosophies centre on the visualisation of tangible pathways towards more peaceful realities, allowing for a shimmering refuge for her readers.

Returning to the *Tao Te Ching*, believed to be written by Laozi in the late 4th century, it is stunning to experience the direct relatability to our current world. The same problems, the same kinds of human difficulties. I imagine an infinite cycle where on each return new and more perceptions keep emerging; new technologies, more people, more complexities, more feelings – the same problems, just magnified. Evolving and returning at the same instance. She plays with this while imaging realities far into the future – different but relatable, more expanded. So I ruminate on a poem of hers entitled *From the People of the Houses of Earth in the Valley to the Other People Who Were on Earth Before Them*, written in the 1980s, from the perspective of a peacefully evolved, futuristic utopian community in northern California, while at the same time passing on ancient knowledge from some original dwellers (such as the Yurok and the Papago). The poem is a message from one potential future reality addressing our own current reality as well as past realities (whether Le Guin's perspective in the 1980s or Laozi's perspective in the 4th century BC). It is at the heart of this piece, the title of which was inspired by a line in the poem.

My work has typically rejected the use of vocalized language – as I find that the state of listening involving language acquisition occupies a very different phenomenological state than listening to sound without direct linguistic meaning. However, songs are one of the earliest human art forms that have continued to thrive and will certainly continue further. They have the incredible ability, perhaps more than any other art form, to reflect on the human experience, like love and resistance. In Le Guin's imagined realities, songs are extremely important, elemental, and assumed. Like the story. It's Le Guin's particular classical storytelling, her experimentalism, her blurring of time/space, and her deep love of humanity – inspite of it all – that continue to draw me back to her writing. For her, I allow actual words into the music, her words.

So I made a song, and that's where the actual work began. Caring for the words and seeing what emerges from that state. Shining a light on them during a state of darkness, and out of darkness.

Story, song, music, melody, time, harmony, relation, perception. I want to offer a space that is cyclical yet evolves as it touches the words. New forces and elements enter, and things change again and again, so that we experience the return through the potentiality of its directional planes, leading us, simply, towards something better. Therefore, I structured the piece to have various recognisable parts and patterns, which return, but with new information and experiences each time – new colourations, new combinations, new states of emptiness and density, new motion. And in the right circumstance, it is constructed to be able to connect the end to the beginning and continue onwards. It is Ancient Music – nothing new, everything new.

23.11.

Dimanche
Sonntag
Sunday

mood-booster

Closing Party with DJ Sensu

rainy days disco

Sensu DJ

21:15 90'

Foyer



29. & 30.11.

focus on senses

mental health

Apoplexie – eine Live-Performance für Ohren (und andere Sinne)

Wenn Stimmen zu Bildern und Geräusche zu Gedanken werden

Rahel Jankowski Stimme

Claire Thill Konzeption, Text, Regie

Catherine Kontz Komposition, Performance

Céline Bernard Foley Art

Marc Thein Licht

Ken Nganyadi Ton

Marko Mladenovic Requisite

Jill Christophe Produktion

Koproduktion Independent Little Lies, Fondation EME, Philharmonie
und Kasemattentheater

Mit der Unterstützung des Kulturministeriums, der Stadt Esch-sur-Alzette,
der Fondation Indépendance und SACEM Luxembourg



Fondation
EME

29.11. Samstag 14:00

30.11. Sonntag 17:00

Auf Deutsch

➤ **Kasemattentheater**

www.fondation-eme.lu



DE «Die Bühne muss barrierefreier werden»

Gespräch mit Sarah Bergdoll

Daniela Zora Marxen

Sie sind General Coordinator der Fondation EME. Was ist die Fondation EME und was sind Ihre Aufgaben?

Die Fondation EME setzt sich für Inklusion durch Musik für Menschen ein, die keinen direkten Zugang dazu haben – sei es weil sie älter sind, Beeinträchtigungen haben oder es Barrieren gibt, die ihnen den direkten Zugang erschweren. Wir organisieren Konzerte in Krankenhäusern, Kinder- und Altenheimen, Unterkünften für Geflüchtete, aber auch partizipative Projekte. Es geht darum, gemeinsam zu musizieren, Freundschaften zu schließen und an Kultur teilzuhaben. Für interessierte Personen soll es einfach sein, teilzunehmen, deshalb ist unser Angebot dezentralisiert. Wir sind an verschiedenen Orten im ganzen Land aktiv und nicht nur in der Philharmonie. Wir arbeiten viel mit luxemburgischen Künstler*innen zusammen, zum Beispiel mit dem Künstlerkollektiv Dadofonic, das Menschen mit spezifischen Bedürfnissen einstellt, oder mit Geflüchteten. Wenn wir mitbekommen, dass Musiker*innen hier ankommen, versuchen wir, sie in das Programm einzubeziehen.

Welchen Ansatz verfolgt die Fondation EME?

Pro Jahr gibt es ein bis zwei große partizipative Projekte. 2024 haben wir im Rahmen von All together landesweit inklusive Chöre in sozialen Einrichtungen angeboten, weil Bewohner*innen dieser Einrichtungen oft nicht mobil sind. Deshalb kommen wir und alle anderen, die sich fortbewegen können, zu ihnen. Das macht es für alle Teilnehmenden einfacher, aber für die Einrichtung ist es ein Mehraufwand, jede Woche zusätzlich fünfzig Gäste zu empfangen. Dann gibt es kleinere Projekte, die sich speziell an eine Zielgruppe richten, zum Beispiel Ferienangebote für Kinder im Autismus-Spektrum. Das Wichtigste ist, ein Projekt genau auf diejenigen auszurichten, für die man es organisieren möchte.

Hat sich in dieser Hinsicht in den letzten Jahren etwas getan?

Ja, ich glaube schon. Im Rahmen von Mosaik Kultur Inklusiv, wo auch wir Mitglied sind, vernetzen sich kulturelle Akteure, die gemeinsam ein inklusives Angebot für Personen mit Beeinträchtigungen anbieten möchten. Hinzu kommt die Initiative des Kulturministeriums «Accès à la culture». Auch immer mehr Künstler*innen machen sich Gedanken darüber, wie sie ihre Konzerte gestalten, sodass sie für alle zugänglich sind.

Barrierefreiheit und leichte Sprache spielen eine größere Rolle, aber Menschen mit Behinderung sind kaum auf der Bühne präsent.

Es gibt noch viel zu tun. Die Bühne muss barrierefreier werden. Dazu gibt es bereits Initiativen wie das BSO Resound des Bournemouth Symphony Orchestra, ein klassisches Orchester mit Personen mit Beeinträchtigungen, für die eigens Instrumente hergestellt wurden. Die verschiedenen Instrumente wurden so verändert, dass alle sie spielen können.

*Auch Komponist*innen gehen zunehmend auf die Fähigkeiten und Einschränkungen von Künstler*innen ein.*

Ja, und das Resultat ist besser. Es ist für alle angenehmer, wenn die Musiker*innen auf der Bühne sich mit dem, was sie spielen, identifizieren können. Bei unserer partizipativen Oper *pOpera* erarbeitet der Komponist das Werk zusammen mit allen Teilnehmenden. Bei All together singen 300 Menschen aus unterschiedlichen Altersgruppen mit verschiedenen Hintergründen dasselbe Lied. Das verbindet. Wenn Kultur barrierefrei ist, ist es für alle angenehmer und meistens auch einfacher.

