

rainy days

Festival de musiques nouvelles
Philharmonie Luxembourg
13.-25.11.2018

get real

Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte

Avec le soutien de



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

6	«get real»
10	Tatjana Mehner: <i>Interview mit dem Kulturosoziologen Dirk Baecker</i>
16	Christian Grüny: <i>Auf der Suche nach der Welt</i>
22	Tatjana Mehner: <i>Wirklichkeit ist Wirklichkeit ist Kunst</i>
28	27.10.–25.11.18 rainy days Kompositionsworkshop
30	François Delalande: <i>Quand les enfants composent</i>
33	Tatjana Mehner: <i>Interview mit Gerhard Müller-Hornbach</i>
36	13.11.18 20:00 Einstürzende Neubauten: «Greatest Hits»
38	Nicolas Ballet: <i>«Effondrement de nouveaux bâtiments»</i>
41	Alexander Hacke: <i>«Während der Performance gilt eine andere Zeitrechnung»</i>
41	Rudolf Moser: <i>Gerechtigkeit vs. Wirklichkeit</i>
43	Jan Hemming: <i>Aufbauarbeit</i>
46	Andreas Krieger: <i>Interview mit Alexander Hacke</i>
48	Esteban Buch: <i>Musique et politique au 20^e siècle: quatre mots-clés</i>
54	16.11.18 20:00 disappearances
56	Jacques Amblard: <i>Allers simples</i>
60	Johannes Schöllhorn: <i>1917 & 2017</i>
66	Elisa Erkelenz: <i>Interview mit Georges Aperghis</i>
70	Patrick Hahn: <i>Das Leben der Anderen</i>
74	<i>Migrants</i> –Texts
80	17.11.18 17:00 Traces of reality
83	David Sanson: <i>Réalité augmentée</i>
87	Peter Ablinger: <i>«Auch der Konzertsaal ist eine Wirklichkeit»</i>
89	Michael Rebhahn: <i>Alles, was der Fall ist</i>
93	Genoël von Lilienstern: <i>Son</i>
94	Joanna Bailie: <i>Symphony-Street-Souvenir</i>
95	Matthew Shlomowitz: <i>«Art is a space where ethical rules are different»</i>
96	17.11.18 20:00 Paris qui dort
98	Anne Payot-Le Nabour: <i>Conversation avec Yan Maresz</i>
101	Yan Maresz: <i>«La partition n'est qu'une invitation à l'action»</i>
102	Philippe Gonin: <i>René Clair, Paris qui dort: un chef-d'œuvre du muet restauré</i>
106	Tatjana Mehner: <i>Flirrender Sehnsuchtsort und heimliche Trumpfkarte</i>

110	Helga de la Motte-Haber: <i>Soziale Räume und neue Orte der Kunst</i>
116	18.11.18 12:00–16:30 Your place or mine I
118	18.11.18 18:00 Your place or mine II
121	Maarten Beirens: <i>Nadar</i>
124	23.11.18 10:00–18:00 Conference: Music and reality
126	Conference Programme
128	23.11.18 20:00 Un monde en soi
130	Philippe Lalitte: <i>Introspection – expectation ou le dialogisme dans l'écriture pour quatuor à cordes</i>
135	Rainer Peters: <i>Eine eigene Welt</i>
139	Rebecca Saunders: « <i>Let out the monster</i> »
140	Rebecca Saunders: <i>Unbreathed for string quartet</i>
142	Sivan Eldar: <i>Solicitations</i>
143	Sivan Eldar: « <i>Music spreads out laterally into the world</i> »
144	23.11.18 22:00 Soirée synthétisée
146	Corinne Schneider: « <i>Chaque son est une matière vivante...</i> »
149	Enno Poppe: « <i>Musik ist Realität</i> »
150	Enno Poppe: <i>Rundfunk</i>
152	Bernard Sève: <i>La musique contemporaine comme exploration de la réalité</i>
158	24.11.18 11:00 Luxembourg Composition Academy
162	24.11.18 16:00 Erinnerungsspuren
164	José L. Besada: <i>Musique, calcul (cognitif) secret?</i>
166	José L. Besada: <i>Alberto Posadas, un compositeur de cycles?</i>
168	Martina Seeber: <i>Interview mit Alberto Posadas</i>
170	Alberto Posadas: « <i>My music has to do with <the (my) reality>, not necessarily what is <real></i> »
172	Christoph Gaiser: <i>Interview mit Florian Hoelscher</i>
175	Aleida Assmann: <i>Zur Krise des kulturellen Gedächtnisses</i>

182	Robert Adlington: <i>Changing realities: 1968 and new music</i>
186	24.11.18 19:00 Figures radicales
188	Hélène Cao: <i>L'orchestre en mutation</i>
192	Laura Zattra: <i>Von Francesca Caccini zu Francesca Verunelli</i>
197	Marie-Thérèse Lefebvre: <i>Micheline Coulombe Saint-Marcoux</i>
200	Francesca Verunelli: <i>Tune and Retune</i>
202	Luciano Berio: <i>Sinfonia</i>
204	Georgina Born: <i>Music-Technology-Gender – «Get Real!»</i>
210	24.11.18 22:00 Les réalités acousmatiques
212	Tatjana Mehner: <i>Conversation avec Evelyne Gayou</i>
214	Evelyne Gayou: « <i>Ma réalité, c'est ce que je perçois du monde qui m'entoure</i> »
217	Evelyne Gayou: <i>Folle écoute</i>
218	Viviane Waschbüsch: <i>Songs of Milarepa: eine Ode an den tibetischen Buddhismus</i>
222	Annette Vande Gorne: « <i>Toute réalité est aussi une abstraction</i> »
225	John Dack: <i>Pioneers of Musical Research</i>
228	25.11.18 11:00–16:00 Wunderkammer
232	Lydia Rilling: <i>Wunderkammer</i>
242	Chris Swithinbank: « <i>Walls can do a lot, they are part of reality, not a barrier against it</i> »
243	Chikako Morishita: <i>Lizard (shadow)</i>
244	Rama Gottfried: <i>Scenes from the Plastisphere</i>
245	Ann Cleare: <i>eyam i (it takes an ocean not to)</i>
246	Huihui Cheng: « <i>Smartphones have become part of every aspect of our life</i> »
247	Daniel Kötter / Hannes Seidl: <i>The audience 鸡鸣驿</i>
248	25.11.18 17:00 Third Space
250	Marion Hirte und Malte Ubenauf: <i>Interview mit Stefan Prins und Daniel Linehan</i>
253	Stefan Prins: « <i>Our reality is more and more hybrid</i> »
254	25.11.18 19:30 Le bal contemporain
256	Claire Paolacci: <i>Fêtes en musique – musiques en fête</i>
260	Compositeurs, interprètes & ensembles
272	Adressen & Impressum

«get real»

7

Si chacun a de prime abord une idée de ce qu'est la «réalité», celle-ci tend à disparaître dès lors que l'on cherche à aller un peu plus en profondeur. Qu'est-ce que la réalité à vrai dire? Et quel rapport la musique entretient-elle avec elle? Le festival rainy days sonde les traces du réel dans la musique contemporaine et ouvre grand les portes au monde: «get real». En l'espace de 16 concerts et performances, plus de 15 créations et une journée d'étude, le festival montre de quelles manières la musique contemporaine prend part à la réalité, au-delà de la salle de concert.

Le fait que la musique soit le seul art pour lequel existe un terme comme «extramusical» montre qu'elle a toujours dû lutter pour acquérir sa place dans le réel, en tant que musique des sphères ou moyen de propagande, et cela est particulièrement valable concernant la musique de notre époque complexe. Si le cliché selon lequel elle se cacherait dans une tour d'ivoire lui colle souvent à la peau, c'est que l'on ignore les multiples façons dont les compositeurs abordent la réalité, souvent d'ailleurs avec subtilité. L'influence longtemps persistante de John Cage qui a intégré l'aléatoire et les bruits de l'environnement dans sa musique, suivant en cela Marcel Duchamp, a eu un impact certain sur le plan musical. Ces dix dernières années, on a ainsi pu observer une aspiration croissante pour la musique saturée de réel, qui s'inscrit dès lors dans une tendance générale des arts, décrite par l'écrivain David Shields: une culture de la fake news toujours plus fragmentée mène à un «appétit» grandissant de «réalité» dans l'expérience esthétique.

Le programme rainy days 2018 vous invite à faire l'expérience des diverses approches du réel dans la musique contemporaine: par le prisme du thème avec, par exemple, le sujet tragique, devenu désormais quotidien, des migrants noyés en Méditerranée ou errant à travers l'Europe; de la sonorité, avec le recours aux field recordings impliquant souvent un objectif documentaire; de l'esthétique industrielle; ou encore des concerts dans des salons d'habitants du Luxembourg, pour ne citer que quelques exemples. Vous êtes cordialement invités à découvrir tout cela dans le cadre de rainy days 2018!

Du développement du thème d'un festival à sa mise en œuvre, le chemin est long et implique de nombreuses personnes. Nous remercions très chaleureusement tous les artistes, partenaires et soutiens du festival, et avant tout les collègues de la Philharmonie Luxembourg, sans lesquels rainy days n'aurait pas pu voir le jour.

Lydia Rilling

Directrice artistique rainy days

Stephan Gehmacher

Directeur général

Auch wenn jeder auf Anhieb eine Vorstellung davon hat, was mit «Realität» gemeint ist, verschimmt diese immer stärker, je mehr man sich ihr nähert. Realität – was soll das überhaupt sein? Und wie verhält sich Musik zu ihr? Das Festival rainy days erkundet 2018 Spuren der Wirklichkeit in der zeitgenössischen Musik und macht die Türen zur Welt weit auf: «get real». In 16 Konzerten und Performances, mehr als 15 Uraufführungen und einer Konferenz lässt das Festival erleben, wie zeitgenössische Musik Anteil an Realitäten außerhalb des Konzertsaals hat.

Dass die Musik als einzige Kunst ein Wort für «außermusikalisch» kennt, zeigt, dass sie immer schon mit ihrem Platz in der Wirklichkeit gerungen hat, ob als Musik der Sphären oder Propagandamittel, und für die Musik unserer komplexen Gegenwart gilt dies besonders. Wenn ihr häufig noch das Klischee anhaftet, sich im Elfenbeinturm zu verstecken, wird überhört, auf wie vielen unterschiedlichen Ebenen das kompositorische «Abarbeiten» an Realitäten stattfindet, und dass dies oft gerade nicht plakativ oder offensichtlich geschieht. Musikalisch wirksam ist hier unter anderem der lang anhaltende Einfluss von John Cage, der die zufällige und lärmende Welt in seine Musik einließ und damit Marcel Duchamp folgte. In den letzten zehn Jahren lässt sich zudem eine verstärkte Sehnsucht nach wirklichkeitsgesättigter Musik beobachten. Damit reiht sie sich in eine allgemeine Tendenz der Künste ein, die der Schriftsteller David Shields beschrieben hat: Eine immer stärker fragmentierte Kultur der fake news führt zu einem zunehmenden «Hunger» nach größeren «Realitätsanteilen» in ästhetischer Erfahrung.

Das Programm der rainy days 2018 lädt dazu ein, die Mannigfaltigkeit zu erfahren, mit der sich zeitgenössische Musik auf Realitäten beziehen kann – sei es thematisch, wie z. B. durch die Thematisierung der inzwischen täglichen Tragödien von im Mittelmeer ertrinkenden oder durch Europa umherirrenden Geflüchteten, sei es klanglich durch die Einbeziehung von field recordings, was oft einem dokumentarischen Ansatz entspricht, sei es durch industrial-Ästhetik oder sei es durch Konzerte in Wohnzimmern von Luxemburger Bürgern, um nur einige Beispiele zu nennen. Seien Sie herzlich eingeladen, all dies bei rainy days 2018 zu entdecken!

Von der Entwicklung eines Festivalthemas bis zur Umsetzung ist es ein langer Prozess, an dem viele verschiedene Menschen beteiligt sind. Wir danken sehr herzlich allen Künstlerinnen und Künstlern, Partnern und Unterstützern des Festivals, und vor allem allen Kolleginnen und Kollegen der Philharmonie Luxemburg, ohne die rainy days nicht möglich wäre.

Lydia Rilling

Künstlerische Leiterin rainy days

Stephan Gehmacher

Generaldirektor

Everyone has an immediate idea what «reality» means. But the closer one approaches it, the more blurred it becomes. What exactly is reality in the first place? And how does music relate to it? In 2018, the festival rainy days traces reality in contemporary music and throws its doors wide open to the world outside: «get real!» In 16 concerts and performances, including more than 15 premieres, and an accompanying conference, the festival explores how contemporary music participates in realities beyond the concert hall.

It is symptomatic that music is the only art form with a specific word for «extramusical». Music has always struggled to find its place in the world around it, from the resonance of the spheres to a propaganda tool. This is especially true of the music of our complex present, which is still often confronted with the cliché of hiding in the ivory tower. Yet that is to ignore on how many levels recent composition deals with realities, and often in a subtle way. One can still feel the long-term influence of John Cage who, following Marcel Duchamp, admitted the chaotic and clamorous world into his music. The past ten years especially witness an increased longing for a music saturated with reality, paralleling a general tendency of the arts described by writer David Shields: our evermore fragmented culture of fake news leads to an growing «hunger» for real life as part of aesthetic experience.

The program of rainy days 2018 invites you to discover music's manifold relationships to reality: be it topically, by treating the tragedies of refugees drowning in the Mediterranean or wandering through Europe; be it sonically, by working with field recordings, often with a documentary approach; be it through an Industrial aesthetic, or through concerts taking place in the living rooms of Luxembourg residents, to name only a few. Come and encounter them all at rainy days 2018!

It is a long way from the idea of a festival topic to its realization and many people with diverse expertise take part. We warmly thank all artists, partners and supporters of the festival, and above all, all colleagues at Philharmonie Luxembourg, without whom rainy days would not be possible.

Lydia Rilling
Artistic Director rainy days

Stephan Gehmacher
Director General



«Kunst verdoppelt die Wirklichkeit in sie selbst und die Fiktion»

Interview mit dem Kulturosoziologen Dirk Baecker

Tatjana Mehner

In zweien Ihrer jüngeren Bücher haben Sie die Fragen «Wozu Kultur?» bzw. «Wozu Theorie?» aufgeworfen. Wie würden Sie in diesem Kontext die Frage «Wozu Kunst?» beantworten?

Eher traditionell und von daher auch nicht sehr aufregend: Kunst ist für jeden Betrachter etwas Anderes und für systemtheoretisch orientierte Soziologen die reflexive Kommunikation von Wahrnehmung. Kunstwerke sind Auseinandersetzungen mit sinnlicher, insbesondere akustischer und optischer, aber auch emotionaler und bewusster Wahrnehmung. Diese Auseinandersetzung erfüllt die Funktion, konventionalisierte, kaum noch bewusste Wahrnehmungen zu stören und darauf aufmerksam zu machen, dass Wahrnehmung kein passiver, sondern ein aktiver Vorgang ist. Wir schaffen uns unsere Welt, indem wir sehen, wie wir sehen, hören, wie wir hören, denken, wie wir denken, und fühlen, wie wir fühlen. Künstler sind in der Lage, sich darüber zu wundern. Sie wollen uns, etwas pathetisch ausgedrückt, zu anderen Wahrnehmungen von Wort und Geste, Form und Farbe, Ton und Klang «befreien». Traditionell läuft das unter dem Titel des Schönen, wenn man Kant gelesen hat, auch des Erhabenen. An diese Titel glauben wir heute nicht mehr so recht. Stattdessen geht es um Überraschung, um die unwahrscheinliche, aber immer noch gelungene Form, um die Rahmung von Befürchtung und Erschrecken, Staunen und Hoffnung. Hinzu kommt, wie Niklas Luhmann beobachtet hat, dass wir während des Kunstgenusses still sitzen und still halten. Wir fühlen uns nicht zu eigenen Handlungen aufgefordert. In einer urban, global und digital gestressten Welt ist das eine unverzichtbare Leistung nicht etwa der Erholung und Unterhaltung, sondern der zivilisatorischen Auseinandersetzung mit dem Rätselhaften. Wir halten still und sehen neben uns im Publikum andere Betrachter und Zuhörer. Das ist einzigartig. Kein anderer gesellschaftlicher Bereich kann das leisten. Die Kunst stört unsere gewohnte Wahrnehmung – und wir halten still.

Dies weist dem Aspekt der Störung eine zentrale Rolle zu...

Ja, aber nur um uns auf unsere eigenen Wahrnehmungsleistungen aufmerksam zu machen. Kunst wirft uns auf uns zurück und wir machen, wenn wir das zulassen, mehr oder minder erfreuliche Entdeckungen unserer eigenen Sensibilität. Raffiniert ist dies nicht zuletzt deswegen, weil diese Entdeckung im Medium des Interesses an der Machart der Kunst gemacht wird. Wann und wie gelingt ein Kunstwerk? Wir müssen alle unsere Sinne aktivieren, um diese Frage jeweils für uns zu beantworten. Das ist Arbeit, während wir still halten.

Aus Ihrer Perspektive – unterscheidet sich Musik hier von anderen Künsten?

Ja und nein. Die Musik ist eine der Künste. Sie ist eine Darstellungsform sinnlicher Wahrnehmung wie andere Künste auch. Aber ihre Besonderheit liegt im akustischen Medium. Sie bringt uns zu hören, ohne dass es, wenn wir nicht gerade in der Oper sitzen, dabei sehr viel zu sehen gäbe. Natürlich können wir Musikern beim Spielen zuschauen und niemand wird sich den Charakterstudien verweigern, die dabei möglich sind. Aber in einem Konzert merkt man doch auch schnell, dass das Zuschauen letztlich dem differenzierten Zuhören dient. Man «begreift» die Musik besser, wenn man sieht, wer wann was spielt. Hinzu kommt, dass die Musik wiederum anders als der Film die Zeitkunst schlechthin ist. Wer sich auf eine Musik konzentriert, kann seinem eigenen Bewusstseinsstrom beim Wahrnehmen folgen. Ich will damit den gleichsam naiven Kunstgenuss nicht ausschließen. Aber nur unter Drogen gehen wir ganz in der Musik auf, die wir hören. Ein Bildeindruck stellt sich simultan her; wir scheinen alles auf einmal zu sehen. Einen Roman oder ein Gedicht lesen wir sequentiell, Wort für Wort, Zeile für Zeile. Aber hier arbeiten wir immer auch am Inhalt des Textes. In der Musik können wir uns darauf konzentrieren,

zu hören, wie sich Töne überlagern, Motive aufeinander beziehen, Rhythmen einstellen und wieder verlieren. Wir hören sequentiell und rekursiv zugleich – ein Effekt, den wir dann, wie Theodor W. Adorno gelehrt hat, auch an Texten üben können. Und wieder erleben wir uns als aktives, mitproduzierendes Element in einer scheinbar passiven Wahrnehmung.

Diese Zeitlichkeit des musikalischen Kunstwerkes bedeutet gleichzeitig auch seine Flüchtigkeit. Es ist nicht möglich, das Werk in seiner Ganzheitlichkeit vor sich zu haben. Was bedeutet das für die Beobachtung?

Es erschwert sie. Sie muss die Flüchtigkeit durch das Raffinement ihrer bewussten Rekonstruktion kompensieren. Und dann wird es wieder leichter, weil man merkt, dass einem die Musik mit ihrer Tonart, ihren Themen, Motiven, Melodien, Rhythmen dabei hilft, sich an sie zu erinnern. Die Musik hat einen Sound. Man hört einen Ton und hat das gesamte Werk im Ohr.

Bekommt da das Wissen als Beobachtung Prägendes, als Bestandteil der wahrgenommenen Differenz eine andere Bedeutung?

Ja, ohne Wissen oder besser gesagt ohne vorherige Erfahrung und Übung geht es nicht. Austern schmecken auch nicht beim Erstkontakt. Ob man deswegen in Oper und Konzert immer die Partitur auf den Knien mitlesen muss, wie Adorno gefordert hat, steht dahin. Aber zu dieser aktiven Wahrnehmung gehört, dass man Ähnliches vorher schon einmal gemacht hat und auch damit rechnet, es später wieder erleben zu können. Sie kennen diese Entzugserfahrungen, wenn man zu lange keinen guten Text gelesen, kein Bild gesehen, keine Musik gehört hat. Es fehlt uns dann etwas. Ich würde sagen: wir selbst fehlen uns, in Gang gesetzt durch gute oder auch nur herausfordernde Kunst.

Unterscheidet sich Beobachtung innerhalb des Kunstsystems hier von jener innerhalb anderer sozialer Systeme?

Ja, ich denke, das ist die Pointe dieser Überlegungen. In den sozialen Systemen der Familie, der Wirtschaft, der Politik, des Rechts, der Wissenschaft, ja vielleicht sogar der Religion beobachten wir, um Entscheidungen darüber treffen zu können, woran wir uns beteiligen wollen oder müssen und woran nicht. An der Kunst, da sie «nur» unser Erleben und nicht unser Handeln anspricht, sind wir immer schon beteiligt. Deswegen ist die Kunst für empfindsame Gemüter immer auch eine Zumutung, hoffentlich kompensiert durch das Erlebnis des «Schönen». Kunst entlastet vom Handlungsdruck. Alle anderen Systeme tun das nicht, obwohl wir auch hier mehr mit dem Beobachten als mit dem eigenen Handeln beschäftigt sind.

«Make a difference» – das Treffen einer Entscheidung als Basis von Beobachtung und damit von sozialer Aktion erscheint wie ein roter Faden, der sich durch die unterschiedlichen differenztheoretischen Konzepte zieht. Hingegen hat sich viele Jahre durch kunst- und kulturtheoretische Ansätze die Vorstellung gezogen, dass als Gegensatz von Kunst, zumindest im Sinne einer definitorischen Abgrenzung, die Wirklichkeit fungieren könnte. Erscheint dies überhaupt (noch) sinnvoll?

Ja, sicher, die Wirklichkeit ist, was sie ist; die Kunst ist hingegen nicht nur gemacht, sondern darüber hinaus eine fiktionale, eine erfundene Wirklichkeit. Die wirkliche Kunst, die auch nur ist, was sie ist, handelt von einer fiktiven Wirklichkeit, die nur ist, weil jemand sie gemacht, erfunden hat. Ich finde das

ziemlich verblüffend. Luhmann sagt so schön, wir wüssten nur, was die wirkliche Wirklichkeit ist, weil wir sie von der fiktiven Wirklichkeit unterscheiden können. Hätten wir es nicht mit erfundenen Wirklichkeiten zu tun, wüssten wir nicht, wie hart und paradoxerweise zugleich ungreifbar die wirkliche Wirklichkeit ist. Der Subtext dieser Unterscheidung zwischen der wirklichen und der fiktiven Wirklichkeit ist, dass uns auch bei der wirklichen Welt auffällt, wie sehr sie von unseren Unterscheidungen abhängt. In dieser Hinsicht werden wir von der Kunst regelrecht verführt. Wir erfreuen uns an der Fiktion, merken, dass ein wirkliches Handwerk und unsere eigene wirkliche Situation dazu gehören, diese Fiktion gelingen zu lassen – und kommen so unseren eigenen Beiträgen zu jeder Wirklichkeit auf die Spur. Luhmann hielt die Kunst für die Avantgarde der Gesellschaft: Sie setzt sich mit der wirklichen Wirklichkeit auseinander, *insofern* sie gemacht werden kann.

Niklas Luhmann hat in seinem Buch Die Realität der Massenmedien den Prozess der Ausdifferenzierung als einen der Verdoppelung der Realität beschrieben. Inwieweit lässt sich das auf das Kunstsystem übertragen?

Das ist eine Konsequenz des gerade diskutierten Gedankens. Wenn wir an der Kunst gelernt haben, wie die Wirklichkeit durch ihre Herstellung «manipuliert» werden kann, stellen wir an den Massenmedien fest, dass dies ziemlich genau ihr tatsächliches Geschäft ist. Und jetzt haben wir ein Problem: Die Kunst verdoppelt die Wirklichkeit in sie selbst und die Fiktion; die Massenmedien verdoppeln die Wirklichkeit in sie selbst und ihre Darstellung. Wie unterscheiden wir die Fiktion von der Darstellung? Ist das nicht genau die Frage, die uns im Post-Truth-Zeitalter beschäftigt? Und hilft es, dass sich die Künste kritisch auch mit den Massenmedien und ihren manipulativen Effekten beschäftigen? Hilft die Fiktion bei der Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Darstellung? Nein, natürlich nicht. Aber sie macht auf die Möglichkeiten und Effekte der Konstruktion von Wirklichkeit aufmerksam. Und sie konfrontiert uns mit der Erkenntnis, dass wir für wirklich halten, was wir für wirklich halten wollen. Sie raubt uns unsere Naivität. Und damit kann man arbeiten.

Nimmt Musik in ihrer spezifischen Abstraktheit hier eine Sonderstellung ein?

Die Musik verstrickt uns restloser in unsere eigene Welt und Wirklichkeit. Auf der einen Seite erlaubt sie es, wesentlich umfassender alles Andere auszublenden. Wir werden Opfer eines von uns selbst mitgetragenen Sogs. Das ist auch wieder ziemlich paradox: Wir können uns dem ausliefern, wir können uns aber auch schärfer als in anderen Künsten selbst auf die Spur kommen. Nichts und niemand lenkt uns davon ab, dass wir es sind, die hören, und dass es nichts anderes ist als Hören. Luhmann, noch einmal Luhmann, hat einmal festgestellt, dass das Bewusstsein des Menschen dazu da ist, Informationen über den Ort zu löschen, an dem Wahrnehmung zustande kommt, im Gehirn nämlich. Wir wären überlebensunfähig, wenn wir dauernd darüber nachdenken würden, dass wir für unsere Wahrnehmung selbst verantwortlich sind. Stattdessen rechnen wir rasch und mit dem Risiko des Irrtums auf eine äußere Wirklichkeit zu und springen beiseite, wenn ein Radfahrer mit überhöhter Geschwindigkeit auf uns zurast. Kann man sagen, dass die Musik diese externe Zurechnung radikaler als andere Künste erfahrbar macht?

Im Zuge sozialer Ausdifferenzierung hat sich das Kunstsystem recht unterschiedliche Rahmen für seine Kommunikationen geschaffen. Konzert- und Theatersäle, Kinos, Buchdeckel sind mehr als nur äußere Hüllen. Sie schränken Komplexität ein, sichern Anschlusskommunikation... Was passiert, wenn Kunst – beispielsweise in Soundwalks – bildlich gesprochen aus diesem Rahmen fällt, auf die andere Seite springt?

Vermutlich kann man sagen, dass sich viele dieser Rahmungen, oft identisch mit Institutionen, verbraucht haben. Man kann zwar auch beobachten, dass in Konzerten und in der Oper, auch in Museen und Ausstellungen diese verbrauchten Rahmen mitgenommen werden, weil sie früher so gut funktioniert haben und früher sowieso alles besser und schöner war. Aber die sprichwörtlichen Zeiten der Globalisierung, Urbanisierung, Digitalisierung und des Klimawandels bewirken, dass folkloristische und bürgerliche Kunstformate nur noch aus nostalgischen Gründen überzeugen. Die Künste verlassen ihre traditionellen Rahmungen und Formate. Sie verwenden die Welt nicht nur als Material ihrer Fiktionen, sondern mischen sich selbst unter dieses Material, angefangen beim Publikum, beim Körper ihrer Performer und nicht endend auf der Straße, in ungewohnten «locations», in urbanen und ländlichen Landschaften. Sie sprengen ihre traditionellen Rahmungen und Institutionen, weil sie neugierig und beunruhigt sind. Die Welt wird neu aufgemischt, sie verliert ihre gewohnten Konturen. Aber das heißt nicht, dass die Kunst ihre Rahmung verliert. Neue Formate außerhalb der gewohnten Räume bedeuten nicht, dass die Kunst nicht mehr als Kunst erkennbar ist. Also hat sie neue Rahmen oder, besser gesagt, den alten Rahmen in neuen Gewändern. Kunst würde verschwinden, wenn nicht die einen, auch Künstler genannt, etwas darstellen, und die anderen, das Publikum, dabei zuschauen. Das ist der interne Rahmen, den die Künste mitnehmen, wohin sie auch gehen. Und nicht der unangenehmste Effekt dieser Tendenz ist, dass das Publikum nicht nur die vertraute, sondern auch die unvertraute Welt neu entdeckt.

... und was, wenn Objekte von «außerhalb» des Rahmens, von jenseits der Grenze eindringen – beispielsweise in Form von Alltagsound und Alltagsgegenständen?

... am Prinzip ändert das nichts. Ob Sie hinausgehen oder von draußen etwas hereinholen – in jedem Fall spielen Sie mit der Unterscheidung von Innen und Außen. Aufregend ist die Entdeckung, dass es nicht um das Innen und nicht um das Außen, sondern um deren Differenz geht. Aufregend ist die Entdeckung, dass diese Differenz nicht als solche nur hart und unverhandelbar, sondern zugleich in ihrer jeweiligen Form weich und variierbar ist. Das ist schon verblüffend. In der Systemtheorie sprechen wir von einem «Re-entry» der Unterscheidung in die Form ihrer Unterscheidung. Sie entdecken Äußerliches im Inneren und umgekehrt. Die Unterscheidung wird dadurch nur scheinbar geschwächt. In Wirklichkeit wird sie umso brauchbarer und verlässlicher, weil wir entdecken, dass sie unvermeidbar ist und von uns gestaltet werden kann.

Was passiert, wenn Kommunikationen innerhalb des Kunstsystems an solche beispielsweise der Politik anschließen – wie an die Flüchtlingsthematik?

Das können sie nicht. Die Kunst kann Themen der Politik aufgreifen, sie kann sogar für Politik oder eine bestimmte Politik werben, aber das ändert nichts daran, dass sie nicht Politik «ist». Sie kann keine kollektiv verbindlichen Entscheidungen treffen. Sie kann nicht mit dem Einsatz von Gewalt drohen, um zu «freiwilligen» Handlungen zu zwingen, sie kann allenfalls selbst gewalttätig werden und so erschrecken. Der Charme und damit auch die Wirkung der Künste liegen vielmehr darin, dass sie die Themen der Politik, aber auch die Themen der Religion, der Wirtschaft, des Rechts, der Wissenschaft oder der

Erziehung aus ihren jeweiligen Kontexten herauslösen und so einen zweiten oder dritten Blick ermöglichen. Das kann dann anschließend, wenn man die Kunst verlässt und in die Herkunftskontexte dieser Themen wechselt, dort auch für neue Kommunikationen genutzt werden. Aber das setzt einen «domain switch» voraus, wie die Netzwerktheorie sagt, und schützt vor der Illusion, die Kunst müsste und könnte selbst politisch sein.

Wenn es um die besagte Reflexion der Wahrnehmung geht und das anfangs angesprochene Genussmoment, so steht das für Manchen vermutlich im Gegensatz zu neuer Musik...

Genießen lässt sich auch, dass sich nichts mehr im gewohnten Sinne genießen lässt. Genießen lässt sich, dass die neue Musik, der Free Jazz, der Heavy Metal und ähnliche Dinge sich der Welt stellen, die so ungenießbar ist, wie sie ist. So nervös, wie die Welt mich macht, kann ich mich nicht mit Mozart beruhigen. So rätselhaft, wie es wird, dass ich diesen agilen Alltag so cool bewältige, brauche ich eine Musik, die ähnlich getaktet ist. Bei manchen Beispielen der Techno/House-Musik (etwa Terre Thaemlitz) ist das besonders auffällig und kunstvoll. Hier überblendet der Klang das Rauschen und der Lärm die Stimme. Hier werden die Welt und ihre lärmende und plötzlich stille Wirklichkeit selbst zum Sound. In der neuen Musik ist das etwas angestrengt und meist eher humorlos ähnlich. Aber auch das trifft es. Es gibt nicht viele Gründe, lustig zu finden, wie sich der Mensch in der von ihm geschaffenen Wirklichkeit bewegt. Muss man da nicht in den seltsamsten Klanglandschaften nach überraschenden Lücken und Ausblicken suchen?

Provokant nachgehakt: Inwieweit ist dann aber alte Musik noch als schön erlebbar?

Alte Musik ist schön, wenn wir sie in ihrem zeitgenössischen Kontext zu hören versuchen. Ich denke übrigens nicht, dass dazu die historische Aufführungspraxis erforderlich ist. Alte Musik wird eher langweilig, wenn alles stimmt. Sie muss wiederentdeckt werden können, inmitten unserer eigenen Welt und unseren eigenen Interpretationen und Verfremdungen, dann überrascht und glänzt sie, dann ist sie «schön». Aber selbst wenn sie historisch aufgeführt wird, kann sie doch nur aus der historischen Distanz erfahren werden. Wir hören diese Distanz mit, wir hören uns und unsere Gegenwart mit. Wir mögen bewundern, zu welchen musikalischen Leistungen die Musik in allen Jahrhunderten in der Lage war. Wir mögen bewundern, wie heutige Musiker sie wieder zum Leben bringen. Wir mögen sogar bewundern, dass wir immer noch einen Sinn für sie haben, unseren Sinn. Aber das heißt doch, dass sie «schön» vor allem deswegen ist, weil sie nicht die unsere ist. Für mich ist das ein Beispiel für das Negationspotential der Kunst, für ihre Fähigkeit, «nein» zu sagen, so sehr wir auch zu ihr selbst «ja» sagen.

Das Interview wurde am 20.06.2018 in Witten geführt.

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

Auf der Suche nach der Welt, oder: Warum ‹Realismus› in der Musik keine sinnvolle Kategorie ist

Christian Grüny

Wenn die Wirklichkeit zum Thema wird, kann man sicher sein, dass wir in einer Krise sind. Gemeint sind nicht die Dinge, Probleme, Entwicklungen und Katastrophen der Welt, sondern die Wirklichkeit als solche – wenn man sich ihrer eigens versichern muss, ist etwas grundlegend nicht in Ordnung. Diese Wirklichkeitskrise, die man sorgfältig von wirklichen Krisen unterscheiden sollte, hat seit einigen Jahren einen Teil der Philosophie – und in ganz anderer Hinsicht auch die neue Musik – erfasst, der sich seitdem wieder mit dem etwas angestaubten programmatischen Titel des ‹Realismus› präsentiert. Dabei gibt es die brave, sozusagen sozialdemokratische Variante des ‹Neuen Realismus› und die wilde, sich radikal gebärdende Spielart des ‹Spekulativen Realismus›, wobei sich unter letzterer Fahne für einen Moment derart unterschiedliche Denker versammelt hatten, dass man von einer einheitlichen Bewegung kaum sprechen kann. Während die ‹Neuen› gegen den Relativismus einer stereotypisierten Postmoderne wettern, wenden sich die ‹Spekulativen› gerade gegen das, was wir so ganz alltäglich als Wirklichkeit begreifen, um eine unerreichbare dunkle Unterwelt der Objekte (Graham Harman), ein unvordenkliches Hyper-Chaos (Quentin Meillassoux), eine kalte, sinnlose Welt (Ray Brassier) oder eine Welt der unser Fassungsvermögen überschreitenden Hyperobjekte (Timothy Morton) zu beschwören. In dieser Reihe kann im Ernst nur bei Morton, dem es um ein Handeln in einer zunehmend katastrophisch vom Menschen geprägten, aber seine Kategorien maßlos übersteigenden Welt geht, von der Möglichkeit einer veränderten Hinwendung zur Wirklichkeit gesprochen werden.