An wen richtet sich Apoplexie?

Apoplexie ist ein Live-Hörspiel im Dunkeln von Claire Thill, das im Stil von David Lynch entwickelt wurde. Es ist offen für alle, denn die Geschichte spielt sich in den Köpfen ab. Die Schauspielerin Rahel Jankowski wird von Soundeffekten, Foley Art und Originalkompositionen von Catherine Kontz sowie von einem subtilen Licht- und Schattenspiel begleitet. Vor den Vorstellungen wird es Führungen im Kasemattentheater geben, die für Menschen mit Sehbehinderung entwickelt wurden, aber allen offenstehen. Eine Expertin bietet Weiterbildungen für uns und andere Interessenten an, damit ins Bewusstsein rückt, was man tun kann, damit Personen mit Sehbehinderung sich noch willkommener fühlen.

Das Interview wurde am 01.09.25 in der Philharmonie geführt.

Biographies

Amstel Quartet

Amstel Quartet is a saxophone quartet with an irreverent approach to programming, and a group sound refined over the ensemble's 25-year history. Praised for their expressivity in a wide range of musical styles, their acclaimed performances and recordings highlight the versatility of the saxophone.

Louis Andriessen composition (1939–2021)

Louis Andriessen had a rich relationship to the biographical. He considered his life story not so important, summed up in the motto *«the maker should disappear behind the music»*. His work contains many biographical elements. He himself enjoyed reading biographies of heroes such as Miles Davis, Samuel Beckett and Hector Berlioz.

Raphaëlle Aoun composition (2004)

La compositrice libanaise Raphaëlle Aoun cherche à travers ses œuvres à établir un lien avec les auditeurs, les invitant à réfléchir et à dialoguer sur le rôle de la musique contemporaine aujourd'hui. Depuis octobre 2024, elle suit un Bachelor en composition avec Hanspeter Kyburz à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin, après avoir étudié avec Helmut Zapf.

Georges Aperghis composition (1945)

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.

Knut Aufermann reception (1972)

Knut Aufermann studied chemistry, audio engineering and sonic arts. He is currently active as a radio artist, musician, organiser, writer, curator and lecturer. Together with Sarah Washington, he runs the project Mobile Radio. He is a founding member of the international radio network of independent cultural radio stations.

Noriko Baba composition (1972)

Noriko Baba was born in Japan and studied composition, acoustics, analysis, orchestration and ethnomusicology in Tokyo and Paris. She received the NHK-Mainichi award for composition, the First Prize at the Takefu Festival, a residence fellowship from the Akademie Schloss Solitude and the Villa Medici, among others.

Özkan Umutkan Bapbacı composition (1996)

Compositeur, concepteur sonore et ingénieur, Özkan Umutkan Bapbacı a étudié la composition à l'Université Bilkent, avec Onur Türkmen et Tolga Yayalar. Il est actuellement l'élève de Sarah Nemtsov à l'Université du Mozarteum de Salzbourg. Il se concentre sur la création d'expressions musicales à dimension dramatique, qui intègrent des éléments électroniques et multimédias.

Nik Bärtsch Komposition (1971)

Der schweizer Komponist, Produzent und Autor arbeitet stets an seiner Ritual Groove Music, ist Leader des Zenfunk-Quartetts Ronin und der Musik-Ritual-Gruppe Mobile, Gründer des Labels Ronin Rhythm Records, einer Plattform für kreative zeitgenössische Groovemusik und Mitbegründer des Musikclubs Exil in Zürich.

Carola Bauckholt Komposition (1959)

In ihren Werken thematisiert Carola Bauckholt, die bei Mauricio Kagel studierte, Phänomene der Wahrnehmung und des Verstehens. Sie mischt visuelle Kunst, Musiktheater sowie konzertante Musik und bedient sich gern geräuschhafter Klänge, die sie nicht in ein vorgegebenes Raster einfügt, sondern in ihrer freien Entfaltung beobachtet.

Ashkan Behzadi Komposition (1983)

Der iranisch-kanadische Komponist Ashkan Behzadi lebt und arbeitet in New York. Er erwarb seinen DMA in Komposition an der Columbia University, studierte bei Fred Ler Dahl, George Lewis und Georg Friedrich Haas. 2021/22 war er Guggenheim-Stipendiat. Zuvor studierte er an der McGill University Montreal bei Chris Paul Harman und Brian Cherney.

Lilian Beidler Komposition (1982)

«Lilian Beidler bewegt sich als Performerin dort, wo das Leben stattfindet, oftmals auch ausserhalb des traditionellen Konzertsaals, im öffentlichen Raum. Dabei spielt sie mit der Herausforderung, die meist beiläufige Wahrnehmungshaltung der Passanten für kurze Zeit zu unterbrechen und Inseln intensiver Konzentration zu schaffen.» (Cécile Olshausen, 2015)

Céline Bernard Foley art

Céline Bernard is a Foley artist for cinema, television and radio. She also brings the art of Foley on stage and often co-operates on artistic projects.

Lydia Bintener Körperbemalung

Lydia Bintener ist Kunstlehrerin im Lycée de garçons in Luxemburg und international bekannt durch das Bodypainting, das seit über 20 Jahren ihr künstlerisches Schaffen bestimmt. Der menschliche Körper wird als Medium benutzt und mit hautfreundlichen Farben bemalt.

Annesley Black composition (1979)

Annesley Black is a Canadian composer based in Germany and Austria. Her works span from instrumental music to electronics and video performances from orchestra and chamber music to theatre, solo performances and installations. She has appeared as a performer, improviser and sound-director in Canada, Austria, Switzerland and in Germany.

Nik Bohnenberger Komposition (1994)

Der gebürtige Luxemburger studierte Musikpädagogik, bevor er ein Kompositionsstudium bei Elena Mendoza aufnahm. Er schreibt Instrumental- und Ensemblemusik, elektroakustische Arbeiten und sucht nach neuen theatralen und performativen Formaten mit experimenteller Intermedialität. Seit 2025 ist er künstlerischer Leiter des Ensemble Recherche.

Dahae Boo composition (1988)

Born in South Korea, Dahae Boo has a lot of experience in various countries: South Korea (Seoul National University), France (CNSMD de Paris, CRR de Boulogne-Billancourt), Germany (Hochschule für Musik Stuttgart, Hochschule für Musik Freiburg), Japan (Tokyo University, Kunitachi College of Music). Currently she is a freelance composer based in France.

Laura Bowler composition, singing (1986)

Laura Bowler is a composer, vocalist and artistic director specialising in theatre, multidisciplinary work and opera. She has been commissioned across the globe by ensembles and orchestras including the BBC Symphony Orchestra, ROH2, Opera Holland Park, The Opera Group, Manchester Camerata, London Philharmonic Orchestra, Quatuor Bozzini and others.

Jonathan Burrows choreography, performance

Jonathan Burrows is a choreographer whose main focus is an ongoing body of pieces with the composer Matteo Fargion, with whom he continues to perform around the world. His *A Choreographer's*

Handbook has sold over 17,000 copies since its publication in 2010. Burrows is currently an Associate Professor at the Centre for Dance Research, Coventry University.