Der Erfolg, den diese ‹realistischen› Philosophien auch und gerade in Künstlerkreisen hatten, ergibt eine eigenartige Konstellation: Eine so wirklichkeitshungrige wie wirklichkeitsmüde Schar von Künstler*innen der unterschiedlichsten Disziplinen trifft auf ein Denken, dessen Realismus zu wesentlichen Teilen eine Abwendung von der Wirklichkeit im Sinne des uns alltäglich Begegnenden, auch des Gesellschaftlichen und Politischen impliziert. Für die Kunst, die sich darauf bezieht, war der Spekulative Realismus oftmals eine Art befreiende Form von Science Fiction, die weit weg von einer vielfach selbstbezogenen Kunst hin zu Formen des Nichtmenschlichen führt, auch wenn dies bisweilen in eine neue Form der Selbstbezüglichkeit führen sollte. (Einen Neuen Realismus braucht keine Kunst.) Dabei muss eine Kunst, die sich auf eine Spielart des philosophischen Realismus beruft, deswegen noch keine realistische Kunst sein: Die Übertragung einer solchen Kategorie aus der Philosophie in den Bereich künstlerischer Gestaltung trifft auf ein vollkommen anderes Feld von Referenzen und insofern müssen die Ergebnisse dieser Operation ganz anders behandelt werden.

Bei einer jüngeren, teilweise mittlerweile auch nicht mehr ganz jungen Generation von Komponist*innen war und ist der Wirklichkeitshunger sicher nicht geringer als bei den bildenden und darstellenden Künstler*innen, aber sie schlagen sich mit noch einmal anderen Schwierigkeiten herum, die etwas mit ihrem Medium zu tun haben. Wenn in der Kunst oder der Literatur die Frage des Realismus diskutiert wird, geht es um eine bestimmte Ausgestaltung des Bezugs zur Wirklichkeit; dass es einen solchen Bezug gibt, wird dabei vorausgesetzt, sonst könnte die Diskussion gar nicht geführt werden. In der Kunst (und auch in der Philosophie) ist der Realismus eine reale Option des Denkens bzw. der Gestaltung, die sich anderen Optionen entgegensetzt und sich wesentlich aus dieser Entgegensetzung bestimmt. Für einen bildenden Künstler kann auf diese Weise sehr unterschiedliches als ‹realistisch› verstanden werden, vom Realismus des 19. Jahrhunderts über den sozialistischen Realismus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis hin zu den spekulativen Phantasien des beginnenden 21. Jahrhunderts, und in der Literatur ist die Lage noch einmal anders. In der Musik geht es immer auch um die Frage, auf welche Weise dieser Bezug überhaupt besteht oder erst hergestellt werden kann. Der Surrealismus ist sicherlich nicht realistisch, aber er handelt doch von etwas, nämlich von einer von den Filtern des Realitätssinnes befreiten und den Kräften des Unbewussten und des Traumes unterworfenen Welt. Wovon aber handelt die Musik?

Es hilft sicher nicht, sich hier auf den alten Topos der Musik als «Sprache des Gefühls» zu beziehen, der immer noch durch die Diskussion und vor allem das Selbstverständnis von Hörern geistert, so oft er auch kritisiert und historisch situiert wurde. Trotzdem ist er aufschlussreich. Man könnte sagen, dass die Rede von der Musik als Darstellung von Gefühlen oder des menschlichen Innenlebens genau auf die Frage reagiert, wovon sie eigentlich handelt. Diese Frage ist bezogen auf andere Formen künstlerischer Darstellung eher unproblematisch, wenn auch viel zu allgemein – wovon etwa handelt «die» Malerei? Von sehr unterschiedlichem, unter anderem aber sicher von der uns umgebenden visuellen Welt. Für die Musik ist die Frage ein grundsätzliches Problem; in gewisser Weise könnte man sagen, dass sie eine von außen herangetragene Zumutung ist. Vielleicht wäre besser zu fragen, nicht, was sie darstellt oder wovon sie handelt, sondern was sie *tut*. Mit diesem Tun ist die Musik von sich aus in der Nähe eines der wesentlichen Impulse, von denen die gegenwärtige Kunst geprägt ist: demjenigen der direkten Intervention in Gesellschaft, sei es über die relationale Kraft, temporäre Gemeinschaften hervorzubringen, sei es über den tatsächlichen Eingriff in gesellschaftliche Verhältnisse. Nun reagiert jede Musikerin auf die sie umgebende Wirklichkeit und interveniert in sie – sie müsste tot sein bzw. ihre Musik von niemandem gehört werden, wenn das nicht so wäre. Man kann nicht einmal sagen, dass dieser beidseitige Einfluss nur auf sehr vermittelte Weise stattfindet, im Gegenteil. Diesseits des Konzertsaals, in musikalischen Praktiken, die eine Beteiligung des Publikums einschließen oder doch mit dessen unmittelbaren Reaktionen rechnen, sie mitgestalten und auf sie aufbauen, ist die Intervention von einer Direktheit, die kaum zu überbieten ist. Eine große Menschenmenge zum Tanzen zu bringen, ist ein direkter sozialer Akt, aber inwiefern es ein politischer Akt ist, wird umstritten bleiben müssen; zumindest hängt dies sehr stark vom Kontext und der Art der kollektiven Beteiligung ab – nicht jeder Tanz zwingt auch die versteinerten Verhältnisse zum Tanzen. Musik kann ein Propagandainstrument sein oder eines der Befreiung, sie kann eine tiefe persönliche Transformation erreichen oder als Folterinstrument eingesetzt werden – und sie kann, wie meistens, lediglich der Soundtrack einer Party sein, was ja auch nicht zu verachten ist.

Allerdings sind diese Interventionsformen zu unsicher und auch zu sehr an die populäre und traditionelle Musik gebunden, als dass sie für die zeitgenössische Kunstmusik eine Rolle spielen könnten. Zudem ist eine Intervention weder realistisch noch unrealistisch, sondern, wenn sie gelingt, *real* – was noch nichts darüber sagt, ob sie willkommen oder unwillkommen, affirmativ oder kritisch, stumpf oder differenziert ist. Einer der deutlichsten Ansprüche an die zeitgenössische Kunst ist denn auch nicht Realismus, sondern politische Stellungnahme, von der die Intervention eine Spielart ist: In einer Welt, die derartig aus den Fugen zu geraten droht wie unsere, kann sich die Kunst nicht auf ihre neutrale Autonomie zurückziehen, sondern muss Stellung beziehen. Davon fühlen sich, wen wundert es, auch Komponist*innen und Musiker*innen angesprochen.

Man kann sagen, dass die Musik sich in irgendeiner Weise für die Wirklichkeit öffnen muss, wenn sie politisch sein will. Aber wie soll diese Öffnung aussehen? Eine paradigmatische Geste ist hier diejenige von John Cage, der Stille einmal als Öffnen der Türen der Musik zu den Klängen der Umgebung bezeichnet hat. Man kann eine solche Öffnung verteidigen oder auch als unpolitisch kritisieren, aber man kann nicht bestreiten, dass es in einem sehr unmittelbaren Sinne die Wirklichkeit hereinlässt. Aber sie ist weder sonderlich politisch noch realistisch, es sei denn, das Schließen der Türen im buchstäblichen wie übertragenen Sinne würde die Musik – und *mutatis mutandis* jede andere Kunst – von sich aus schon auf Antirealismus festlegen. Von Adorno aus könnte man das tatsächlich sagen, wenn

auch seine Kritik an Sartres Idee einer «engagierten Kunst» natürlich nicht im Namen unpolitischer Selbstgenügsamkeit, sondern eines *anderen* Bezugs erfolgte, der sich paradoxerweise gerade durch die Schließung ergibt. Die Abwendung von der Welt, so Adorno, ermöglicht einen negativen Bezug auf sie. Das ist denkbar weit von Intervention und expliziten Statements entfernt, will aber die Kritik der bestehenden Welt gerade nicht aufgeben. Aber es ist explizit antirealistisch.

Das Vertrauen auf diese Form des negativen Bezugs wurde nie von allen geteilt, und es hat über die Jahre etwas gelitten. Die Alternative ist sicher nicht noch einmal das unterschiedslose Öffnen der Türen, sondern eher ein expliziterer Umgang mit politischen und gesellschaftlichen Fragen. Nur, noch einmal: mit welchen Mitteln? Die Zeiten, in denen die Reinheit des Klanglichen die unbefragte und unbefragbare Norm war, sind eher vorbei, und es ist vielleicht als Zuwachs an Realismus in Bezug auf die eigene Praxis zu werten, dass die Musik ihre eigene nicht-klangliche Dimension in Form von Kontexten, Situationen und Konzepten anerkennt und mit ihnen arbeitet. Was aber überhaupt nichts damit zu tun hat, ob die *Ergebnisse* realistisch oder politisch oder überzeugend sind oder nicht.

Nun gibt es politische Musik ja nicht erst seit gestern, und es ist hilfreich, sich zumindest zwei Beispiele vor Augen zu führen. Frederic Rzewskis *The People United Will Never Be Defeated!* von 1975 ist ein reines Instrumentalstück, aber der Ausgangspunkt seiner 36 Variationen ist die erst zwei Jahre vorher komponierte Hymne der chilenischen Volksfront-Regierung, die kurze Zeit danach in einem Militärputsch gestürzt worden war. Es stellt nichts dar, verhält sich aber auf unmissverständlich deutliche Weise zur politischen Wirklichkeit. Mit seinem im Titel bekräftigten Ausgangspunkt stellt es sich auf die Seite der sozialistischen Sache, führt aber in seinem Verlauf mit der Dekonstruktion des Liedes paradoxerweise sowohl das Zerbersten der kämpferischen Einheit unter der äußeren Gewalt als auch den inneren Reichtum vor, der durch die Dekonstruktion freigesetzt werden kann, kurz: Er zeigt die Komplexität der realen Situation. Das tut er mit musikalischen Mitteln, die auf der einen Seite sehr direkt und unmittelbar erfahrbar sind, auf der anderen aber weder auf eine Darstellung einer bestimmten Wirklichkeit noch ein explizites Statement festgenagelt werden können. Man könnte dies mit gleichem Recht Realismus in einem sehr vermittelten Sinne und dezidierten Antirealismus nennen – woran man sieht, dass der Begriff hier beim besten Willen nicht weiterhilft. *Generation Kill* von Stefan Prins geht 37 Jahre später weit über das rein Musikalische hinaus, indem es Videozuspielungen und Gamecontroller einbezieht und überdies Luftaufnahmen von Drohnenangriffen verwendet. Durch diese Aufnahmen ist es äußerst explizit und alles andere als rein, und in gewisser Hinsicht bildet es ein bestimmtes gebrochenes Wirklichkeitsverhältnis auch ab, indem es mit und an ihm arbeitet. Auch dieses Stück führt, könnte man sagen, einen Prozess gegen eine reale Situation, aber es tut dies nicht durch den vermeintlichen Realismus der Aufnahmen, sondern mit künstlerischen Mitteln, mit denen der Bruch zwischen Videobild und Wirklichkeit und der durch solche Bilder vermittelten Fernsteuerung thematisiert und bearbeitet wird – mit Mitteln also, die ganz wie diejenigen Rzewskis mit gleichem Recht realistisch wie antirealistisch genannt werden können, auch wenn sie ganz anders funktionieren. Die Einbeziehung anderer Medien allein sagt darüber kaum etwas aus.

Wie man es auch dreht und wendet, der Realismusbegriff ist zwischen den verschiedenen künstlerischen Disziplinen und Richtungen und der Philosophie unmöglich auf einen Nenner zu bringen, und es hat wohl gute Gründe, dass es in der Musik nie eine explizit realistische Strömung gegeben hat. Es führt nicht wirklich weiter, eine solche herbeizureden. Dass die ausdrückliche Auseinandersetzung mit

der Wirklichkeit zu einer Kraft in der Musik geworden ist, an der man nicht vorbeikommt, ist unbestreitbar. Aber Konzeptualismus, Diesseitigkeit, New Discipline etc., die jeweils sehr unterschiedliche Varianten dieser Auseinandersetzung benennen, lassen sich nur mit Gewalt unter den Begriff Realismus zusammenzwingen, und auf Stücke wie das Rzewskis passt er überhaupt nicht. Dazu ist das Feld zu komplex und zerklüftet. Und das ist vielleicht auch gut so, denn: Seien wir realistisch, die Vorstellung, mit der Musik die Wirklichkeit greifen und verändern zu können, ist so unrealistisch wie ihre Existenz selbst.

Christian Grüny lehrt in Witten/Herdecke. Studium der Philosophie und Linguistik in Bochum, Prag und Berlin, Promotion 2003 in Bochum, 2008–2014 Juniorprofessor für Philosophie an der Universität Witten/Herdecke, Gastprofessuren, Lehrstuhlvertretungen und Forschungsaufenthalte in Hamburg, Düsseldorf, Frankfurt und Darmstadt. Arbeitsschwerpunkte: Ästhetik, Musikphilosophie, Phänomenologie, Symboltheorie und Kulturphilosophie.



Wirklichkeit ist Wirklichkeit ist Kunst

*Sechs Gedanken zur Dualität von Konkretheit und Abstraktion
in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*

Tatjana Mehner

«Wie wirklich ist die Wirklichkeit?» lautete die Frage, mit der der Kommunikationstheoretiker Paul Watzlawick 1976 eine durchaus etablierte philosophische Diskussion nicht nur in die Gegenwart, sondern auch in die Alltagswelt katapultierte. Die Botschaft des Vorreiters des Konstruktivismus: Die eine und einzige Wirklichkeit gibt es nicht, vielmehr konstruiert der Mensch permanent Wirklichkeiten durch Kommunikation. Vielfach kolportiert, diskutiert und adaptiert, muss sich die Frage stellen, warum der Boden jener Zeit so fruchtbar war für einen solchen Ansatz bzw. er es in Abständen bis heute immer wieder ist.

So plakativ dies erscheinen mag, hat das allgemeine Interesse an im weitesten Sinne konstruktivistischen Ansätzen wohl in der Tat mit der Erfahrung der rasanten Entwicklung der Massenmedien und deren Technologien zu tun, die quasi zwangsläufig ihren Niederschlag auch in den Künsten findet und damit die Ästhetik als Reflexion der Kunst vor eine gewaltige Herausforderung stellt. Die entsprechenden (musik)ästhetischen Reaktionen lassen sich weit vor der Herausbildung des Konstruktivismus als Geistesströmung ebenso wie vor allem in konkreten künstlerischen Äußerungen beobachten – spätestens seit mit den Möglichkeiten elektronischer Verstärkung bzw. Aufnahme sich ihre Erscheinungsformen vervielfachten. Gerade die scheinbar so realitätsfremde Musik scheint in besonderem Maße gefragt.

Die folgenden sechs thesenartig formulierten Gedanken greifen – insbesondere differenztheoretische – Ansätze zum Verhältnis von Musik zu Wirklichkeiten auf und wollen Denkanstoß sein im Diskurs über musikästhetische Konzepte der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit. Sie erheben keinesfalls den Anspruch einer in sich geschlossenen Theorie.

1. Musik-Wirklichkeit

Seine Wirklichkeit zu konstruieren, heißt sich in seiner Umwelt zu erkennen und damit zu positionieren. Diese Erkenntnis setzt per se eine Unterscheidung voraus, zieht eine Grenze und schafft damit einen Zustand von Innen und Außen. Dies ist ebenso zwangsläufig ein sozialer Akt. Die Entscheidung über Innen und Außen wird in der Einheit ihrer Differenz zum Definiens momentaner Identität und damit momentaner Realität. Kunst und Künstler als soziale Erscheinungen bzw. soziale Wesen bilden davon keine Ausnahme. Das Besondere ist lediglich, dass die Gesellschaft ihnen explizit oder latent die Funktion zugewiesen hat, sich auf je spezifisch ästhetische Weise mit Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Naturgemäß kann es sich dabei nur um die vorfindliche momentane Wirklichkeit des Künstlers handeln, deren Wahrnehmung in eine ästhetisch prädestinierte Innen-Außen-Form gegossen wird und zu der sich die spezifische Kunstwirklichkeit ins Verhältnis setzt.

Die Übertragung dieser Innen-Außen-Form stellt – unabhängig vom Grad der Konkretheit des Wahrgenommenen – einen Akt der Abstraktion dar, durch die Wechselwirkung von wahrnehmungsbasierter Selektion und der Lösung dieser Wahrnehmung aus ihrem zeit-räumlichen Kontext. Kunst ist entsprechend per se eine Abstraktion. Insbesondere was Musik betrifft, steht diese Abstraktion allgemein weitgehend außer Frage und ist als solche voll und ganz akzeptiert, steht sie doch sogar quasi in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrer sozialen Zuschreibung. Musik kann mit Fug und Recht als die «abgehobenste» unter den Künsten begriffen werden, bedient sie sich doch eines Materials, das in der Regel per se abstrakt ist, basiert auf einem verhältnismäßig komplexen Regelwerk und ist als in der Zeit ablaufende Interpretationskunst ohnehin herausgehoben aus den Wahrnehmungsprozessen des Alltags. Dies lässt Musik in ihrer Zwei-Seiten-Form, der Einheit der Differenz von Innen und Außen, in mancherlei

Hinsicht statischer erscheinen als andere Künste. Insofern ist es wohl auch kein Zufall, dass ausgerechnet Musik und besonders Musikästhetik mit dem Begriff des «Außermusikalischen» operieren, der so in keiner anderen Kunst ein tatsächliches Äquivalent besitzt.

2. Einheit von Konkretion und Abstraktion

Dies bedeutet nicht zuletzt, dass die Rezeption ebenso wie die Produktion von Kunst immer auch einen Akt der Wahrnehmung von Abstraktion darstellt, der als solcher wiederum ein Bewusstsein der jeweiligen Konkretheit voraussetzt. Dieser Wahrnehmungsakt ist abermals nichts Anderes als die momentane Ziehung einer Grenze, als das Treffen einer Unterscheidung. Damit repräsentiert Kunst in ihrer spezifischen Zwei-Seiten-Form automatisch auch die Einheit der Differenz aus Abstraktion und Konkretheit und wird zwangsläufig als solche wahrgenommen. Dass vorfindliche Wirklichkeit und Kunstwirklichkeit nicht identisch sind, wird auf allen am Kunstprozess beteiligten Seiten vorausgesetzt. Dabei steht außer Frage, dass die eine Wirklichkeit die andere bedingt, und jene diese voraussetzt.

Über diesen Akt der Gleichzeitigkeit von Konkretheit und Abstraktion herrscht unausgesprochenes Einverständnis zwischen den Beteiligten – jener des Schöpfers wie des Rezipienten und, falls vorhanden, auch des Interpreten. Er muss innerhalb des «normal» (also im Rahmen des Erwartbaren) ablaufenden Kunstprozesses nicht mehr thematisiert werden. Für die Wahrnehmung interessant wird er als solcher erst, wenn er auf irgendeine Weise gestört wird, was in gewisser Weise eine künstlerische Thematisierung des Kunstcharakters bedeutet. Diese Störung kann auf beiden Seiten stattfinden, jener der Abstraktion oder der Konkretheit bzw. Konkretion. Geht es um Letztere, so ist entscheidend, dass jeder Akt der Rezeption einen sogenannten «re-entry» bedeutet, also den Wiedereintritt der Form in die Form. Dies setzt die momentane Auseinandersetzung eines Rezipienten mit der Kunstwirklichkeit vor dem Hintergrund seiner vorfindlichen Wirklichkeit voraus. Dieser Wiedereintritt lässt sich etwas vereinfacht als eine Form der «Re-Konkretisierung» beschreiben. Als gestört erscheint er, wenn die Zwei-Seiten-Form als solche beschädigt erscheint, sie an ihren Rändern ausfranst, Grenzen verschwimmen. Dies macht innerhalb der ästhetischen Kommunikation quasi eine Selbstthematization notwendig. Dass gerade der kunstimmanente ebenso wie der im klassischen Sinne ästhetische Diskurs des letzten reichlichen Jahrhunderts immer wieder in besonderem Maße durch derartige Selbstthematizationen geprägt wurde, ist bezeichnend und hat sowohl technische Ursachen als auch auf eine eigenwillige Weise kunstpolitische. Kunst fragt selbst nach ihrer Funktion und sucht damit nach einer Neujustierung auf formaler Ebene.

3. Kunst und mediale Wirklichkeit – Wandel durch Technik

Im Prinzip hat sich an dem Verhältnis von Kunstwirklichkeit und vorfindlichen Wirklichkeiten nichts geändert, seit sich ein soziales System Kunst ausdifferenziert hat. Und abermals schließt dies die Musik und ihre Zwei-Seiten-Form ein. Was vielmehr mit technischem Fortschritt und einer Neupositionierung der Massenmedien spätestens ab der Mitte des 20. Jahrhunderts einhergeht, ist ein neues Verhältnis zur Konstruktion von Wirklichkeiten im allgemeineren sozialen Bewusstsein, und dies macht eben auch vor den Künsten und deren Wahrnehmung nicht halt.

Entscheidend für dieses neue Bewusstsein ist die Reflexion über die Selektivität medialer Konstruktion, die nicht zuletzt ein Ergebnis kritischen Umgangs mit Nachrichtenmedien ist – wobei es hierbei tatsächlich um die Reproduzierbarkeit realer momentaner Eindrücke in Bild und Ton, vor allem aber

Bild-Ton geht. Je detailgetreuer sich auf diesem Wege Eindrücke einfangen, speichern und übertragen lassen, umso stärker dringt der Umgang mit der Reproduzierbarkeit von Eindrücken und damit der Konstruktion von Wirklichkeiten ins menschliche und ganz besonders ästhetische Bewusstsein. Fragen der Reproduktion und Reproduzierbarkeit werden zu einem entscheidenden Teil der Reflexion von Wirklichkeitskonstruktion im Allgemeinen und damit auch ästhetischer Differenzwahrnehmung. Walter Benjamins vielzitiertes und -diskutiertes Bild vom «*Auraverlust*» des *Kunstwerkes im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erscheint hier vor allem als eine der extremsten Ausformungen. Generell wird das Verhältnis von Kunstwirklichkeit und vorfindlichen Wirklichkeiten in neuer Form zum Thema in jenem Moment, als auf technischem Wege neue Transferformen von Wirklichkeitsselektionen über die Grenzen zwischen künstlerischem Innen und Außen ermöglicht werden und damit tatsächlich neue Ausprägungen des «re-entry» im ästhetischen Kontext. Entscheidend ist, dass dieser Transfer in beide Richtungen erfolgen kann. Im Falle der Musik: in den Konzertsaal hinein oder aus dem Konzertsaal hinaus.

4. Paradoxon «konkrete» Kunst

Konkrete Kunst und *musique concrète* lassen sich in diesem Zusammenhang zu den eindrucksvollsten und nachhaltigsten Paradoxa der Kunst- bzw. Musikgeschichte zählen, gesteigert vielleicht durch Ansätze wie jenen der *anekdotischen Musik* Luc Ferraris, der sich in seiner demonstrativen Konstruktion von Wirklichkeiten, ausdrücklich im Plural, an Ansätzen wie dem vorgenannten reibt und die Vorstellung von Konkretheit ohne Abstraktion in der Kunst ad absurdum führt.

Hinterfragt man Pierre Schaeffers Vorstellung von einer *musique concrète* gezielt auf ihren Konkretheitsbegriff, so gelangt man recht schnell zu dem Ergebnis, dass es hier um die Verfolgung eines Höchstmaßes an ästhetischer Abstraktion geht. Paradoxerweise vor allem, da Schaeffers Ansatz kein per se ästhetischer, sondern vielmehr ein wissenschaftlicher ist. Seine *musique concrète* ist zunächst einmal angewandte Musikforschung innerhalb seiner Recherche musicale, die sich als eine Hörtheorie des sozialen Menschen verstehen lässt und zu deren zentralen Gedanken gehört, dass jeder Klang als Musik gehört werden kann, dies aber nicht per se muss. In seiner Musik abstrahiert er also Klänge vom Beziehungskontext ihres Ursprungs. Die ideelle Negation der Klangquelle bedeutet letztlich auch eine gezielte Negation deren vorfindlicher Wirklichkeit und damit der Eröffnung eines größtmöglichen Horizontes neuer Kunstwirklichkeiten. Entscheidend dabei ist, dass der Forscher-Komponist Schaeffer keinerlei vordergründigen Wert darauflegt, ob und welche externen Wirklichkeitszuschreibungen sein potenzieller Hörer auf die aufgenommenen und beobachteten Umweltklänge und deren Verbindung trifft; es geht ihm um ein strukturelles Hören, bei dem die Wirklichkeit des «re-entry» des Rezeptionsaktes als ästhetische Konsequenz weitestgehend uninteressant ist.

Wir wissen aus der Rezeptionsgeschichte der *musique concrète*, dass diese Idealvorstellung des Hörens bestenfalls bedingt eingelöst wurde, dass Hörer gerade bei fehlendem visuellen Eindruck einer Klangquelle nach Re-Konkretisierung suchen, diese aber im Erfolgsfalle gleichzeitig als Irritation erfahren können.

5. Wirklichkeit in der Musik

Was also passiert, wenn wiedererkennbare Ausschnitte einer vorfindlichen externen Wirklichkeit in Musik zutage treten – zum Beispiel durch den Gebrauch von Samples wiedererkennbarer Umweltklänge? Per se wird hierdurch der Charakter der Kunstwirklichkeit nicht verändert, diese bleibt Abstraktion, die sich als Einheit der Differenz von Konkretheit und Abstraktion versteht, möglicherweise aber durch die konkrete Konkretheit, der mutmaßlich eine künstlerische Intention und damit inhaltliche Implikation zugrunde liegt, noch an Schärfe gewinnt. Je scheinbar konkreter uns Klang aus der abstrahierten – wohlgerneht nicht abstrakten – Kunstwirklichkeit entgegentritt, desto intensiver fühlen wir uns in der Regel aufgefordert, diese Wirklichkeit in ihrem Wirklichkeitsanspruch zu hinterfragen und bewusster als sonst bei der Rezeption von Musik einen «re-entry» zu vollziehen. Mit der – verstärkt vordergründigen – Auseinandersetzung mit vorfindlicher Wirklichkeit in musikalischer Kunst wird vielmehr als diese Wirklichkeit auch ganz besonders der Kunstcharakter von Musik thematisiert. Die Störung wird zum entscheidenden Prozess, verstärkt den ästhetischen Reiz und intensiviert die Rezeption.

Entscheidend ist, dass es für den musikalischen Kommunikationsprozess und seinen Erfolg unwesentlich ist, inwieweit es Kongruenzen zwischen den unterschiedlichen Wirklichkeiten gibt. Insofern erscheint Kunst – Musik eben nicht ausgenommen – als eine Art permanenter «re-entry», der als solcher zentral für den Charakter von Kunst ist und der gleichzeitig gewissermaßen Weg und Ziel ist, der zwar quasi als Automatismus die Herstellung einer rezeptiven Wirklichkeit zur Folge hat, aber – und dies ist für alle Beteiligten klar – anders als die außerhalb des Kunstprozesses konstruierten Realitäten nicht unbedingt eine reaktive Positionierung erfordert. Wirklichkeiten innerhalb der Musik haben insofern einen Konjunktiv-Charakter. Es handelt sich für alle Beteiligten gewissermaßen um «nicht reale Wirklichkeiten», jenes Paradoxon, aus dem sich ästhetischer Reiz über weite Strecken speist. Musik erscheint als ein permanenter Schwebezustand der Überführung von Wirklichkeiten.

6. Musik in der Wirklichkeit

Dennoch ist und bleibt Musik in vielerlei Hinsicht Teil anderer Wirklichkeitskonstruktionen, reicht in diese hinein und provoziert auf diese Weise doch auch Anschlusskommunikationen innerhalb «realer Wirklichkeiten», anderer sozialer Systeme. Das bedeutet nicht, dass sie ihren Kunstcharakter dabei per se verlöre. Egal, ob Komponist, Interpret oder Rezipient, das einmal auf seine spezifische Weise vorhandene Kunstwerk hat eine reale Chance, Eingang in die momentane Wirklichkeitskonstruktion aller am Kunstprozess Beteiligter zu finden. Ein solches Hineinragen von «nicht realer» in «reale Wirklichkeit» ist ein alltägliches Phänomen, ein Prozess, der sich überall in der Gesellschaft abspielt, bei dem aber Musik aufgrund ihres besagten funktional zugeschriebenen Abstraktionsgrades eine Vorreiterstellung einnimmt. Die unterschiedlichen Schnittstellen «realer» und «nicht realer Wirklichkeiten» werden – sichtbar gerade im sozial kontextuell sehr unterschiedlichen Umgang mit Musik, der Motivation, Musik zu konsumieren – zu einer gesellschaftlich anerkannten Schlüsselfunktion klingender Kunst.

Literaturhinweise:

Gregory Bateson, Jürgen Ruesch: *Kommunikation. Die soziale Matrix der Psychiatrie*. Heidelberg: Carl Auer Systeme 1995

Dirk Baecker: *Kulturkalkül*. – Berlin: Merve 2014

Georges Spencer Brown: *Laws of Form*. – London: Allen & Unwin 1969

Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995

Paul Watzlawick: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*. – München: Piper 1976



Samstag 27.10.2018
Sonntag 28.10.2018
Samstag 24.11.2018
Sonntag 25.11.2018

10:00 Salle de Répétition II

rainy days Kompositions workshop

Workshop für Kinder im Alter von 10 bis 12 Jahren (D)

Solisten des Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Solisten des Mutare Ensembles

Johanna Greulich Gesang

Max Gärtner Perkussion

Gerhard Müller-Hornbach Konzeption, Komposition,
Workshopleitung

Viviane Waschbüsch Konzeption, Komposition



Quand les enfants composent

François Delalande

Depuis les premières explorations sonores jusqu'à la composition proprement dite, les enfants, pour peu qu'on les y encourage plutôt que de les en empêcher, aiment produire des sons, les choisir, les prolonger par répétition et variations, donc improviser, puis composer collectivement ou individuellement.

Les premières explorations sonores

Commençons par les tout-petits. Tout le monde le sait, produire des sons avec sa bouche puis avec des objets qu'on frotte, secoue, gratte est une activité qui fascine les plus petits. Ce qu'on sait moins et qu'on va voir, c'est que choisir une singularité sonore, la prolonger, alterner avec une autre, est le germe de l'invention musicale.

Vers quatre mois, ce sont les bruits de bouche, quand l'enfant est seul, tranquille – très différents des premières expériences de communication pré-langagière. Puis ce sont les explorations « instrumentales » – les hochets, les charnières qui grincent. Vers sept mois, répéter le son produit ne suffit plus : pour entretenir le son, le bébé change légèrement le geste, et donc le son. Ce sont les trois stades, selon Piaget, d'évolution des « réactions circulaires » par lesquelles l'enfant, attiré par un son nouveau qu'il a produit plus ou moins par hasard, expérimente la relation de cause à effet entre le geste et le son produit : avec sa voix, les objets, enfin en introduisant des variations.

Les stratégies de composition et l'idée musicale

Oublions maintenant les bébés et observons le processus de création chez le compositeur expérimenté. C'est ce que nous avons fait en soumettant douze compositeurs qui avaient travaillé dans les mêmes conditions à un interrogatoire serré, esquisses et notes en main. Que constate-t-on ? Que le compositeur, pour déclencher le processus d'invention, a besoin de se représenter mentalement (par l'écoute intérieure) ou d'entendre réellement une singularité sonore qui stimule l'imagination. Cette trouvaille sonore, en musicologie, s'appelle « l'idée musicale ». Dans une musique du passé, l'idée musicale était souvent un thème, un motif, une configuration rythmique particulière. Dans une musique plus contemporaine, surtout depuis le milieu du 20^e siècle, c'est plutôt une sonorité, une organisation de timbres ou de morphologies sonores qui retient l'attention. Pour rester général, nous dirons que

l'idée musicale est une singularité sonore choisie au cours du processus d'invention et qui donne envie au musicien (compositeur, improvisateur, dans une certaine mesure interprète) de l'exploiter un moment en la faisant évoluer. On voit le parallèle avec les réactions circulaires de la petite enfance. Cette même définition – une singularité sonore choisie qui donne envie de l'exploiter en la faisant évoluer – s'applique mot pour mot à l'exploration sonore de la petite enfance. La différence entre le bébé et son aîné musicien professionnel est que chez celui-ci la recherche d'une singularité est contrebalancée par des impératifs de régularité. La singularité – outre l'idée musicale qui en est le cœur – inclut aussi le « propos », c'est-à-dire l'intention, formulée verbalement dans les notices – « j'ai voulu, dans cette pièce... » – mais qui reste abstraite tant que l'imagination n'est pas stimulée par une singularité sonore qui lui donnera corps. La régularité, ce sont les contraintes techniques et les règles stylistiques que le compositeur respecte par choix et par expérience. Mais l'enfant aussi, dès qu'il accumulera une expérience, capitalisera ses trouvailles et se construira un style. Chez lui aussi des règles stylistiques apparaîtront qui le différencieront des autres enfants.

Guider sans enseigner : les dispositifs

Encore faut-il que les conditions soient favorables pour qu'il continue à enrichir ses explorations du domaine sonore. Il n'y a nul besoin de dire à un enfant absorbé dans une exploration sonore ce qu'il doit faire, c'est-à-dire de lui « enseigner » la création. Il suffit – mais c'est nécessaire – de ne pas l'empêcher et même de montrer une approbation – par un regard, par un sourire, éventuellement renforcée par trois mots. Quand le matériel et l'environnement ne suffiront plus, quand l'enfant aura épuisé la variété des ressources à sa disposition, il faudra parfois imaginer un « dispositif » qui ouvre le champ des explorations. C'est sur ce point que pourra se porter l'imagination et la créativité de l'éducateur : non pas sur les résultats musicaux, dont l'enfant reste auteur, mais sur les moyens d'enrichir sa recherche, de stimuler cette curiosité pour le nouveau.

Un exemple de dispositif qui peut faire progresser la recherche sonore est le microphone. Ce n'est pas le seul, et le mot « dispositif » n'implique pas technologie. La disposition dans l'espace, un lieu réverbérant, une situation de jeu à deux en face-à-face peuvent être des exemples de « dispositifs » qui induiront un type de conduite. Mais l'amplification est un cas canonique. Si l'exploration s'épuise, approcher un microphone peut relancer. Le moindre corps sonore microphonisé acquiert une nouveauté, fait apparaître des détails insolites qui appellent une exploration, et permet de faire entendre le résultat aux autres enfants – ce qui dans un groupe n'est pas le moindre des avantages.