John Cage Text (1912–1992)

Er zählt zu den einflussreichsten Komponisten des 20. Jahrhunderts, studierte Literatur, Architektur und Klavier. 1932 begann seine Beschäftigung mit Komposition, die Privatunterricht bei Arnold Schönberg einschloss. Mit *Untitled Event* inszenierte er das erste Happening der Geschichte. In den 1950er Jahren widmete er sich dem Zufall als Kompositionsprinzip.

Iain Chambers installation, electronics

Iain Chambers is sound artist, composer and producer, working across sound art, podcasts, radio and commercial music. His work often uses field recordings and specific locations as compositional material. He is a founding member of multiple music groups, including Langham Research Centre and Rubbish Music.

Yves Chauris composition (1980)

Yves Chauris enseigne la composition au Conservatoire de Cergy-Pontoise et la connaissance de la musique contemporaine au sein du département de pédagogie du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il encadre également l'Académie des Compositrices de l'Orchestre de Chambre de Paris.

Huihui Cheng composition (1985)

Huihui Cheng studied composition with Guoping Jia, Caspar Johannes Walter and electronic composition with Marco Stroppa and Piet Johan Meyer. She attended the SWR Vocal Ensemble Academy and practical training in composition and computer music at Ircam. She won the First Prize at the International Isang Yun Competition and the Giga-Hertz Production Award.

Nien Chin Chai composition (1999)

La compositrice malaisienne Nien Chin Chai a récemment achevé ses études au Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance à Londres auprès de Stephen Montague, Deirdre Gribbin et Paul Newland. Ses œuvres ont été données lors de festivals au Royaume-Uni. Elle a participé au projet interdisciplinaire sur la maladie d'Alzheimer intitulé *Unfamiliar Reflections*.

Ali Clarke choreography, dance

Ali Clarke is a multidisciplinary artist and choreographer who currently works as the Creative Community Engagement Officer at Dublin City Council Arts Office. She holds a Master in Equality Studies and creates audience-engaged work across dance, theatre, and circus. She is a founding member of the international company Knot Kollektiv.

Libby Croad composition

Libby Croad is a London-based composer, arranger, and violinist, trained at the Royal Academy of Music. Her work has been performed by leading ensembles such as the Royal Philharmonic Orchestra and broadcast internationally. Her string and choral compositions are recognised for their emotional depth and clarity.

Hy-Huu Dang saxophone

Hy-Huu Dang is a classical saxophonist from Luxembourg. Trained in Amsterdam under professor Arno Bornkamp, he won prizes at the Concours Jeunes Solistes Luxembourg (2018) and the Lions European Music Competition (2021). He's a JLV Sound ambassador and conducts the saxophone ensemble of Miersch.

Hy-Khang Dang composition, saxophone, conductor

Hy-Khang Dang currently works as a composer, performer and conductor. He completed his studies in saxophone, orchestral conducting and composition at the Koninklijk Conservatorium Brussel, at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris and at the Guildhall School of Music and Drama whilst being on a Leverhulme Arts Scholarship.

Angharad Davies composition

Angharad Davies is a Welsh violinist based in London working with free improvisation, compositions and performance. Her approach to sound involves attentive listening and exploring beyond the sonic confines of her instrument, her classical training and performance expectations. Much of her work involves collaboration.

Katinka Deecke Dramaturgie

Katinka Deecke studierte nach einer Tanzausbildung französische Literatur und Theaterwissenschaften in Paris. Für ein Masterstudium ging sie nach Frankfurt a. M., wo sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst im Regie- und Schauspielstudiengang arbeitete. Als Dramaturgin wirkte sie an zahlreichen Projekten mit.

Hilda Fanny Dianda Komposition (1925)

Hilda Fanny Dianda zählt zu den herausragenden Wiederentdeckungen des letzten Jahrzehnts. Argentinische Komponistin, ausgebildet in den ästhetischen Zentren europäischer Musikentwicklung des letzten Jahrhunderts, leistete sie Gattungsbeiträge in allen Bereichen und wirkte an den jeweiligen avantgardistischen «Hot-Spots».

Siobhán Doyle violin

Siobhán Doyle is an Amsterdam-based violinist, who enjoys a varied career of solo, chamber music and orchestral playing. She studied with Leland Chen and Nurit Stark. Doyle is a founding member of the Lir Quartet and regularly performs with ensembles such as the London Symphony and the Concertgebouw Orchestra.

Aurélien Dumont composition (1980)

Aurélien Dumont's music questions the notion of otherness as defined by philosopher François Jullien, as a possible way of apprehending the complexity of our contemporary world. He holds a doctorate in musical composition from the SACRe program at the École Normale Supérieure de Paris (PSL) and the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Aaron Einbond composition (1978)

Aaron Einbond's work explores the intersection of instrumental music, field recording, sound installation and interactive technology, focusing on collaboration and transcription at the center of a creative process questioning the thresholds of perception between instrument, loudspeaker, stage and place.

Ensemble Recherche

Seit vier Jahrzehnten widmet sich das Freiburger Ensemble Recherche dem Neuen und Unbekannten. Mit rund 60 CD-Einspielungen und fast 1.000 Uraufführungen hat es musikalische Gegenwart gestaltet und Musikgeschichte geschrieben. Die neun Musiker*innen verbindet die Lust am Experiment und der intensiven Auseinandersetzung mit der Gegenwart.

Ignacio Escobar Gutiérrez composition (1994)

Compositeur, interprète et preneur de son sur le terrain, Ignacio Escobar Gutiérrez est diplômé de la Faculté des Arts de l'Université du Chili. À la recherche de nouvelles poétiques sonores qui entrelacent son, corps et parole, il dirige ses propres productions et compose pour des compagnies de théâtre et de danse.

Noémie Ettlin choreography (1988)

Noémie Ettlin trained in classical and contemporary dance in Switzerland before joining the European D.A.N.C.E. programme in Germany, where she met choreographers William Forsythe, Wayne McGregor, Angelin Preljocaj and Frédéric Flamand. From the start of her career, she has always sought to take a multidisciplinary approach.

EXAUDI

Formed in 2002 and comprising ensemble singers and new music soloists, EXAUDI has collaborated with hundreds of composers, evolving a unique and expanding repertoire that has blazed new trails in contemporary vocal composition. A strong feature of its programming is the mixing of early and new music in imaginative combinations.

Explore Ensemble

Founded in 2012 at the Royal College of Music by composers Nicholas Moroz and Arne Gieshoff, the Explore Ensemble is built around a core sextet that often incorporates electronics, video, and other technologies. In 2021, the group was awarded the Ensemble Prize of the Ernst von Siemens Music Foundation.

Fabrik Quartet

Gegründet während der intensiven Auseinandersetzung mit Xenakis' Streichquartett *Tetras* unter dem Coaching des Ensemble Modern, entstand das Fabrik Quartet im Jahr 2022 aus dem Wunsch der vier Mitglieder, die Musik unserer Zeit zu kultivieren und ihr Ausdruckspotenzial im Medium des Streichquartetts umzusetzen.

Matteo Fargion Komposition, Performance (1961)

Matteo Fargions Werk überschreitet die Grenzen zwischen zeitgenössischer Musik, Tanz und Theater. Seine künstlerische Reise begann in Südafrika, wo er als Teenager progressive Rock-Konzeptalben komponierte und Bassgitarre in experimentellen Bands spielte. Gemeinsam mit dem Choreographen Jonathan Burrows tritt er weltweit auf und arbeitet an einer fortlaufenden Werkreihe.