De l'exploration à la composition

Ainsi débute une première forme d'improvisation, qui n'est en général qu'une exploration prolongée, qui suit son cours, solitaire ou à deux dans un jeu d'échange. Il serait abusif, à ce stade, de parler de composition. La forme n'est peu à peu contrôlée que vers 5 ou 6 ans – parfois 4 ans quand le contexte est favorable – lorsque l'enfant est capable d'anticiper. De se dire : « J'ai fait ça, je vais maintenant aller dans cette direction et conclure. » Amener une fin conclusive est signe que le jeune musicien ne vit pas son improvisation entièrement absorbé dans l'instant mais est capable de se projeter dans le futur, en fonction du passé, donc d'avoir une vision hors-temps d'une séquence construite. Dès lors, il est mûr pour la composition.

La composition peut prendre des formes variées selon les conditions. Depuis plus de trente ans, depuis que la musique ne se définit plus nécessairement en termes de mélodie et d'harmonie, mais plutôt de sons assemblés, on peut observer des situations de composition collective, surtout vers l'âge de 10 ans, guidée par un éducateur. On cherche des sonorités attrayantes, évocatrices – des « idées musicales » – qu'on assemble et organise, éventuellement en dessinant un plan au tableau (une sorte de « partition »). On enregistre le résultat, qu'on améliore d'une séance à l'autre. Des dispositifs électro-acoustiques permettant le montage et le mixage ont parfois été employés.

L'ordinateur vint

Plus récemment, l'ordinateur a fait son entrée dans les classes de musique des collèges. La composition devient alors une activité individuelle – comme elle l'est le plus souvent pour un compositeur. L'ordinateur produit des sons ou permet de transformer, de « manipuler » ceux qu'on lui fournit, de les composer, de les répartir dans l'espace.

Dans la plus récente étape de développement de la composition enfantine, ce sont maintenant des enfants de 8 à 10 ans qui composent sur leur ordinateur, soit seuls, à la maison, soit en classe, après qu'un adulte leur a montré l'usage d'un logiciel. Si bien qu'on peut entendre, depuis une dizaine d'années, des petites compositions d'une ou deux minutes, très ouvragées, exploitant dans toutes ses transformations un son enregistré ou la voix, dont on peut se demander en les écoutant si c'est l'œuvre d'un compositeur chevronné ou d'un enfant de 8 à 10 ans. Le lecteur curieux ou sceptique en trouvera des exemples au chapitre « creamus » (comme « création musicale enfantine ») du site Ina GRM.

Que la création musicale soit dorénavant accessible aux enfants ouvre deux perspectives. La première est pédagogique et concerne l'éducation musicale. Il est tout à fait naturel pour un enfant d'aborder la musique par la création. Composer était jadis le point d'arrivée d'un long parcours. C'est maintenant le point de départ le plus naturel de la découverte de la musique. Elle commence par l'exploration sonore dans la petite enfance et s'enrichit, à la faveur de dispositifs adaptés, jusqu'à conduire à la composition.

La seconde perspective est sociale. Les enfants composent, mais les adultes amateurs aussi. Nombreux sont ceux qui chez eux, quand ils rentrent du travail, s'adonnent à leur plaisir de composer les sons sur leur ordinateur, s'y épanouissent, transmettent leurs œuvres par des réseaux privés, et une société horizontale de communication musicale s'est ainsi constituée, très différente de la société musicale héritée du romantisme, fortement verticalisée, dans laquelle le compositeur est une figure d'exception et le mélomane n'est là que pour applaudir. Dans cette société de la création et de l'échange, les enfants prennent leur place le plus naturellement.

En tant que directeur de recherche au Groupe de Recherches Musicales, François Delalande a analysé la musique comme ensemble de conduites humaines, notamment chez l'enfant. Dans ce domaine, il est considéré comme l'un des principaux artisans du renouveau de la pédagogie musicale. Il a publié sur ce sujet *La musique est un jeu d'enfant* (Buchen Chastel) et *Naissance de la musique, les explorations sonores de la première enfance* (PUR). www.francois-delalande.fr

«Jedes Kind ist in der Lage, musikalisch kreativ zu sein»

Interview mit Gerhard Müller-Hornbach

Tatjana Mehner

Als Hochschullehrer haben Sie viele Jahre lang erwachsene Studierende in Komposition ausgebildet. In Luxemburg arbeiten Sie mit Kindern. Was ist anders?

In der Tat habe ich 35 Jahre an der Hochschule Studierende im Fach Komposition unterrichtet und in diesem Zusammenhang vor allem versucht, diesen jungen Menschen bei ihrer Selbstfindung als Künstler Unterstützung zu geben. Das ist dann natürlich, je nachdem wie weit diese Studierenden sind, ein Austausch auf Augenhöhe, der vor allem Diskussionen um Ästhetik, um technische Fragen usw. umfasst. Parallel habe ich immer auch an Projekten mit Kindern und Jugendlichen mitgewirkt. In Hessen gibt es schon seit Anfang der 1990er Jahre ein Projekt, das sich «Response» nennt und in dem es darum geht, Schulklassen dazu anzuregen, selbst Musik zu erfinden und diese dann auch aufzuführen. In den letzten Jahren kam für mich dann die Mitwirkung an Workshops und Wettbewerben hinzu, die sich an Kinder und Jugendliche richten, deren Interessen sich bereits sehr gezielt in Richtung Komposition entwickelt haben – wie zum Beispiel im Rahmen von «Jugend komponiert». Für diese spezielle Klientel gehen dann die Inhalte allmählich in das über, was auch an der Hochschule passiert. Wenn ich hingegen mit einer Gruppe arbeite, die keine größere Vorbildung im Bereich Komposition hat, dann geht es zunächst einmal darum zu sensibilisieren, dazu beizutragen, dass die Teilnehmer ihre eigene Kreativität spüren, dass sie lernen, wie man mit Klängen umgehen kann, wie man Klangvorstellungen entwickeln und diese reproduzierbar machen kann und wie man über Improvisation und Ausprobieren Klangwelten erschließen kann. Hier kann man auf jedem Niveau arbeiten – sowohl was das Alter angeht als auch den Erfahrungshorizont der Schüler. Meine Erfahrung ist auf jeden Fall, dass jeder Mensch, und ganz besonders jedes Kind, in der Lage ist, musikalisch kreativ zu sein. Hierfür bietet natürlich die Ästhetik der zeitgenössischen Musik sehr viele Ansatzpunkte.

Inwiefern?

Hier ist es nicht Voraussetzung, dass man Noten und bestimmte Kompositionstechniken wie Harmonielehre schon beherrscht. Sondern man kann erst einmal mit Klängen einfach testen, ausprobieren, seine Phantasie daran entwickeln, entdecken, wie man etwas strukturieren kann, eine Dramaturgie im Ablauf von Klangereignissen erstehen lassen.

Welche Rolle spielt, Ihrer Erfahrung nach, musikalisches Vorwissen?

Vorwissen kann hilfreich sein, kann aber auch hinderlich werden. Wenn Kinder eine relativ offene Musikerfahrung haben, wenn sie ein Instrument lernen oder gelernt haben und in dem Zusammenhang auch eine gewisse stilistische Vielfalt kennengelernt haben, dann ist das ganz wunderbar, dann kann man das in die Arbeit sehr gut einbringen. Wo es problematisch wird ist, wenn die musikalische Vorbildung teilweise schon zu einer recht engen Vorstellung im ästhetischen Bereich geführt hat. Wenn Ideen existieren, was Musik ist, was keine Musik ist, was man machen kann und darf und was nicht. Das kann kontraproduktiv werden. Dies ist ein spannendes Phänomen. Ich habe beispielsweise in Klassen gearbeitet, in denen fast jedes Kind ein Instrument spielt. Da gibt es zum Teil Vorurteile gegenüber Klängen, die eher nicht im klassischen Repertoire auftauchen, die erschreckend sind – Weigerungen, das zu spielen, das Argument: «Das ist doch keine Musik.» Wenn man diese Schüler damit konfrontiert, dass berühmte Komponisten heute genau solche Klänge benutzen, sind sie erst einmal verunsichert. Man muss dann sehr sensibel daran gehen, sie allmählich an die Vorstellung heranzuführen, zu zeigen, dass künstlerische Arbeit immer etwas Suchendes hat, dass es bedeutet, in eine Richtung zu gehen, die noch nicht vollständig erkundet ist, und keinesfalls in eine Richtung, die schon so hoch abgesichert ist, wie das klassische Repertoire. Wenn man Glück hat, gelingt es, diesen jungen Menschen ganz neue Türen zu öffnen. Ich habe schon vielfach erlebt, dass in einem solchen Prozess etwas für sie ganz Neues entsteht, und dass Neugier geweckt wird, auch mit dem eigenen Instrument neue Dinge auszuprobieren.

Was ist für Sie das ideale Ergebnis eines solchen Workshops?

Das ideale Ergebnis würde ich zunächst daran messen, was bei den Kindern passiert, wie ihr Horizont sich öffnet, wie ihre Selbsterfahrung sich weiterentwickelt. In Schule und im Instrumentalunterricht geht es ja meist um die möglichst perfekte Reproduktion eines vorgegebenen Textes. Im Gegensatz dazu sollen die Kinder in unserem Projekt spüren: «Ich kann mir ja auch selbst Musik ausdenken. Da kann etwas entstehen, das Hand und Fuß hat, das andere Menschen berühren kann.» Ich würde allerdings noch ein bisschen differenzieren: Wenn man es mit einer Gruppe zu tun hat – wie einer Schulklasse –, die nicht in Richtung Komposition vorgeprägt ist, da würde ich das ganz ins Zentrum stellen. Und trotzdem ist es natürlich wunderbar, wenn ein Ergebnis herauskommt, mit dem sich die Kinder identifizieren können, wenn sie in der Aufführung erleben können, wie andere Menschen das von ihnen Geschaffene erleben.

Der Workshop endet mit einer Aufführung im Rahmen der Wunderkammer. Was sollte das Publikum erwarten?

Die Besucher sollten schlicht neugierig sein und sich im Klaren darüber sein, dass das, was sie da hören, wirklich ein Ergebnis dessen ist, was die Kinder und Jugendlichen selbst erarbeitet haben. Man sollte bereit sein, sich auf das einzulassen, was die jungen Komponisten in diesem kreativen Prozess erlebt haben, und was dabei entstanden ist.

Sie nähern sich mit den Kindern einem anspruchsvollen Thema – der Flüchtlingsthematik – über das Stück Migrants von Georges Aperghis. Wie werden Sie vorgehen?

Die Referenzwerke, die man für einen solchen Workshop auswählt, sollten immer unterschiedliche Bezugsmöglichkeiten zulassen. Das kann natürlich ein inhaltlicher Bezug sein, das kann auch ein ästhetischer Bezug sein oder ein handwerklicher Aspekt. Bei Aperghis ist es zum Beispiel sehr spannend, wie er mit Sprache umgeht. Was den Inhalt angeht, ist dies natürlich ein absolut aktuelles Thema. Ich werde zunächst versuchen, herauszufinden, welche Relevanz das Thema für die Teilnehmer hat. Ich habe kürzlich in Frankfurt mit einer Schulklasse gearbeitet, in der zwölf verschiedene Nationen vertreten waren – mit zwölf verschiedenen Sprachen und auch zwölf verschiedenen kulturellen Hintergründen. Wir haben die Situation dahingehend genutzt, dass die Kinder zunächst ihre Muttersprache eingebracht haben: Jeder sollte einen Gegenstand, der für seine Kultur wichtig oder bezeichnend ist, und den zugehörigen Begriff mitbringen. Das war unser Ausgangsmaterial. Plötzlich wurde für die Kinder der Herkunftshintergrund der jeweils anderen mit seinen Geschichten lebendig. Tatsächlich ist aus den so gewonnenen klanglichen Aspekten schließlich ein großes Ganzes entstanden, etwas Gemeinsames, trotz der Heterogenität in der Herkunft der Einzelelemente. Jeder hatte das Gefühl, sich mit seiner Individualität in das Kollektiv einzubringen. Die Lehrerin hat uns bestätigt, dass der musikalische Prozess Einfluss auf das soziale Miteinander in der Klasse hatte. Ich werde mich auf jeden Fall davon leiten lassen, wie homogen oder heterogen die Gruppe ist. Dann werde ich, wie Aperghis das auch gemacht hat, über Text, über Worte, über Sprache versuchen, an die Sache heranzugehen.

Mit Kindern kompositorisch zu arbeiten, war über viele Jahre und Jahrzehnte kein Thema im musikpädagogischen Kanon – heute ändert sich das allmählich. Wie sehen Sie die Zukunft solcher Ansätze?

Ich bin da ganz optimistisch, dass sich das wirklich zunehmend entwickelt. Ich habe oft darüber nachgedacht, dass es selbstverständlich ist, dass jeder Schüler im Kunstunterricht malt, modelliert usw., also schöpferisch tätig ist; dagegen war es im Musikunterricht eigentlich immer so, dass man entweder Fakten lernt oder bestenfalls Musik reproduziert. Der kreative Anteil war für die Genies aufgespart. In den letzten Jahren hat sich das zum Glück etwas verschoben, dennoch gibt es noch sehr viel zu tun. Man muss auch bedenken, dass die ersten Ansprechpartner der Schüler – sowohl die Musiklehrer in den Schulen als auch die Instrumentallehrer – von ihrer Ausbildung her kaum das Rüstzeug mitbringen, auf das Interesse von Schülern am Komponieren wirklich einzugehen. Hier sollte man entsprechende Impulse in die Ausbildung der Lehrer hineinbringen.

Das Interview wurde am 26.06.2018 telefonisch geführt.

Mardi
Dienstag
Tuesday

13.11.18

20:00 Grand Auditorium
rainy days opening

Einstürzende Neubauten «Greatest Hits»

Einstürzende Neubauten

Blixa Bargeld
Alexander Hacke
N.U. Unruh
Jochen Arbeit
Rudolf Moser
Felix Gebhard

14.11.2018 19:00 Casino
Lesung von Blixa Bargeld aus seinem Buch
Europa kreuzweise: Eine Litanei (D)

En collaboration avec
Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain

CASINO LUXEMBOURG
Forum d'art contemporain



«Effondrement de nouveaux bâtiments»

Le tournant historique des musiques industrielles

Nicolas Ballet

Le courant des musiques industrielles, apparu au milieu des années 1970 et loin de s'en tenir à un phénomène d'expérimentation sonore, a produit en quelques années une culture visuelle globale croisant différents médias (graphisme, film, performance, vidéo), dans un dialogue étroit avec l'héritage de la modernité et sous l'emprise croissante des technologies. Ce phénomène britannique amorce un mouvement qui connaît un grand développement en Europe, aux États-Unis et au Japon durant les années 1980. L'activité déployée par les principaux acteurs du mouvement – élaboration de synthétiseurs, manipulation et transformation de sons enregistrés issus de bandes audio, recyclées ou conçues par les artistes – contraste avec les codes de la culture rock de l'époque et l'émergence du punk. Le parcours artistique des premiers artistes industriels, provenant pour la plupart d'entre d'eux du monde de la performance, les place dans des formats et des protocoles qui s'opposent aux systèmes d'autopromotion de l'industrie musicale. L'esprit industriel – théorisé par l'artiste anglais Genesis P-Orridge en 1977 avec son groupe Throbbing Gristle, à partir du slogan inventé par Monte Cazazza « Industrial Music for Industrial People » – entend déjouer toutes formes de standardisation, notamment à travers la création de labels indépendants, pensés par les groupes pour diffuser leurs œuvres (affiches, bulletins d'information, cartes postales, cassettes, disques et vidéos)¹. Les sonorités agressives employées par la première génération industrielle – Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, NON et SPK, notamment – viennent enrichir un éventail de productions visuelles radicales, prenant ses sources dans les utopies modernistes de la première partie du 20^e siècle. La façon dont ces artistes exploitent la violence à différents niveaux atteste d'un contraste du point de vue des intentions qui opposent les groupes tout en participant à la même scène par le prisme de thématiques et de formes artistiques similaires. Si ces derniers n'évoluent pas systématiquement dans le même contexte social et politique, leur esthétique similaire contribue à façonner un courant homogène constitué par les spécificités de chaque groupe. Certains d'entre eux, tels Einstürzende Neubauten et Test Dept., semblent adhérer à la culture de la machine à travers l'esthétique froide et brutale du genre industriel. L'objectif de ces artistes s'oriente cependant vers une critique de la marchandisation de l'œuvre d'art et de la consommation de masse, formulée par une iconographie de la ruine.

Les vestiges d'un système industriel en crise (outils et espaces de l'industrie lourde) sont recyclés dans les productions d'Einstürzende Neubauten sous de nombreuses formes, incarnant un monde post-apocalyptique que connote d'emblée le nom de la formation. Les « *Neubauten* » désignent en effet les nouveaux bâtiments construits en Allemagne dans le cadre de la politique de reconstruction de masse après-guerre, suite à la destruction quasi-totale des grandes villes du pays². Ces nouvelles structures représentent également « *le symbole de l'uniformisation (sociale, économique et urbaine) généralisée, induite par la société de consommation, modèle auquel s'est converti [Berlin] avec la plus grande ardeur et que le groupe industriel perçoit comme l'aliénation ultime* »³. La dénonciation d'une forme de standardisation, affichée avant tout par le nom du groupe – « l'effondrement de nouveaux bâtiments » – se manifeste par le détournement d'espaces urbains et industriels laissés à l'abandon par le système allemand. Les premières performances d'Einstürzende Neubauten se déroulent sur des chantiers et des ponts d'autoroute afin d'explorer les potentialités musicales d'outils industriels détournés de leurs fonctions, lesquels constituent une « véritable armurerie », pour reprendre les termes d'Éric Dubois : « [Des] *barres, tubes et plaques de métal, ressorts industriels et enclumes, bidons et jerricanes, câbles et chaînes, chariots de supermarché, amplis défectueux et outils de chantier tels que des perceuses, des disquieuses, des marteaux-piqueurs, des tronçonneuses et même en quelques occasions une bétonneuse.* »⁴ Le réemploi de ces éléments – trouvés dans des décharges publiques avant chaque concert – est aussi l'expression d'une forme de mise à mort de la civilisation occidentale, mettant le corps du performer (et du spectateur) en péril lors de prestations physiques radicales. À l'occasion d'un concert donné au Théâtre du Forum des Halles de Paris en 1983, les performers allemands – qui partagent alors l'affiche avec le groupe français NOX – démolissent le plancher de la scène à force de marteaux piqueurs pour mieux attaquer les fondations de la salle. Les organisateurs de l'événement sont alors contraints de trouver des planches en bois de substitution pour assurer la suite de la programmation. Ce cas de destruction radicale en art entretient un esprit nihiliste valorisé par le chef de file de la formation, Blixa Bargeld, souhaitant assister à « *un effondrement généralisé... une implosion finale... c'est là mon Sehnsucht, mon vœu le plus cher* »⁵. Ce type de dispositif caractérise les intentions du groupe, notamment visibles dans leur performance *Concerto for Machinery and Voice* donnée à l'Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres en 1984 – espace dans lequel COUM Transmissions avait donné naissance de manière « officielle » au premier groupe de musique industrielle. Le critique musical Simon Reynolds décrit cette soirée dans son ouvrage *Rip It Up and Start Again* : « *Le groupe loua des bétonneuses et des marteaux-piqueurs et fit venir des chanteurs, comme Frank Tovey de Fad Gadget. Le soir même, des tronçonneuses s'attaquaient à des matériaux bruts et au piano fourni par l'ICA, arrosant le public de sciure. Micros et bouteilles de lait furent balancés dans les bétonneuses, qui régurgitèrent des éclats de verre et de métal. Un des membres sauta de scène pour se mettre à percer le sol de l'auditorium.* »⁶ Les membres du groupe allemand investissent également des friches industrielles comme support artistique, interrogeant l'avenir du modèle postindustriel de leur époque par des mises en scène singulières et constitutives d'une esthétique de la désaffection urbaine. C'est le cas du film 16mm *Halber Mensch*, conçu dans une zone

² Les conséquences catastrophiques de la Seconde Guerre mondiale plongent l'Allemagne dans une situation de crise inquiétante (absence d'une administration nationale, limite des transports, manque de matières premières et de main-d'œuvre, etc.). L'expression « Stunde Null » (« l'heure zéro ») qualifie l'effondrement du pays (« grande destruction ») en 1945.

³ Éric Dubois, *Industrial Musics. Volume 1*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2009, p. 256.

⁴ *Ibid.*, p. 262.

⁵ Blixa Bargeld cité par Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again. Post-punk 1978-1984* [2005], Paris, Allia, 2007, p. 587.

⁶ Simon Reynolds, *Ibid.*, p. 591.

¹ Le label Industrial Records créé par Throbbing Gristle est à l'origine de ces initiatives, parmi lesquelles on peut notamment citer Doublevision de Cabaret Voltaire, Side Effects de SPK, Sterile Records de Nocturnal Emissions, ou bien Sordide Sentimental de Jean-Pierre Turmel, qui défend le mouvement industriel depuis la France.

industrielle désaffectée de Tokyo par le cinéaste japonais Ishii Sōgo, à l'occasion de la tournée d'Einstürzende Neubauten au Japon en 1985. Les plans de machines abandonnées, de structures métalliques, de ressorts industriels et autres outils rouillés constituent un espace inquiétant dans lequel les performers interviennent en s'appropriant les différents éléments de l'environnement en déclin. Ce film d'une cinquantaine de minutes constitue l'un des canons du genre industriel durant les années 1980 et démontre à nouveau l'importance de la destruction dans les recherches du groupe. Le goût pour les structures ravagées n'a cependant pas pour seule intention de déployer une violence cathartique ; c'est aussi une façon pour ces artistes de considérer un avenir à partir des ruines d'un ancien modèle. C'est la raison pour laquelle la pensée de Walter Benjamin apparaît dans le parcours de la formation : « *La destruction n'est pas négative. Il faut détruire pour pouvoir construire.* »⁷ Le « caractère destructeur » de Benjamin indique ici une dissidence à mener pour une génération d'artistes soucieux de construire de nouveaux processus de socialisation.

Nicolas Ballet est doctorant en histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il y prépare une thèse sur la culture visuelle des musiques industrielles en Europe, aux États-Unis et au Japon (1969–1995). Il a récemment publié « *Alpha Females* ». *Transgressions féministes des musiques industrielles* (Octopus notes, 2018).

⁷ Walter Benjamin, « Der destruktive Charakter », *Frankfurter Zeitung*, 20 novembre 1931, cité dans *Einstürzende Neubauten, Zeichnungen des Patienten O. T.*, Some Bizzare, 1983, vinyle, LP.

ALEXANDER HACKE

«Während der Performance gilt eine andere Zeitrechnung»

Wie verhält sich Ihre Musik zur Realität?

Ich lehne die Vorstellung der Existenz einer universellen, allgemein gültigen Realität grundsätzlich ab, dennoch werde ich versuchen diese Frage zu beantworten: Musik ist, wie jede andere Kunstform auch, ein Transportmittel zur Übertragung einer inhaltlichen «Wahrheit», die vom Hörer absorbiert und im besten Fall dann emotional angenommen wird. Es findet aber immer ein Erkenntnisprozess statt, ob man sich in der Musik wiederfindet und sie etwas auslöst oder auch nicht. In jedem Fall positionieren sich sowohl Künstler als auch Hörer im Moment der Entstehung von Musik neu in ihrer Welt, ihrer Empfindung von Realität, einem völlig subjektiven Konstrukt des individuellen Bewusstseins, also ist es am Ende immer die interessantere Frage, wie sich unsere respektive Realität zur Musik verhält.

Wie wichtig sind die Wirklichkeiten außerhalb des Konzertsaals für Ihr Komponieren?

Im Konzertsaal während der Performance gilt eine andere Zeitrechnung und wir, die Akteure, befinden uns in einem ganz anderen Bewusstseinszustand als auf der Straße. Das Wissen um die Gesetzmäßigkeiten des alltäglichen Lebens informiert natürlich unsere Strategie bei der Entwicklung einer rituellen Struktur, deren dramatische Wirkung ja intensiver sein soll als, was man sonst so erlebt. Ich würde sogar behaupten, dass unsere Kompositionen uns und das Publikum im Saal auf eine Ebene befördern können, die die vermeintliche Wirklichkeit da draußen weit hinter sich lässt.

Was ist für Sie das Gegenteil von Wirklichkeit?

Täuschung, wobei die Definition des einen oder anderen Begriffs individuell sehr unterschiedlich ausgelegt werden wird, das liegt in der Natur der Sache, solange wir dualistisch denken wollen.

Die Musik ist die einzige Kunst, die ein Wort für «außermusikalisch» kennt. Ist sie wirklichkeitsferner als andere Künste?

Darüber habe ich noch nicht nachgedacht, da ich dieses Wort nicht benutze. In meiner Wahrnehmung hat eigentlich alles musikalische Qualitäten, nicht nur das Hörbare. Was unterscheidet denn auch ein Gemälde von der Wirklichkeit, ist es weniger wirklich, weil es gemalt ist? Nur weil Musik nicht sichtbar ist und nicht betastet werden kann, ist sie meiner Wirklichkeit nicht ferner als besagtes Gemälde. Ich glaube, dass die Objektivität einiger Sinne sehr überschätzt wird, und kann wohl auch mit dem traditionellen Kunstbegriff wenig anfangen.

RUDOLF MOSER

Gerechtigkeit vs. Wirklichkeit

Wie verhält sich Ihre Musik zur Realität?

Man kann sie downloaden. ;-)

Wie wichtig sind die Wirklichkeiten außerhalb des Konzertsaals für Ihr Komponieren?

Ich wünschte so manche «Wirklichkeiten» hätten weniger Einfluss darauf.

Was ist für Sie das Gegenteil von Wirklichkeit?

Z.B. Gerechtigkeit.

Die Musik ist die einzige Kunst, die ein Wort für «außermusikalisch» kennt. Ist sie wirklichkeitsferner als andere Künste?

Das möchte ich wirklich nicht einordnen.



Aufbauarbeit

Jan Hemming

Musik ist oft mit Architektur verglichen worden. Deren Aufgabe besteht in der Regel darin, Neubauten zu errichten oder Altbauten vor dem Einsturz zu bewahren. Nach gängiger Metaphorik errichtet auch eine Komponistin bzw. ein Komponist Klanggebäude, welche vor allem in Orchesterpartituren enorme Komplexität annehmen können. Vorübergehend gelten sie dann als unaufführbar, was aber zumeist von der Musikgeschichte eingeholt und widerlegt wird. Architektonische Entwürfe dürften wesentlich häufiger unrealisiert bleiben. Neubauten hingegen stürzen nur ein, wenn sie schlampig errichtet werden, oder bei Gewalteinwirkung von außen. Jeder kennt aber hässliche, geschichtsverachtende oder menschenfeindliche Neubauten, denen man einen baldigen Einsturz wünschen würde. Vergleichbar blickten die Komponisten der musikalischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf die vorangegangene Tradition, ja die Avantgarde definiert sich gleichsam durch den Traditionsbruch (Bürger, 1974). Wer nun allerdings meint: «Diese neueste Musik ist genauso kalt und unbarmherzig wie unsere Welt, wo bleibt das Menschliche, das Gefühl?» hat gemäß dem Cheftheoretiker der musikalischen Moderne, Theodor W. Adorno, überhaupt nichts verstanden. Genau hier allerdings setzen 1980 die Einstürzenden Neubauten an, und die Parallelen zur klassischen Avantgarde sind überaus deutlich, wenn deren Gründungsmitglied und Klangtütler FM Einheit 1983 im Film *Decoder* zum Hohepriester sagt: «The old structure has to go. Demolish the harmonies, the whole fucking Muzak» und sich damit auf die manipulative Kaufhausmusik mit diesem Markennamen bezieht. Allerdings bewahren die Einstürzenden Neubauten eben jenes Recht auf das mimetische Moment, die als bedrohlich und ausweglos empfundene Lebenssituation in der Spätphase des Kalten Krieges gleichsam aus sich herauszuschreien.

Dabei waren die Einstürzenden Neubauten – so sagt es die Biografie gewordene Legende – «eher eine Geburt des Zufalls» (Kirsten Borchardt). In der gleichermaßen legendären Frontstadt Berlin (West) schloss sich der heute als Blixa Bargeld bekannte Frontmann spontan einer Formation an, welche improvisierte Musik spielte (also zumindest zum Teil dem Zufall überließ). Das war 1980. Ganz in der Tradition des Punk kam es überhaupt nicht auf Kenntnisse und Spielfähigkeiten an, sondern allein auf die Authentizität des Ausdrucks. Dieser allerdings war und ist zweifellos vorhanden, und so hoben sich die Einstürzenden Neubauten schon nach kurzer Zeit von zahllosen vergleichbaren Bands und Projekten jener Zeit ab. Allerdings begegneten einem ausgemergelte, vom Speed-Konsum gezeichnete Körper am Eingang fast jeder U-Bahn-Station. Da waren es vermutlich schon eher das Charisma von

Blixa Bargeld, sein Stimmklang, seine Schreie und vor allem seine deutschen Texte (auf die noch zurückzukommen sein wird), die den Unterschied machten. Und man war bestens vernetzt: «*Berlin war ja eine Insel zu der Zeit. Da gab es drei bis fünf Plätze, wo man rumgehungen hat, und da hat man Leute getroffen. Es war alles recht elitär und recht konzentriert, da war es einfach, solche Kontakte zu knüpfen*» (Alex Hacke). Also war es dann doch kein so großer Zufall mehr, dass die Neubauten bereits im Jahr 1980 ein Team vom WDR-Rockpalast in den Hohlraum unter einer Autobahnbrücke locken konnten, um die ersten Filmaufnahmen der jungen Formation zu erstellen. Und dass Nick Cave bereits 1982 auf die Neubauten aufmerksam wurde, was zu einem Engagement von Blixa Bargeld in der Band The Bad Seeds und später zu einer lebenslangen Freundschaft führte.

Die frühen Neubauten beweisen also, dass auch jenseits der in der Musikgeschichte üblichen Erzählung von Schönberg und anderen Wege in die Atonalität führen. Dies gilt gleichermaßen für Free Jazz, extreme Formen des Metal, Ambient oder auch Filmmusik (man nehme zum Beispiel jene zu *Matrix*). Sofern eine Kongruenz zur psychischen Befindlichkeit oder Erwartungshaltung des Publikums besteht, wird Atonalität auch jenseits der Kunstmusik toleriert und akzeptiert. Von 1982 bis 1986 fand regelmäßig das Berlin Atonal Festival statt. Trotzdem war es ein Schock, als das Goethe-Institut 1985 die Einstürzenden Neubauten als Botschafter deutscher Gegenwartsmusik anstelle der intellektuell und finanziell hochsubventionierten Produkte der zeitgenössischen Kunstmusik verpflichtete, und das auch noch mit großem Erfolg. Dies markiert einen ersten Höhepunkt in der bemerkenswerten Bandgeschichte der Einstürzenden Neubauten, die sich seit nunmehr 38 Jahren fortschreibt, und die in diesem Moment ein weiteres Mal erzählt wird. Trotzdem ist das so ein bisschen wie mit dem Tennisspieler Boris Becker, der ebenfalls 1985 seinen größten Erfolg feierte und fortan der Gefahr ausgesetzt war und ist, dass alles, was danach kommt, nur noch schlechter werden kann.

Die Mauer ist verschwunden und damit auch das apokalyptische Gefühl der 1980er Jahre, welches die Neubauten einstmals hervorgebracht hatte. Mit jedem Album und jedem Engagement waren und sind auch sie gezwungen, sich immer wieder neu zu erfinden. Selbstredend hielten nach den ganz frühen, experimentellen Jahren repetitive und tonale Strukturen Eingang in ihre Musik, und auch mancherlei Umbesetzungen in der Band waren die Konsequenz. Hinzu kommen die sich immer stärker aufdrängende, eigene Retrospektive und die wachsende Akzeptanz in der Hochkultur. Auch wurde der Abstand zwischen den einzelnen Alben immer größer. Und nachdem es schwieriger wurde, besetzte Häuser oder andere Underground-Locations als Aufführungsorte zu gewinnen, spielten die Neubauten eben in Theatern oder inzwischen in der Philharmonie. «The Jewels» hieß ihre Compilation im Jahr 2008, nunmehr schlicht, aber immer noch polemisch lesbar: «Greatest Hits».

Apropos lesbar. Nachdem es sich die Musikpsychologie nach jahrzehntelanger Abstinenz nun endlich selbst gestattet, auch das Gebiet «Musik und Emotion» intensiv zu beforschen, erscheinen mancherlei, seit der Antike fortgeschriebene, mythische Wirkungen der Musik in bemerkenswert nüchternem Licht. Oft nämlich dient Musik schlichtweg der emotionalen Intensivierung eines anderweitig Gefühlten oder im Text Ausgesagten. Spätestens hier muss jetzt die andere Qualität der Neubauten gewürdigt werden, und dies sind die Texte von Blixa Bargeld. «*Hör mit Schmerzen*» hieß es 1980 unter der Autobahnbrücke, «*Seele brennt*» 1984 auf dem wegweisenden Album «*1/2 Mensch*», schließlich «*...und liest mich laut, damit auch ich mich hören kann*» («Fiat Lux», 1989). Nach der Wende dann «*zwischen ultramarin und maritim sind Interimsliebende intim*» («Die Interimsliebenden», 1993), «*Lass dir nicht von denen raten, die ihren Winterspeck der Möglichkeiten längst verbraten haben*»

(«Alles wieder offen», 2007) und als Replik auf den Ersten Weltkrieg «[Der Krieg] *setzt sich neu zusammen aus zusammengeklauten Resten geschichtlichen Mülls, verschlissenen, verrotteten Überbleibseln, die mit Blut gewaschen werden sollen, um wieder brauchbar zu erscheinen.*» («Kriegsmaschinerie», 2011).

Ursprünglich war Christian Emmerich, so der bürgerliche Geburtsname von Blixa Bargeld, ambitionierter und sprachgewandter Gymnasialschüler und sogar Schulsprecher. Nachdem er die Pseudodemokratie der Schülermitverwaltung allerdings als Farce entlarven wollte, indem er den Versammlungsraum anzündete, wurde er der Schule verwiesen. Gewissermaßen mit «Musik als Umweg» erlangte er also wesentlich später Eingang in den zeitgenössischen literarischen Kanon. Und so erklären sich retrospektiv auch umstrittene Zusammenarbeiten mit Peter Zadek oder Heiner Müller. In Übereinstimmung mit Nick Cave sieht sich Blixa Bargeld zutreffend in der Tradition der literarischen Romantik. Folgerichtig sind alle Texte inklusive englischer Übersetzung auf der Homepage der Band zu finden. Zugleich bleiben die anderen Mitglieder der Neubauten bisher in fast sträflicher Weise unerwähnt: Aus Geldnot musste N.U. «Endruh» Unruh in der Anfangszeit sein Schlagzeug verkaufen und dieses durch Schrottteile ersetzen. Alex Hacke wiederum hatte schon vor der Zeit mit den Neubauten Soloerfolge etwa mit dem Titel «Hiroshima» hingelegt und gilt als «musikalischstes» Mitglied der Band. Mit seinen Klangexperimenten prägte FM Einheit maßgeblich den Sound der Band, wurde aber 1997 durch Rudolf Moser als Perkussionisten abgelöst. Hinzu kommen aktuell Jochen Arbeit an der Gitarre und Felix Gebhardt am Keyboard.