Jez riley French performance, concept (1965)

Focusing on sound as both material and subject, the work of Jez riley French explores place and sounds outside our attention. Alongside exhibitions and performances, he gives talks, runs workshops, has developed a range of specialist microphones and techniques and written for several music publications.

Jürg Frey Komposition (1953)

Nach seiner Ausbildung am Conservatoire de Musique de Genève begann Jürg Frey zunächst eine Laufbahn als Klarinetist. In den frühen 1990er Jahren wurde er Teil des wandelweiser Komponistenkollektivs. Sein Werk ist geprägt von ruhigen Klangräumen und einer Sensibilität für die Qualitäten des Materials.

Simon Gautier light

Simon Gautier is the lighting designer and creative director at Lumin-Art Productions. For the past 15 years, he has proven his ability to design concepts that are both creative and technically complex for the performing arts industry (Cirque du Soleil, Cirque Éloize, Céline Dion, Madonna, Franco Dragone, and more) as well as for events.

Emiliano Gavito concept, performance, flute

Emiliano Gavito is a flautist, performer, and co-founder of lovemusic. He is particularly interested in exploring instruments and performance techniques as tools for expressing social and political themes. For Gavito, new music, as a performing art, extends beyond the sonic experience.

Lucas Gerin Perkussion

Bereits während seines Bachelorstudiums in Toulouse entdeckte Lucas Gerin sein besonderes Interesse für neue Musik und die Zusammenarbeit mit Komponist*innen. An der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart absolvierte er Master-Programme in Schlagzeug Solo und neuer Musik, im Laufe derer er sich mit Strömungen der zeitgenössischen Musik auseinandersetzte.

Florentin Ginot contrebasse, électronique

Florentin Ginot est diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et fondateur de la compagnie HowNow. Membre depuis 2015 de l'Ensemble Musikfabrik, il se produit également en tant que soliste et collabore étroitement avec des personnalités telles que Georges Aperghis, Rebecca Saunders, György Kurtág et Helmut Lachenmann.

Roby Glod Komposition, Saxophon (1970)

Der gebürtige Luxemburger Roby Glod studierte in den Jazz-Abteilungen der Konservatorien von Straßburg und Paris. Er ist im Bereich des Jazz und der Improvisation aktiv und trat im Rahmen von Konzerten und Festivals in Europa, den USA und Marokko auf.

Trudie Gorman text

Trudie Gorman is a writer, activist, and youth worker based in Dublin. Her debut poetry collection *Trust the Damage* was shortlisted for the 2023 Patrick Kavanagh Poetry Award. She was a 2023 Artist in Residence at the Dublin Fringe Festival and has held a residency at the Centre Culturel Irlandais in Paris.

Ilya Gringolts violon (1982)

Élève d'Itzhak Perlman, Ilya Gringolts a été en 1998 le plus jeune lauréat du concours Premio Paganini. Premier violon du Gringolts Quartet, il enseigne à la Zürcher Hochschule der Künste ainsi qu'à l'Accademia Chigiana de Sienne. Il est également le conseiller artistique du Mizmorim Festival et joue sur le violon Stradivarius «ex-Prové», fait en 1718.

Nataša Grujović accordéon, performance

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 butô Yuko Kominami.

Katarina Gryvul improvisation, composition

Katarina Gryvul a étudié le violon et la composition à Lviv et Cracovie. Elle apprend actuellement la musique assistée par ordinateur et l'art sonore à la Kunstuniversität Graz. Fondatrice de la Gryvul School, dans laquelle elle transmet son intérêt pour la musique électronique, les textures et les timbres, elle fait partie du premier catalogue dédié à la musique ukrainienne.

Jane Hackett violon

Jane Hackett is a violinist and core member of Musici Ireland. She is an award-winning improviser and has contributed to several of Musici's interdisciplinary works through both performance and creative collaboration.

Andrew Hamilton composition (1977)

Andrew Hamilton a étudié avec Kevin Volans, Anthony Gilbert et au Conservatoire Royal de La Haye avec Louis Andriessen. Deux disques consacrés à ses œuvres ont été enregistrés. Il fait partie depuis 2024 d'Aosdána, organisation irlandaise de promotion des arts, et a reçu la même année le Paul Hamlyn Foundation Award for Artists.

K.A. Harper performance

K.A. Harper is a transdisciplinary artist, performer and access worker based in London. Creating work spanning music, photography, drag, writing and performance, their practice looks at marginalised histories from an autoethnographic, embodied queer lens.

Safire Hikari dance

Safire Hikari is a dancer and circus artist with over a decade of professional experience. She has trained extensively across Europe and teaches and performs a wide range of movement practices. Safire's original work has been featured at Fringe Festival Dublin and other independent platforms.

Nolan Hildebrand composition (1992)

Nolan Hildebrand est compositeur et artiste noise dont le projet solo s'intitule Black Galaxie. Il écrit de la musique électroacoustique, instrumentale et acousmatique, créant des œuvres intenses et saturées. Sa production artistique intègre notamment la composition assistée par ordinateur, les partitions graphiques ouvertes ou le son spatialisé.

Colm Hinchion son

Titulaire d'un master de sciences avec mention en musique et technologie de la MTU Cork School of Music, Colm Hinchion a été responsable son de l'opéra de la ville entre 2015 et 2021. Preneur de son, mixeur et concepteur, il travaille aussi bien pour le théâtre musical, le théâtre et la musique que le cinéma.

Finbar Hosie conception, musique, mise en scène, décors, électronique, vidéo (1996)

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.

Yijoo Hwang composition (1985)

Yijoo Hwang a étudié à Séoul ainsi qu'à la Manhattan School of Music de New York, sa ville natale. Après son arrivée en France en 2018, elle a intégré le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon, pour y suivre un cursus de post-diplôme.

Stephan Ink son

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.

Rahel Jankowski Stimme (1988)

Rahel Jankowski wuchs in Berlin und Luxemburg auf und studierte Schauspiel an der Hochschule der Künste Bern. Seitdem war sie in zahlreichen Rollen auf der Leinwand und auf der Bühne zu sehen. Mittlerweile ist sie freischaffende SchauspielerIn, PerformerIn und MusikerIn und arbeitet international für Film, Fernsehen und Theater.

Justé Janulyté composition (1982)

Justé Janulyté's works, mostly written for mono-chromatic ensembles, explore musical time/space perception through large-scale multilayered textures and extremely gradual metamorphoses. While balancing between the aesthetics of minimalism, spectralism and acoustic electronica, she researches the visual nature of musical phenomena.

Monique Jean composition (1960)

L'œuvre de la Canadienne Monique Jean rassemble musique électroacoustique, mixte, installation sonore ou encore improvisation. Elle s'intéresse aux tensions, fractures et chocs des matières sonores afin de parvenir à une transmutation du réel vers le poétique et collabore avec des chorégraphes ou encore des artistes visuels.

Fritha Jenkins performance

Fritha Jenkins is a transdisciplinary artist and educator. Their practice spans music, sculpture, ceramics, video, performance, and installation. Jenkins' work stumbles around, churns up, and re-aggregates materials, archives, narratives – playfully exploring embodied, neurodivergent, queer ways of knowing.

Steve Kaspar soundscape (1952–2020)

«[His] artistry touched many fields that seem to have not much in common at first glance: Large format paintings, large format drawings, some video and sound installations and for more than 20 years a long series of large scale compositions of electroacoustic music and his duo work with accordionist Nataša Grujović in the last eight years of his life.» (Andreas Wagner)

Ezko Kikoutchi composition (1968)

Née au Japon, Ezko Kikoutchi est organiste titulaire de la paroisse d'Ecublens-Saint-Sulpice et co-titulaire de la paroisse de Vaulion-Romainmôtier. Basée en Suisse, elle collabore avec de nombreux ensembles et festivals du pays. Elle a signé en 2020 l'habillage sonore d'Espace 2, station dédiée à la musique classique de la Radio Télévision Suisse.

Matthew Lee Knowles performance (1985)

Compositeur, poète, pianiste, professeur, organisateur d'événements et peintre, Matthew Lee Knowles a étudié à la Guildhall School of Music and Drama. Il a enseigné aux côtés de Michael Finnis. Son catalogue comprend plusieurs centaines d'œuvres musicales et des dizaines de textes.

Yuko Kominami danse, performance (1973)

Yuko Kominami a étudié le butô, la danse et l'histoire à Tokyo. Elle a ensuite obtenu un diplôme en études de danse communautaire à Londres ainsi qu'une maîtrise en cultures, histoires et pratiques de la danse à l'Université du Surrey. Membre de la compagnie Ten Pen Chii Art Labor entre 2007 et 2010, elle travaille en tant qu'artiste indépendante.

Catherine Kontz artistic director, composition, performance (1976)

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.

Anne-Hélène Kotoujansky chorégraphie

Anne-Hélène Kotoujansky a étudié la danse à Strasbourg et Essen. Elle a travaillé en Allemagne et en France pour des théâtres, des chorégraphes indépendants, des compagnies, des productions d'opéra et divers projets artistiques. L'inclusivité et le travail avec des personnes en situation de handicap constituent une part importante de ses activités.

Krischan Kriesten conception lumières

Krischan Kriesten a étudié avec Ulrike Rosenbach (vidéo et performance) et Christina Kubisch (son et installation). Il travaille comme concepteur lumière,

son et vidéo dans les domaines de l'opéra, la musique nouvelle, le théâtre, la danse, les performances et les installations dans les pays germanophones et au sein de la Grande Région.

Irene Kurka soprano (1974)

Irene Kurka a chanté plus de 320 premières mondiales lors de concerts et de productions scéniques. Elle a créé en 2018 le premier podcast indépendant pour la musique nouvelle, en coopération avec le *Neue Musikzeitung*, et anime une émission sur une radio californienne. Elle est depuis 2021 la commissaire d'Irene Kurka lädt ein: Future Singing à Düsseldorf.

LABOUR

Basé à Berlin, LABOUR est le duo formé par Farahnaz Hatam et Colin Hacklander, qui crée des œuvres basées sur le son. Via son studio associé, sa pratique s'étend à des projets impliquant direction artistique, conservation ou encore coordination. Il comprend des collaborateurs proches tels que Fredrik Olofsson, formant ainsi un collectif élargi.

Catherine Lamb Komposition (1982)

Catherine Lamb, geboren in Olympia, Washington, erforscht die Interaktionen von Tonalität, Summierungen von Formen und Schattierungen, die Form der langen Einleitung, Zustände zwischen Außen und Innen sowie Empathie. Derzeit lebt und arbeitet sie in Berlin. 2020 erhielt sie den Ernst von Siemens Förderpreis Komposition.

Bernhard Lang composition (1957)

The work of Austrian composer, improviser and programmer Bernhard Lang can be described as contemporary classical. Besides music for concert halls, he also designs sound and music for theatre, dance, film and sound installations. Another focus is the «recycling» of historical music, as in the *Monadologie cycle*.

Dominic Lash contrebasse (1980)

Dominic Lash a été une figure centrale du collectif de musiciens Oxford Improvisers. Théoricien du cinéma, il est titulaire d'un doctorat de l'Université de Bristol. Ses recherches se concentrent sur la critique philosophique des films. Il développe actuellement un projet sur le rythme cinématique et co-dirige une collection consacrée à Gilles Deleuze.

Pheobe riley Law concept, performance

An installation artist with a focus on sound and three-dimensional art, Pheobe riley Law arranges

relationships between different bodies. She playfully reverses the roles of human and non-human actors, revealing the object-hood of the human essence and an animate character of the «inanimate» being.

John Lely composition (1976)

A composer, musician and curator, John Lely composes and improvises with acoustic and electronic objects and instruments. He is interested in the variety of sounds, correspondences and experiences that can arise through the use of limited materials. He is co-author of *Word Events* (2012), a book about text scores.

Georg Lendorff vidéo (1965)

Diplômé en communication visuelle et réalisation de films, Georg Lendorff travaille depuis 20 ans comme cinéaste et vidéaste pour l'opéra, le théâtre et des expositions, aussi bien pour des scènes et manifestations internationales que pour des productions expérimentales plus confidentielles. Il a été nommé à deux reprises au Nestroy Theaterpreis.

Les Percussions de Strasbourg

Fondées en 1962, Les Percussions de Strasbourg sont dédiataires de près de 400 œuvres. Élargissant sans cesse ses pratiques scéniques, l'ensemble a réalisé de nombreux enregistrements et reçu une trentaine de prix, dont une Victoire de la musique classique en 2017 pour la première sortie sur son propre label discographique. Il est aussi engagé dans diverses actions pédagogiques.

Ligeti Quartet

The Ligeti Quartet has been at the forefront of contemporary music since its formation in 2010. Their most recent album, «Nuc», is a celebration of Anna Meredith's music. They curated the Ligeti Day at the Aldeburgh Festival in 2023 and also enjoy performing in more unusual places. They are passionate about music teaching and taking new music to diverse audiences.

Elainie Lillios composition (1968)

Elainie Lillios creates works that reflect her fascination with listening, sound, space, time, immersion, and anecdote, and include stereo, multi-channel, and Ambisonic fixed media works, and installations. She serves as Professor of Creative Arts Excellence at Bowling Green State University in Ohio.

Liza Lim composition (1966)

Liza Lim is a composer, educator and researcher. Her music focuses on collaborative and transcultural practices. Ideas of beauty, ecological connection and ritual transformation are ongoing concerns in her compositional work. She is Sculthorpe Chair of Australian Music at the Sydney Conservatorium of Music.

lovemusic

lovemusic est un collectif de musiciens spécialisés dans la création basé à Strasbourg, qui aspirent à une plus grande représentation et visibilité de toutes les diversités. La manière de présenter la musique sur scène est toujours prise en considération. Ils jouent sans chef et apprécient de travailler avec la lumière, la vidéo et la scénographie. lovemusic est lauréat du Ernst von Siemens Musikstiftung Ensemble Prize 2025.

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 wird Martin Rajna das Orchester mit 99 Musiker*innen aus über 20 Nationen leiten.

Luxembourg Saxophone Association

The Luxembourg Saxophone Association is committed to offering multiple activities around the saxophone in order to provide an essential platform for students and teachers as well as for amateur and professional saxophonists in Luxembourg. The association has come together again with a renewed commitment to developing unique and original projects.