Jan Hemming, geboren 1967 in Darmstadt, Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Physik an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt und der Technischen Universität Berlin, 1995 Magister Artium, 1997–2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bremen, 2000 Promotion, 2000–2005 Assistent der Systematischen Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, seit 2005 Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Universität Kassel.

Literaturhinweise

Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974

Kirsten Borchardt: *Einstürzende Neubauten*. – Höfen: Hannibal 2003

Theodor W. Adorno: «Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen», in: *Gesammelte Schriften*, Band 14 – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962

«Jedes Geräusch kann schön sein»

Interview mit Alexander Hacke von den Einstürzenden Neubauten

Andreas Krieger

Pressluftbohrer. Stahlplatten. Betonmischer. Haut und Knochen. Alles kann zum Instrument werden, selbst Missklang sich in Musik verwandeln. Man muss nur die Einstürzenden Neubauten ranlassen. Auch wenn die ehemaligen Klang-Provokateure nach mehr als zwei Jahrzehnten Sound-Forschung zu melancholischen Songwritern gereift sind, haben ihre Konzerte nicht an suggestiver Kraft eingebüßt. Gründungs-Gitarrist und Geräusche-Fachmann Alexander Hacke spricht über die Arbeitsweisen bei Deutschlands exporttauglichsten Avantgardisten.

Lange galten die Neubauten als die Berlin-Band schlechthin. «Perpetuum Mobile» aber ist zum Beispiel ein klares Nicht-Berlin-Album. Die Lieder handeln vom Weggehen oder von Naturgewalten, wie es sie in Berlin eben nicht gibt: Ozean, Brandung, Tornados.

Wir waren in erster Linie eine West-Berliner Band. Diese Stadt existiert seit über zehn Jahren nicht mehr. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Alben, auf denen das Feuer im Mittelpunkt stand, dreht sich bei «Perpetuum Mobile» alles um die Luft: den Wind, den Sturm, den Hauch, das Säuseln. An diesem Motiv haben wir uns nicht nur textlich orientiert, sondern auch bei der Wahl der selbst gebauten Instrumente. So spielen wir etwa mit Luftkompressoren Plastikrohre an. Wir haben quasi die Pfeifenorgel neu erfunden.

Überlegen Sie sich immer erst ein Konzept, an das Sie sich dann strikt halten?

Nein. Oft beginnt es damit, dass jemand ein gefundenes Objekt anschleppt und wir uns überlegen, was wir damit anstellen. Oder wir improvisieren: Aus spontan entstehenden Überleitungen, die wir bei Konzerten zwischen den Songs spielen – wir nennen sie «Rampen» – entwickeln sich neue Stücke.

Theaterregisseur Peter Zadek hat nach einem Projekt mit Ihnen geschwärmt, dass die Neubauten die disziplinierteste und penibelste Band gewesen seien, die er je erlebt habe.

Wir sind alles andere als ein Hippie-Kollektiv! Wir arbeiten sehr hart und zielgerichtet. Der letzte Rest an Nachlässigkeiten wurde uns bei den Aufnahmen zu «Perpetuum Mobile» ausgetrieben. Der

Arbeitsprozess im Studio wurde live per Webcam an Hunderte von Fans übertragen. Da kommt man dann erst mal pünktlich, und wenn wir uns in eine falsche Richtung verrannt, wurde das sofort im Chat kommentiert.

Wie reagierte Band-Diktator Blixa Bargeld, als plötzlich die Fans bestimmten, wo es langgeht?

So viel Einfluss hatten die Fans dann doch nicht. Es waren eben einige Augen und Ohren mehr, die Fehler bemerkten, die uns entgangen wären. Auch würde ich Blixa nicht als «Diktator» bezeichnen. Sehen Sie, ich habe keine Geschwister und mehr als die Hälfte meines Lebens in dieser «Familie» verbracht. Man muss die Stärken und Schwächen der Anderen akzeptieren lernen... Außerdem hat Mutter immer Recht, oder?

Steckt in Ihren Liedern nicht auch die Sehnsucht nach Ordnungsprinzipien, nach Herstellung von Schönheit, wo man sie nicht vermutet?

Vor allem leisten wir Grundlagenforschung. Dafür müssten wir eigentlich längst Doktoren der Musikwissenschaft sein. Es haben andere diesen Titel schon für weitaus geringere Leistungen bekommen. Und wir arbeiten mit Guerillamethoden. Es geht uns darum, unsere Ideen möglichst effektiv umzusetzen: Wie kann ich mit minimalem Aufwand maximale Wirkung erreichen?

Und so überprüfen Sie jedes Blechrohr, das Ihnen unterkommt, auf seine Klangwirkung?

Es ist unser Job, unsere Umwelt auf der Suche nach neuen Sounds hin abzuklopfen. Wir haben in den fast 24 Jahren Bandgeschichte eine hohe Sensibilität für Hohlräume entwickelt (lacht). Jedes Geräusch kann schön sein.

Welche Geräusche berühren Sie am meisten?

Das Lachen von Kindern. Und der ruhige Atem eines Menschen, den man liebt.

Wenn ich Sie damit beauftragen würde, den Frühling zu vertonen: Was würden Sie tun?

Da würde ich erst mal einen akustischen Haufen Moder schaffen: ein feuchtes, sumpfiges Etwas, das durch einen Neubeginn beiseite gedrückt werden kann. Der Frühling entsteht ja nicht aus einem Vakuum heraus. Er muss sich durch den ganzen Muff des Winters hindurchkämpfen.

Manche Kritiker mosern, dass die Kompositionen der Neubauten zu verkopft seien.

Blödsinn! Unsere Musik ist sexy, muss immer auch den Unterleib stimulieren. Mit rein intellektuellen Konstrukten können wir nichts anfangen.

Das Interview erschien zuerst in der *Süddeutschen Zeitung* vom 16.03.2004, S. 44 und wird hier mit Genehmigung des Autors und minimalen Änderungen wieder abgedruckt.

Musique et politique au 20^e siècle: quatre mots-clés

Esteban Buch

Démocratie

L'idée que la musique s'épanouit sous les régimes démocratiques et se retrouve à la peine sous les régimes autoritaires est une réalité historique attestée tout au long du 20^e siècle. Certes, l'historiographie de ces dernières années a corrigé la vue naïve ou dogmatique, héritée des temps de résistance où c'était là surtout un argument moral, d'une incompatibilité essentielle entre art et dictature, en montrant par exemple que Dimitri Chostakovitch ne fut pas grand malgré le stalinisme mais plutôt qu'il fut grand dans le stalinisme. On sait bien aussi, désormais, que toutes les dictatures ont développé des politiques culturelles qui, malgré leur volet répressif accentué, n'avaient pas pour but de produire des déserts culturels, mais bien de développer une culture officielle, souvent en s'appuyant sur des artistes réputés – les cas de Richard Strauss ou Hans Pfitzner en Allemagne nazie ne sont que les plus connus. Dans l'ensemble, cependant, on ne peut contester le fait que la liberté est une composante essentielle de la création artistique telle que nous la concevons, et que les œuvres musicales les plus valorisées de la culture occidentale ont été pour l'essentiel produites et reçues, si ce n'est exclusivement en régime démocratique, au moins sous la poussée de l'idéal démocratique moderne hérité des Lumières.

C'est là un constat global qu'affinait l'intuition du philosophe Rainer Rochlitz, inspirée de la pensée de Jürgen Habermas, que les avant-gardes historiques et l'art moderne furent liés à des situations où le processus démocratique existait bel et bien, tout en restant précaire ou problématique : « *L'état relatif de la démocratisation confère aux artistes une autorité qu'ils n'auront plus dans les sociétés dont la démocratisation aura été plus conséquente.* » Cette thèse mérite débat, mais elle renforce en la complexifiant l'idée que l'histoire de la démocratie et l'histoire de l'innovation musicale sont indissociables, et que parmi toutes les bonnes raisons de défendre la démocratie on peut et l'on doit compter la défense de la création artistique. De ce point de vue, le renversement du stigmate nazi de l'*entartete Musik* en repère éthique de la culture démocratique est autre chose qu'un simple moment historiographique. Le nom du dadaïste et communiste tchèque Erwin Schulhoff, mort en 1942 dans un camp de concentration, peut ici faire office de symbole, lui qui dès 1919, sortant à peine du traumatisme de la Première Guerre mondiale où il avait été grièvement blessé, écrivait – des décennies avant 4'33" de John Cage – une œuvre intégralement composée de silences, et sobrement intitulée *In futurum*.

Dans le sens inverse, il y a des raisons sérieuses de penser que certaines pratiques artistiques encouragent la culture démocratique, par exemple en rendant familière l'expérience du non familier, en alimentant l'esprit de discussion et le respect du dissensus, en proposant des objets nouveaux à l'articulation de la connaissance et du plaisir, en construisant des héros publics de la liberté qui montrent que tout le monde est en principe capable d'inventer des formes, d'habiter le monde. On peut évoquer à ce propos le *Votre Faust* d'Henri Pousseur et Michel Butor, qui en 1969 invitait les spectateurs à voter pour décider du cours du livret et, partant, du sort du protagoniste. La généalogie de cette idée passe par Friedrich Schiller et son projet d'éducation esthétique de l'être humain, qui fait du jeu dans la fréquentation de l'art la clé d'une articulation entre la liberté individuelle et la liberté collective. Plus près de notre temps, c'est une association entre art et démocratie qu'ont exploré aux États-Unis des penseurs comme John Dewey, qui en 1934 associait *L'art comme expérience* à la vertu des communautés politiques. Cet esprit communique avec les projets de démocratisation des arts et de la culture qui, au moins depuis les socio-démocrates autrichiens du début du siècle et jusqu'à nos jours, ont voulu faire de la fréquentation des classiques par le peuple une école de la citoyenneté.



À ceci près, bien sûr, que l'optimisme ethnocentrique qui faisait de la musique classique – et de sa colonne vertébrale allemande, les lignées Bach-Beethoven-Brahms et autres constructions mythologiques – le sommet de la créativité humaine a dû céder la place à un éclectisme générique bien tempéré. Même si les inégalités subsistent dans de nombreux domaines, rares sont ceux qui doutent désormais, par exemple, qu'un John Coltrane ou un Jimi Hendrix n'aient été des artistes d'envergure au moins comparable à celle d'un Karlheinz Stockhausen, ou que Einstürzende Neubauten ne fasse, à sa manière, de la musique « sérieuse »... Et ce n'est pas l'œuvre d'un Mauricio Kagel qui démentirait cette démocratie des genres, lui qui en 1971 mettait dans *Exotica* des musiciens « savants » européens aux prises avec des instruments de cultures lointaines dont ils ne savaient pas jouer, comme pour souligner l'incompétence radicale de « tout » ethnocentrisme à rendre compte de l'expérience humaine.

Métaphore

Ceci posé, dire que l'histoire de la musique au 20^e siècle est indissociable de l'histoire de la démocratie ne préjuge pas de ce qu'il en est, dans ces histoires couplées, de la démocratie en tant qu'imaginaire, ou en tant que métaphore. Il est vrai qu'il faut se garder de trop durcir l'opposition entre sens propre et sens métaphorique. Il n'est pas nécessaire de suivre la piste derridienne d'une déconstruction radicale de la métaphore pour constater que les usages métaphoriques du mot démocratie dans le domaine musical trouvent leur vraisemblance dans des phénomènes qui ont au moins une analogie avec la pratique politique de la démocratie. Voir dans la série dodécaphonique d'Arnold Schönberg un principe démocratique peut paraître à certains un peu étrange, pour ne pas dire tiré par les cheveux, il n'empêche qu'il y a bien un point commun entre l'idée que dans une composition dodécaphonique il n'y a pas de hiérarchie entre les douze notes de l'échelle tempérée, d'une part, et l'idée que dans une démocratie tous les individus ont les mêmes droits, de l'autre.

Cela dit, lorsqu'il s'agit de l'apport de Schönberg à l'histoire de la musique il est rarement question de démocratie. Il y a bien eu un critique musical viennois qui en 1907, pour illustrer son rejet de la *Symphonie de chambre*, parla de « *Demokratengeräusch* », de « bruit de démocrates », ce qui revenait à exprimer en même temps son rejet de la musique de Schönberg et celui de la démocratie. Mais c'est à peu près tout. La remarque sur les processus de démocratisation imparfaite s'applique à ce critique musical qui croyait insulter Schönberg en l'appelant « démocrate », car dans la Vienne de 1907 la question de la démocratisation était un sujet politiquement sensible, vu le débat alors en cours sur l'élargissement du droit de vote, auquel le critique en question était opposé, tandis qu'en revanche le compositeur était alors proche de la social-démocratie, bénéficiaire potentiel de la réforme.

Ainsi, le fort ancrage sociohistorique des arts dans l'expérience démocratique s'est doublé, d'une manière qui n'est paradoxale qu'en apparence, de ce que l'on peut appeler le faible pouvoir métaphorique de la démocratie. Les raisons de cette faiblesse relative sont à chercher principalement dans l'histoire du concept et de la pratique de la démocratie elle-même, faite d'articulations instables entre les principes d'égalité, de liberté individuelle, de représentation et de souveraineté du peuple, tout autant que dans les modes également instables qu'ont eu les musiciens de se penser, et de se donner à entendre, comme des représentants distinctifs et distingués du peuple et autres incarnations du collectif. De ce point de vue, c'est l'histoire d'un fil rouge qui mène de l'époque du romantisme aux grands héros de la contre-culture – disons, à un Bob Dylan ou un Leonard Cohen, qui toutefois ne semblent pas avoir réservé, dans leur œuvre, une place d'honneur au mot démocratie. « *Democracy don't rule the world / You better get that in your head / This world is ruled by violence / But I guess that's better left unsaid* », dit Dylan dans « *Union Sundown* ». Voilà une manière de rendre hommage au fait que la démocratie est le seul régime politique qui autorise et même encourage sa propre critique.

Révolution

Autre exemple : les métaphores politiques employées en France à partir des années 1950 dans les débats sur le sérialisme, que les adversaires de Pierre Boulez auront systématiquement associé au totalitarisme, croyant en disqualifier la dimension esthétique par un mise en cause morale. Ainsi Jacques Lonchampt pouvait-il écrire en 1973 : « *La force du sérialisme – la rigueur de ces révolutionnaires – fut aussi sa perte (toute relative). À la prise de la Bastille tonale avait en effet succédé le règne de Robespierre. […] On arrivait à un totalitarisme insoutenable aussi bien pour les compositeurs que pour les auditeurs.* » En mettant en avant le manque de liberté qui frapperait le compositeur qui s’impose la discipline sérielle, le critique feint d’ignorer que c’est bien le compositeur qui décide de suivre, ou non, l’ensemble de règles qui constituent la technique sérielle, et que de ce point de vue son degré de liberté est le même que celui de qui écrit de la musique tonale. Or, si la démocratie est le modèle positif qui fonde cette critique négative du sérialisme, ce modèle reste tacite. De tels passages évoquent ce qu’on appelle parfois la démocratie négative, c’est-à-dire l’idée que la démocratie est, selon le fameux mot de Churchill, le pire de tous les régimes à l’exception de tous les autres déjà essayés. En un mot, la démocratie est nécessaire pour rêver, mais elle ne fait pas rêver, ou peu. Ou disons qu’elle ne fait rêver que là où elle manque, par exemple sous une dictature.

C’est pourquoi dans l’histoire de la musique le rôle de la démocratie en tant que concept, voire en tant que mot-clé, ne peut se comparer au rôle qu’a joué le concept de révolution : révolution de l’atona-lisme, révolution du timbre, révolution de l’électricité, révolution numérique. Ce contraste entre les deux termes peut surprendre, car la plupart des révolutions, en art comme en politique, se veulent porteuses d’un projet démocratique dans la mesure même où elles sont un projet d’émancipation. Et le plus sou-vent aussi ce projet d’émancipation révolutionnaire, quelles qu’en soient les traductions ultérieures dans l’exercice pratique du pouvoir, puise au fondement de la démocratie, à savoir l’idée de la souveraineté du peuple. Cependant, l’idée de révolution introduit dans la perception du devenir historique des arts une notion de rupture, de transformation radicale, et surtout d’événement qui marque un avant et un après. Ce sont là des choses que, dans l’histoire de la musique, les noms de Beethoven et de Schönberg auront incarné plus que tout autre. L’imaginaire artistique vit depuis le 19^e siècle sous le régime de « l’incident intense » : la révolution donc, l’anarchie également, mais aussi, comme repoussoir, le contre-modèle dystopique de la démocratie, c’est-à-dire la dictature.

Les résonances dynamiques des révolutions démocratiques se sont reportées volontiers sur la notion de fraternité, comme dans le cas des usages politiques modernes de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, et surtout sur celle de peuple, d’art du peuple, d’artiste populaire, de musique populaire. Le diptyque que forment *Fanfare for the Common Man* d’Aaron Copland, créée en 1942, et sa reprise rock par Emerson, Lake & Palmer en 1977, peut à cet égard servir d’indice des géométries variables de la construction du peuple. En effet, l’histoire de cette œuvre à la gloire de l’« homme ordinaire » témoigne d’abord du projet de créer un « son américain » par le vecteur de la musique savante, ce qui certes ne fut pas sans succès, vu son impact jusqu’à dans la musique de films ; cependant, seul le groove électrifié de la musique pop & rock aura permis d’ériger un son local en style global de l’esprit démocratique, quitte à ce que l’ethnocentrisme de cette démarche revienne le hanter sous toutes les latitudes, y compris dans les formes bariolées de la world music.