Tom Malmendier percussion, haut-parleur (1984)

Tom Malmendier commence la musique tard et par hasard en se disant qu'avec une guitare on avait l'air plus cool. Mais rien de très sérieux, jusqu'à ce qu'en 2006, un ami laisse traîner son set de batterie dans le salon de Tom. Il est avant tout intéressé par la rencontre et a participé à la dernière création de la compagnie Nyash.

Maximilian Marcoll composition (1981)

Maximilian Marcoll, composer, sound artist and performer, was born in Lübeck. He studied percussion, instrumental and electronic composition. In his work, he focuses on the political potential of music and sound. As of 2021, he was working

as Professor for Electroacoustic Composition and Sound Art at the University of Music and the Bauhaus University in Weimar.

Jessie Marino composition (1984)

Jessie Marino is a Berlin-based composer, performer, and media artist. Her compositions and solo performances abstract ideas drawn from all stripes of popular culture and political discourse, girded by a definitively humanistic sensibility rife with equal doses of wit and pathos.

Cécile Marti composition (1973)

Swiss composer Cécile Marti completed her PhD at the Guildhall School of Music and Drama in London. In addition to her compositions, she also works as a stone sculptor. She was composer-in-residence with the Biel Solothurn Symphony Orchestra for the 2015/16 season and was awarded the Carte Blanche by Fondation Suisa for 2018/19.

Louisa Marxen percussion (1982)

Louisa Marxen finalised her studies with a Master's degree in performance and contemporary music, working with Jürg Henneberger and Christian Dierstein. She now develops her own projects. Besides exploiting the variety of percussion instruments, she likes to experiment with new devices and unusual sounds. She is a founding member of Eunoia Quintett.

Scott McLaughlin composition (1975)

Scott McLaughlin is an Irish composer/improviser. He lectures in composition at the University of Leeds and directs CePRA, as well as convening the RMA Practice Research Study Group. He was Co-I on the AHRC Sparkle project and PI on an AHRC Leadership Fellowship (2019–2021), the Garden of Forking Paths project, on composing with contingent materialities.

Beth McNinch concept, directing, viola

Beth McNinch is violist, producer, educator and the creative force behind Musici Ireland's original productions. She studied at the Guildhall School and the Royal Academy of Music, where she was made an Associate. With a career spanning principal viola positions and chamber music stages, she is committed to interdisciplinary work.

Eoin McNinch light design

Eoin McNinch is lighting designer and programmer with over 16 seasons at Wexford Festival Opera and a wide range of credits across Irish theatre and opera.

He brings precision and creativity to productions through detailed pre-visualisation, CAD modelling, and design innovation. His work is a vital component of Musici Ireland's immersive performances.

Cassandra Miller composition (1976)

Her composition methods incorporate a unique practice of meditation-based uncontrolled singing to learn about melody and repetition from a deep-tissue perspective. She uses these vocal exercises together with creative transcription processes to transform pre-existing musical sources to magnify their expressive qualities.

Marko Mladenovic props

Marko Mladenović, born in Belgrade, Serbia, studied at the School of Design and began his career in the props department of the Belgrade Drama Theatre, later leading it. He toured with many productions and, for the past eight years, has lived in Luxembourg, creating and designing props for theatre productions.

Misato Mochizuki composition (1969)

Misato Mochizuki is equally active in Europe, North America and Japan. She combines occidental tradition and the Asian sense of breathing and develops unusual rhythms and sounds of great stylistic freedom. Her works include symphonic compositions and pieces for ensemble. She continually reflects on the role of the composer in today's society.

Claudia Molitor Konzeption, Musik

Claudia Molitor ist Komponistin, Künstlerin und Performerin. Ihre Arbeit stützt sich auf Traditionen von Musik und Klangkunst, umfasst aber auch Video, Performance und bildende Kunst. Dabei stehen die Erforschung der Beziehungen zwischen Hören und Sehen sowie die Zusammenarbeit als kompositorische Praxis im Mittelpunkt.

Leah Muir conductor, music, film

Leah Muir's residencies include a Fulbright where she studied with Chaya Czernowin at the University of Music and Performing Arts, Vienna. She has developed a series of pieces for soloists performing duos with their video counterparts. She is the Artistic Director of Ensemble ilinx – Studio for New Music at the Berlin University of the Arts.

Multilatérale

Depuis quinze ans, l'ensemble impose pleinement cette «multilatéralité» qui le caractérise, chère à son directeur artistique Yann Robin. La présence de Léo Warynski comme directeur musical offre une autre dimension en permettant des collaborations régulières avec l'ensemble vocal Les Métaboles dont il est également le directeur musical.

Musici Ireland

Musici Ireland is a women-led, socially engaged arts collective creating original, multidisciplinary work that combines music, theatre, dance, film, and spoken word. Founded in 2012 by Beth McNinch, the ensemble has evolved into a platform for collaboration between artists across genres, with a particular focus on amplifying underrepresented voices.

Mayke Nas composition

Mayke Nas enjoys creating music for musicians breathing simultaneously, for moving chairs, wired blackboards and open bridges. She considers herself lucky to work with Nieuw Amsterdams Peil, Askol|Schönberg, Slagwerk Den Haag, the Royal Concertgebouw Orchestra, de Neue Vocalsolisten, Calefax, Eklekto and other musical wizards.

Ken Nnganyadi sound

Ken Nnganyadi, sound engineer since 2008, began in music and advertising before moving into audio postproduction. Specialising in Foley and custom sound effects for Luxembourgish and international projects, he now expands into live theatre sound sculpting with *Apoplexie*.

Noise Watchers Unlimited

Von Claude Lenners, Arthur Stammel 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.

Helmut Oehring composition

Composer, guitarist, director, choreographer and author Helmut Oehring considers German sign language his mother tongue. Using electronic media, sign language, performance, conceived/improvised music, dance, audio drama and film, he creates vocal-instrumental audio-visual works that combine poetic forms with political-documentary content.

Alisa Oleva concept

Alisa Oleva is a walking artist based in London who works within the spaces and streets of the city, exploring the politics of public space. Her projects have taken the form of one-to-one and collective performances, walking scores, personal and intimate encounters, gatherings, parkour sessions, workshops, sound and audiowalks.

Tim Parkinson composition (1973)

His work has been described as «*reconstructing music from the ground up*», a prefigurative music living in the present environment of data blizzard, discarded consumption, recycled packaging, disused signage, and the hybrid forms and deserted spaces left in the wake of the technological rampage and information deluge.

Åke Parmerud composition (1953)

Åke Parmerud is an artist with a global presence in contemporary music and media art. In 1998, he was appointed a member of the Royal Swedish Academy of Music. He has also curated concerts and served as artistic director for large audio-visual events both indoors and outdoors. Since 2002, he has worked at the sound design company Audio Tecture.

E.M. Parry performance

E.M. Parry is a transdisciplinary artist and performance maker. Drawing on a background in theatre design including work at Shakespeare's Globe, London and Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, their work splices durational performance, sculpture, drag and ritual, blurring costume and body, artefact and event.

Michael Parsons composition, piano (1938)

Michael Parsons is an important figure in the history of experimental music, both in terms of his own diverse output as well as his co-founding of the hugely influential Scratch Orchestra with Cornelius Cardew and Howard Skempton in 1969. His music avoids any easy categorisation yet always displays a great sensitivity for line and texture.

Pony Says

Pony Says is a trio, specialised in contemporary music and free improvisation, which serves to improve their interplay, expand their sound palette and develop new pieces. The ensemble sound should be kept elastic, but by nature Pony Says prefer noisy, dense electronic textures with sound clichés and rhythmic fractures.

James Alexander Preller composition (2004)

James Alexander Preller est un compositeur, artiste visuel et interprète basé à Londres. Son travail s'articule autour des motifs, de la réparation, de la famille, des rituels et du fil, mêlant souvent vidéo, textile et son dans des créations interdisciplinaires et immersives.

Quartetto Maurice

Since its formation in 2002, the trait that has most distinguished the Quartetto Maurice has been its constant and tireless research on sound. The Quartet won the 35th Italian Music Critics' Franco Abbiati Prize in 2015, and the Kranichsteiner Stipendium Preis at the Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt in 2016.

Quatuor Bozzini

Quatuor Bozzini has been an original voice and advocate for new, experimental and classical music since 1999. Driving the hyper-creative Montreal scene, and beyond, the quartet cultivates an ethos of risk-taking, experimentation and collaboration, venturing boldly off the beaten track.

Siwan Rhys piano

Welsh pianist Siwan Rhys has enjoyed a varied career of solo, chamber, and ensemble playing, with a strong focus on contemporary music and collaboration with composers. Recent releases include a recording of Stockhausen's *Kontakte*. She is a member of the GBSR Duo and Explore Ensemble, as well as of the Welsh Gorsedd of Bards.

Rimini Protokoll

Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzler gründeten 2000 das Theater-Label Rimini Protokoll. Sie entwickeln Bühnenstücke, Interventionen, szenische Installationen und Hörspiele und erhielten den Mülheimer Dramatikpreis, den Deutschen Theaterpreis Faust, den Europäischen Theaterpreis und den Deutschen Hörspielpreis.

Yann Robin composition (1974)

Yann Robin a étudié la composition auprès de Georges Boëuf et Frédéric Durieux ainsi que l'analyse avec Michaël Levinas et l'informatique musical à l'Ircam. Sa rencontre avec Jonathan Harvey a été déterminante. En 2005, il a co-fondé l'Ensemble Multilatérale, en 2019 l'université binationale de composition ARCo puis en 2020 le Festival Ensembles(s).

Edward Robson composition (2000)

Le compositeur et interprète nippono-britannique Edward Robson a étudié la composition à la Royal Academy of Music auprès de David Sawer et au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris avec Gérard Pesson. Il a également pratiqué la composition électroacoustique avec Yan Maresz, Luis Naón et Grégoire Lorieux. Membre du Sawai Koto Institute, il a composé de nombreuses œuvres impliquant cet instrument.

Heather Roche bass clarinet (1983)

Born in Canada, clarinetist Heather Roche completed her Master of Music at the Guildhall School of Music and Drama in London. She plays regularly with Modern Nature. She has premiered many solo works for her instrument and gives workshops in clarinet technique and composition all over Europe.

Niels Rosing-Schow composition (1954)

Niels Rosing-Schow found his voice in France after schooling in Denmark. His sensual, suggestive music is rooted in his belief that *«harmony and sonority are the same thing»*. Under the influence of Iannis Xenakis, he developed a spectral style in which instrumental timbre and colour would carry as much structural import as traditional harmony.

Georges Sadeler Komposition, Saxophon (1988)

Er begann seine musikalische Laufbahn am Konservatorium der Stadt Luxemburg und schloss sein Saxophon- und Kammermusikstudium in der Klasse von Marco Pütz ab. Neben seiner Haupttätigkeit in der Militärkapelle Luxemburgs komponiert und arrangiert er. Seine Werke wurden unter anderem in Portugal, Italien, Kanada und den USA gespielt.

Giacinto Scelsi composition (1905–1988)

Révélé sur la scène internationale en 1931 avec *Rotativa*, Giacinto Scelsi est l'un des premiers compositeurs italiens à s'intéresser au dodéca-phonisme. Il opte ensuite pour une conception du son en tant que tel et explore les potentialités de l'écoute. Il laisse un corpus de plus de 150 titres, ainsi que des recueils de poèmes et des essais esthétiques.

Annette Schlünz Komposition (1964)

Annette Schlünz studierte an der Dresdner Musikhochschule und der Berliner Akademie der Künste, schrieb Kammer-, Orchester- und elektronische Musik und realisierte Performances. Sie ist Dozentin für Komposition am Conservatoire de Strasbourg und Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste und der Freien Akademie Hamburg.

Salvatore Sciarrino Komposition (1947)

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.

Sensu DJ

Sensu is an experimental house and ambient DJ based in Luxembourg. His intense and informed DJ sets intend to introduce people to unheard sounds. He co-runs the electronic music label Testtoon records. His sets touch upon house, techno, disco, industrial and experimental and avantgarde electronic music.

Elnaz Seyedi Komposition (1982)

Elnaz Seyedi studierte Informatik in Teheran und Komposition bei Younghee Pagh-Paan, Jörg Birkenkötter, Günter Steinke, Caspar Johannes Walter und Michael Reudenbach in Bremen, Essen und Basel. Sie erhielt unter anderem den Stuttgarter Kompositionspreis. Ihre Werke erscheinen bei Edition Juliane Klein, Berlin.

Rishin Singh composition (1985)

Rishin Singh, born in Malaysia, is a composer living in Berlin. He has been commissioned to compose for Jack Quartet (US), The Amsterdam Wandelweiser Festival, Fabrik Quartet, and others. He is an Associate Artist at the Australian Music Centre, who publish his scores. His music has been released by Beacon Sound, Intonema, and others.

Janet Sinica video

Janet Sinica is a documentary photographer and video creator whose work focuses on the cultural sections of music, dance and interdisciplinary collaborations of artists like musicians, composers and choreographers.

Émilie Škrjelj accordion, speaker

Émilie Škrjelj explores the accordion in its smallest folds and uses it both as a percussion instrument and a generator of electroacoustic materials. Inspired by her research around the turntable, modular synths and field recording, she brings the accordion to the abstract territory of electronics by exploring its extremities.

Jos Smolders composition (1960)

His music is always on the border of abstraction and narration. An important influence in his artistic

development was the confrontation with the early works of Willem De Kooning. With his music, concrete, everyday sounds meld into intricate and abstract layers of sound.

SoloVoices

Two female and two male singers came together in 2008, who deal with primarily contemporary music as soloists. They perform advanced literature and premieres of works for solo voices, incorporate instruments, electronics, scenic concepts and confront newer with older vocal music. They develop own projects and commission compositions.

Adam Starkie clarinet, artistic coordinator

Adam Starkie is a clarinetist, collaborating with composers and ensembles, premiering experimental music that challenges the norms of classical performance. He is the co-founder and artistic director of lovemusik and received the Music Prize of the Académie Rhénane in 2023. He studied with Dov Goldberg and Armand Angster.

James Tenney composition (1934–2006)

Après des leçons de piano et de composition, James Tenney poursuit ses études notamment à la Juilliard School of Music, travaillant avec Edgar Varèse. Théoricien mais aussi interprète, il se situe dans la lignée du mouvement expérimental américain et considère son œuvre comme une réponse aux questions soulevées par Charles Ives ou John Cage.

Katie Tertell cello

Katie Tertell is a cellist who collaborates regularly with Musici Ireland. She brings a rich improvisational style to their ensemble work and is known for her dynamic and expressive playing.

Marc Thein Licht

Der Luxemburger Marc Thein hat sich in den letzten Jahren als Lichtdesigner in der nationalen und internationalen Bühnenszene einen Namen gemacht. Er arbeitete mit Choreographen, Regisseuren, Musikern und Performance-Künstlern zusammen und entwarf die Lichtshows mehrerer Bands.

Michael Thieke Klarinette, Lautsprecher

Der Klarinettist, Komponist und Performer Michael Thieke interessiert sich für experimentelle Formen des Lieds, kollektive Kompositionen und Improvisationen sowie Musik an den Rändern des Jazz. Er konzentriert sich auf Klangfarben mit einem Fokus auf Mikrotonalität und arbeitet bevorzugt in Langzeitprojekten und Kollektiven.

Claire Thill concept, text, directing (1983)

Claire Thill is a multilingual Luxembourg based performer, writer, and theatre-maker interested in multidisciplinary territories of performance and storytelling. She trained as a performer in London, Paris and New York and has been integrating her own writing into her performance work. She is a founding member of Independent Little Lies from Luxembourg.

Trio Accanto

Trio Accanto was formed in 1994. The scoring of saxophone, piano and percussion is common in jazz but was a rarity in classical music until the trio started stimulating composers to write new works for their repertoire. Marcus Weiss (saxophone) and Christian Dierstein (percussion) are coming to Luxembourg with their new pianist Stefan Wirth.

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 der Abtei von neimënster und rainy days die Luxembourg Composition Academy.

Nadir Vassena Komposition (1970)

Nadir Vassena studierte Komposition bei Bruno Zanolini und Johannes Schöllhorn und nahm an Kompositionskursen bei Brian Ferneyhough teil. Sein Werk reicht von Kammermusik bis zu elektronischer Musik mit Ausflügen zu Performance, Tanz und Theater. Er ist Professor für Komposition an der Scuola universitaria di musica della Svizzera italiana.

Henri Växby guitar (1978)

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.

Gipsy Vazquez stage

A self-taught dressmaker, Gipsy Vazquez has a passion for fabrics and colours. Her work honours movement and form, blending her personal vision with the influence of others to craft garments that embody connection and creativity.

Ilan Volkov conductor (1976)

Born in Israel, Ilan Volkov was appointed Principal Conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra in 2003 and subsequently became its Principal Guest Conductor in 2009. Between 2011 and 2014 he was Music Director and Principal Conductor of the Iceland Symphony Orchestra. During this time, he created the Tectonics Festival.

Andreas Wagner outside eye (1969)

Andreas Wagner was head dramaturge at the Théâtre National du Luxembourg from 2005 to 2016, general director of the European Capital of Culture Esch 2022 from 2016 to 2018. Today he is teaching European cultural policies at the Université de Lorraine (Metz, France), theatre and music history at the Conservatoire de la Ville de Luxembourg.

Eleanor Walsh acting

Eleanor Walsh is a performer, writer, storyteller, and advocate for autism and disability. Her credits include *What I (Don't) Know About Autism*, *Yellow* by Jody O'Neill, and appearances at the Abbey Theatre, Project Arts Centre, and in film. She brings a powerful voice to inclusive storytelling.

Michael Weilacher percussion (1969)

Michael Weilacher was born and grew up in Rochester, NY. He studied in Cincinnati, Ohio, and Rotterdam, the Netherlands. He now resides in Berlin, with many engagements throughout Germany and Europe.

Diane Williams Text (1946)

Diane Williams hat mehr als ein Dutzend Bücher veröffentlicht und schreibt regelmäßig für Zeitschriften wie *Harper's Magazine*. Ihre kurze Prosa wird vielfach als «flash fiction» bezeichnet. Sie ist Gründerin und Herausgeberin des Literaturmagazins *Noon*. Sie lebt und arbeitet in New York.

Eric Wubbels composition (1980)

Eric Wubbels is a composer, performer and recipient of the Ernst von Siemens Foundation Composer Prize 2023. Since 2004, he has been pianist and co-director of the Wet Ink Ensemble. He has held teaching positions at Amherst College, Oberlin Conservatory and the Peabody Institute.

Iannis Xenakis Komposition (1922–2001)

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.

Gloria (Xinyue) Xia composition (2004)

Originaire de Shanghai, la compositrice Gloria (Xinyue) Xia écrit sa musique à partir de ce qu'elle voit, ressent et se remémore, s'inspirant souvent de son vécu et de son histoire personnelle. Animée par un vif intérêt pour l'exploration interdisciplinaire et interculturelle, sa musique est façonnée par des influences issues des arts visuels, les gestes et les textures.

Bethany Young composition

«All of my works, regardless of instrumentation or media, are, in essence, works for voice and percussion. It is through these mediums that the act of music-making cannot be divorced from the human instigator. [...] For me, Composing has increasingly become an act of bodily knowing.» (Bethany Young)

John Zorn composition (1953)

John Zorn is an American composer, arranger, saxophonist, multi-instrumentalist and record producer who is best-known for his avant-garde, jazz, improvised and contemporary classical music. His recorded output includes hundreds of album credits as a performer, composer, or producer.

Agata Zubel composition (1978)

The composer and vocalist Agata Zubel lives in Wrocław where she teaches at the Academy of Music. She is known for her use of techniques that challenge stereotypes. Her compositions have been commissioned by the Los Angeles Philharmonic and Ensemble intercontemporain. Together with Cezary Duchnowski, she established the ElettroVoce Duo.



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

Impressum

© Philharmonie Luxembourg 2025
Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte
1, Place de l'Europe
L-1499 Luxembourg

www.philharmonie.lu
www.rainydays.lu

ISBN 978-2-919837-03-8

Responsables de la publication

Stephan Gehmacher, Directeur général
Matthew Studdert-Kennedy, Head of Artistic Planning
Dr. Catherine Kontz, Directrice du festival rainy days

Cheffe de projet publication Daniela Zora Marxen

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Cécile Bullot,
Dr. Catherine Kontz, Daniela Zora Marxen, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour

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 17.10.2025 / Die Publikation gibt den Informations- und
Planungsstand vom 17.10.2025 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

Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg
1, Boulevard Robert Schuman,
L-2525 Luxembourg

Jardin du multilinguisme
Boulevard Konrad Adenauer,
L-1923 Luxembourg

Mudam
3, Park Dräi Eechelen,
L-1499 Luxembourg

Kasemattentheater
14, Rue du Puits,
L-2355 Luxembourg

www.philharmonie.lu

Follow us on social media:



@philharmonie_lux



@philharmonie



@philharmonie_lux



@philharmonielux



@philharmonie-luxembourg

Luxembourg Philharmonic

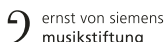


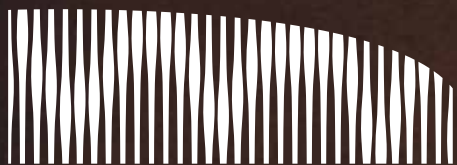
@LuxembourgPhilharmonic



@luxembourg_philharmonic

Partenaire média:





**Philharmonie
Luxembourg**