Féminisme

On aura remarqué qu’il n’y a aucune femme citée dans tout ce qui précède. Plutôt que d’utiliser le nom d’une femme comme un cache-sexe pour occulter la réalité historique d’un monde de la musique dominé par des hommes, c’est là une manière de mettre en évidence tout le chemin qui, en matière d’égalité entre les hommes et les femmes, reste à parcourir en histoire de la musique comme ailleurs. Encore faut-il percevoir ces manques pour ce qu’ils sont, ce qui tend à être plus rare pour un regard masculin. « *Des statistiques récentes ont montré le fait < inexcusable > que seuls 76 concerts classiques sur les 1445 programmés d’ici 2019 incluent au moins une œuvre composée par une femme* », pouvait-on lire tout récemment dans *The Guardian*. « *Cela veut dire près de 95% de concerts de musique composée exclusivement par des hommes.* » Où sont-elles en effet, les femmes de la musique et de la musicologie du 20^e siècle, celles du 21^e siècle ? Il n’est pas possible de faire dans ces quelques pages un résumé de leurs modes de présence dans l’histoire, des mécanismes de censure et d’exclusion qui les ont réduites à la portion congrue, ou de leurs stratégies d’obstination pour ne pas en être totalement absentes. C’est là sans doute l’un des grands enjeux démocratiques, métaphoriques et révolutionnaires de notre temps. En attente d’une réécriture féministe de l’histoire des rapports entre musique et politique au 20^e siècle, que pourrait prolonger une sociologie des discriminations sexistes dans les milieux musicaux contemporains, on se contentera d’un petit flash quantitatif, une liste d’icônes d’hier et d’aujourd’hui, comme on dit, une séquence de noms volontairement désordonnée, et fatalement biaisée du point de vue de la diversité culturelle :

Janis Joplin, Ruth Crawford Seeger, Cathy Berberian, Maria Bethânia, Joni Mitchell, Nadia Boulanger, Barbara, Laurie Anderson, Elis Regina, Björk, Mercedes Sosa, Nina Hagen, Anna Netrebko, Paulina Oliveros, Maria Callas, Ella Fitzgerald, Graciela Paraskevoidis, Kaija Saariaho, Uma Sumac, Amália Rodrigues, Oum Kalthoum, Diamanda Galas, Catherine Ringer, Mina, Laurence Equilbey, Christine Schäfer, Hélène Grimaud, Carmen Baliero, Anna Prohaska, Nina Simone, Susan McClary, Barbara Hannigan, Sarah Chang, Pascale Criton, Patti Smith, Madonna, Martha Argerich, Anne Sofie von Otter, Diana Krall, Anne-Sophie Mutter, Michèle Reverdy, Elsa Calcagno, Alice Coltrane, Sofia Goubaidouline, Aretha Franklin…

Bien sûr, même une liste interminable ne saurait être, à elle seule, un antidote aux silences sexistes de l’histoire. Mais voici toujours quelques noms en plus, en l’occurrence les compositrices et inter-prètes que le festival rainy days met en avant dans son édition 2018 : Joanna Bailie, Christina Daletska, Agata Zubeł, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Evelyne Gayou, Sivan Eldar, Ursula Mamlök, Éliane Radigue, Rebecca Saunders, Viviane Waschbüsch, Constance Ronzatti, Annette Vande Gorne, Francesca Verunelli…

Esteban Buch est directeur d’études à l’EHESS de Paris. Spécialiste des rapports entre musique et politique au 20^e siècle, il est l’auteur, notamment, de *Trauermarsch. Daniel Barenboim et l’Orchestre de Paris dans l’Argentine de la dictature* (2016), *Le cas Schönberg. Naissance de l’avant-garde musicale* (2006) et *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique* (1999).

Vendredi
Freitag
Friday

16.11.18

20:00 Grand Auditorium
concert

disappearances

Ensemble Resonanz

Emilio Pomàrico direction

Agata Zubel soprano

Christina Daletka mezzo-soprano

Leoš Janáček

Zápisník zmizelého (Journal d'un disparu / Tagebuch eines Verschollenen)

(1917–1919) (orch. pour soprano, mezzo-soprano, piano, harpe, trois percussions
et cordes par Johannes Schöllhorn, 2017) 35'

Georges Aperghis

Migrants pour deux voix de femme, piano, trois percussions et cordes (2017) 35'

((r)) résonances

19:45 Grand Auditorium

Georges Aperghis and Johannes Schöllhorn

in conversation with Lydia Rilling (E)



Jacques Amblard

Un siècle sépare deux œuvres modernes, mûres, âpres, le *Journal d'un disparu* (1917–1919) du Tchèque Leoš Janáček et *Migrants* (2017) du Grec Georges Aperghis. Les deux parlent déracinement, exil, avec gravité mais aussi romantisme face à la disparition, au mythe du chemin ultime, fatal, « sans retour possible ». Le *Journal d'un disparu* est celui d'un jeune paysan épris d'une gitane – amour impossible. L'aventurier finira par s'évanouir (dans le néant ?) avec elle et leur bébé. *Migrants*, œuvre politique (phénomène rare en musique depuis quelques décennies, disons depuis l'abstentionnisme généralisé de notre postmodernité), évoque nos hécatombes marines – plus d'actualité que jamais depuis la fermeture des ports italiens – en Méditerranée.

Les deux pièces sont des drames, mais dans les deux sens du terme : mort et théâtre. Elles convoquent la tragédie grecque dans son fond (la mort), mais aussi sa forme qui eût été... « l'intonation » de l'acteur, augmentée par le chœur. Elles stylisent donc en musique (vocale et même instrumentale) la prosodie émotive de la parole. Elles en poussent « l'essence tragique », celle dont Nietzsche rêve dans *La Naissance de la tragédie* (1872), cette origine commune du langage et de la musique selon Rousseau dans *Essai sur l'origine des langues* (1761). Ce serait le code des affects, code secret, indicible, qui survivrait dans l'intonation, même du quotidien, spécifique à chaque langue.

« À l'époque où je composais Jenůfa [entre 1894 et 1903, donc quand Janáček (1854–1928) avait une quarantaine d'années] je m'imprégnais aussi de la mélodie de la parole [...]. Discrètement, je m'étais mis à écouter les paroles des passants, à lire les expressions de leurs visages, à suivre des yeux chaque intonation, à observer leur environnement, leurs compagnons, l'heure qu'il était, s'il faisait clair ou sombre, froid ou chaud. Je sentais le reflet de tout cela dans la mélodie [l'intonation des passants] que je notais ». Et de fait, à partir de *Jenůfa*, on remarque ces lignes saccadées, répétitives, qui font la modernité du style. C'est une mélodie dynamique qui « tourne court », psalmodie les mêmes 3 ou 4 notes, souvent serrées dans une quarte, enfermées, soliloquant : en fait une prosodie. C'est ainsi dès l'amorce du *Journal d'un disparu*. Guy Erisman précise que ces « notes groupées en petits paquets », mécaniquement débitées, sont bien la traduction musicale de l'intonation d'un langage morave « saccadé et économe ». Ce que nous entendons comme « mécanique » trahirait plutôt une modélisation fine de l'intonation tchèque.

Dans l'amorce du sixième numéro du *Journal d'un disparu* apparaît une cellule récurrente (encore ces quatre notes serrées sur trois hauteurs dans une quarte). Janáček modélise une intonation mais spécifiquement morave : en accentuant chaque première note, jouée (ou chantée) plus aiguë (tendue) et plus forte que les trois autres, mais aussi plus brièvement. Bruno Netti indique que l'intonation du morave se distingue par une accentuation sur la première syllabe des mots, accentuation brutale car forte, initiale mais brève. Le morave, en ceci singulier, ne s'en distinguerait que mieux des autres langues. La modélisation rusée qu'en fait alors Janáček touche à l'authenticité culturelle, à l'enracinement. Le déracinement du héros n'en apparaîtra que plus tragique.

Janáček écrit ainsi une musique plus que typiquement nationale (à l'époque où Bartók et tant d'autres Européens ont le même but) en touchant l'esprit tragique (la prosodie) spécifique à sa langue elle-même singulière. De cette singularité culturelle bien stylisée, l'intonation de ces poèmes anonymes, publiés à Brno en 1916, en valaque (dialecte morave culturellement plus unique encore), naît, selon un paradoxe bien connu depuis Kant, un « universel ». Ce jeune paysan ingénu, en quête d'altérité (la gitane) peut représenter tout public, ou le compositeur lui-même, homme marié de 63 ans, tombé amoureux d'une autre altérité, une Kamila Stösslová de 25 ans. Janik, son héros, est comme sa jeunesse, ou sa libido, ou sa tragédie (sa vie ?) retrouvée ou non. Janik est aussi un Adam dont l'Ève est gitane. Il disparaît, selon une Chute inversée, dans un jardin d'Éden, une « sauvagerie » lointaine mythifiée par l'évanouissement du héros. C'est l'époque où, en Europe de l'Est, socialisme et collectivisme s'associent parfois à écologie, lyrisme du retour à la terre, dans l'œuvre du vieux Tolstoï ou dans *Ma vie* (1896) de Tchekhov. Ce rêve de fraîcheur rousseauiste culminera chez Janáček dans *La Petite Renarde rusée* (1922/23), où l'on retrouvera d'ailleurs la modernité, les « petites notes saccadées » : l'intonation morave.

Le *Journal d'un disparu* montre cependant une économie minimaliste (une écologie ?) supérieure dans son effectif simple, ténor, alto, petit chœur féminin et piano. En réalité, c'est surtout un cycle de mélodies pour ténor où rarement, dans seulement 4 des 22 numéros, on entend « autre chose », justement un ailleurs formalisé, le chœur féminin miniature (en principe en coulisse pour mieux figurer le mystère de cette « altérité »), l'alto, ou même le piano seul. De plus, 1917, c'est aussi l'époque des effectifs de fortune, « de guerre ». Par cette leçon d'économie historique, on fait de la musique avec peu, comme dans *Histoire du soldat* (1917, et les autres œuvres de chambre de la période suisse) de Stravinsky.

Migrants apparaît alors plus riche, épais, avec son tapis de cordes, percussions, piano, et la plainte régulière des deux sopranes. Les voix de femme, c'est la grande affaire d'Aperghis. Son « théâtre musical » les incarne, les magnifie, dans leur spécificité fantaisiste, drolatique, hystérique, depuis les années 1970. Or, le sujet ici est trop grave pour permettre l'habituel style picaresque, rabelaisien, comique et surpassant *Le Grand Macabre* de Ligeti (1974–1977). Le piano, chef violent, marque les césures, frappe les successifs coups du destin. Les suraigus des cordes sont à la fois – fusion postmoderne – tendus (néo-expressionnistes), justement alarmistes, souvent *sul ponticello* (hurlant « aphones » sur le chevalet), et sibyllins parfois (néo-impressionnistes) au gré des harmoniques, parfois en pédales contemplatives, rais de lumière sur la mer, comme dans *La Mer* (1903–1905) de Debussy. On meurt sur une mer qu'on peut aussi admirer. Voilà le romantisme suggéré au début.

L'héritage du théâtre musical est le geste. Le geste reste global, continu, conjoint, aux cordes, dans une proximité imitative, allant jusqu'à de nauséuses glissades globales-descendantes, évanouissements, effondrements inédits, théâtre de la cruauté à la Artaud. Dans ce théâtre, il y a seulement cinq personnages, « globaux », les deux femmes, le piano (« destin »), le personnage-cordes et le personnage-percussions.

Car les trois percussionnistes sont un. Ils jouent de ci, de ça, mais du même instrument à la fois, percussions d'Afrique (djembés, ici discrets), ou de Cuba (güiros), bruits de ruissellement catastrophique imités, « géophones » qui figurent l'esprit de la Terre (comme chez Messiaen dans l'écologique *Des canyons aux étoiles*, 1971-1974).

Plus dramatiques que dans les intonationnistes *Récitations 1* (1977/78), les voix empruntent tous les degrés du « tragique grec », entre parole et chant, en passant par le chant monocorde, la psalmodie, la voix d'enfant. La machine émotive du chœur (les cordes qui soulignent leurs émois, leurs « intonations ») se met lentement en branle, seule, dans le mouvement final. Ce geste clair, long, est un essor, un sanglot montant. Après ça, la voix ne peut plus chanter. Certains dramaturges, de façon complémentaire, pensent que « ce dont on ne peut parler, il faut le chanter ». La voix ici conclut en balbutiant, au contraire, blanche : « *J'allai un peu plus loin, puis encore un peu plus loin, jusqu'à ce que je sois allé si loin que je ne savais pas si je reviendrais jamais.* » Répond le chœur des cordes, mais avec « presque rien », des aigus d'un dérisoire inédit, étioyant encore la dentelle arachnéenne de Salvatore Sciarrino ou de *The Spider as an Artist* de Franck Bedrossian (2016).

Migrants, paradoxalement, emprunte un texte de Joseph Conrad dont le propos est « inverse », *Au cœur des ténèbres* (1899), dont le héros marinier remonte un fleuve d'Afrique noire et sombrera dans une folie meurtrière. Cette nouvelle inspira nombre d'œuvres ultérieures, dont les films *Aguirre ou la colère des dieux* de Werner Herzog (1972) ou *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979). Noire ontologie, elle raconte la remontée du fleuve comme du fil de l'inconscient, vers l'inconnu immonde, la déshumanisation, la mégalomanie et le déclenchement du génocide. Aperghis met donc en miroir deux engrenages opposés, la folie de contrôle meurtrière des coloniaux vers le continent noir, « équivalent paradoxal » de l'opposé, la confiance, l'abandon total des migrants dans leur périple vers le continent blanc. Les phrases qu'Aperghis extrait comme « *ils n'étaient pas criminels [...], rien que des ombres noires* », ou « *son existence même était improbable [...] c'était inconcevable la façon dont il avait existé, dont il avait réussi à aller si loin* », soit pour Conrad « *si loin, sur l'eau, dans le crime* », mais qui ici s'inverse en « *si loin, sur l'eau, vers l'espoir et finalement la mort* ». Aperghis, en comparant ainsi l'incomparable, jeu de bourreau ou de victime sur une même eau, interroge l'humanité de front, dans tous ses rôles contenus entre loup et agneau. Le regardant dans son ensemble, distancié, il demande ainsi implicitement si ce jeu cruel – avec tous ses rôles – peut s'arrêter. Ou s'il est aussi éternel que l'eau comme symbole de l'inconscient humain, gorgé de mort.

Jacques Amblard est agrégé, musicologue, maître de conférences à Aix-Marseille Université. Il a publié *L'harmonie expliquée aux enfants, Vingt regards sur Messiaen, Micromusique et ludismes régressifs depuis 2000, Dusapin : le second style ou l'intonation*, les romans *V comme Babel* et *Noé*, et a animé *Méli-mélodies* sur France Culture (1999-2000).



Johannes Schöllhorn

Das Konzert «disappearances» verbindet das neue dreisätziges Stück *Migrants* von Georges Aperghis mit einer neuen Orchestration von Leoš Janáček's *Tagebuch eines Verschollenen*. In beiden Stücken wird das Verschwinden von Menschen thematisiert: Einerseits in Georges Aperghis' Stück das Schicksal lebender und toter Migranten heute, vermittelt durch Texte aus Joseph Conrads *Herz der Finsternis*, andererseits die Geschichte Janeks in Janáček's Stück, der seine bäuerliche Welt verlässt, um in eine nomadische Existenz einzutreten und für die bisherige Welt verschwindet. Es mag scheinen, dass beide Stücke und die darin beschriebenen Welten weit voneinander entfernt wären, aber wir sollten nicht vergessen, dass Janáček's Stück in der Endzeit des Ersten Weltkriegs (1917–1919) entsteht, in dieser Zeit enorm viele Menschen in Tschechien selbst zu Migranten (vor allem in die USA) wurden und Janáček als ausgesprochen politischer Komponist sicher nicht so naiv war, in den erfundenen Gedichten, die er in einer Tageszeitung entdeckte und aufgriff, nur eine romantische Liebesgeschichte zu sehen. Nichts in seinem Werk deutet auf letzteres hin und so kann das *Tagebuch* als Symbol dafür gelesen werden, dass Menschen aus ihrer bisherigen Lebensweise herausgerissen werden, die bäuerliche Welt meist aus Armut verlassen und einen neuen Weg suchen müssen. Das «Zigeunerleben» erscheint dabei als Behelfsmetapher, da ein Begriff für die neue nomadische Lebensweise, die bislang unbekannt war, noch fehlte. Janáček schildert die Gesamtsituation mit voller Härte und ganz chronologisch (es ist ein echtes Tagebuch) vornehmlich aus der Sicht Janeks.

Diese Komposition ist daher meiner Ansicht nach gerade keine Oper (der Opernkomponist Janáček hätte sicher eine Oper komponiert, wenn es eine hätte werden sollen), sondern beschreibt von Lied zu Lied den Seelenzustand Janeks, seine Angst und Zweifel, die Verwandlung und durchaus auch die erwachsende Lust auf die neue Welt. Das Klavier wird dabei in jeder Hinsicht extrem behandelt, düster-karge Farben wechseln mit schlimmer Süße, alles ist schroff und zerrissen. Ein großer Irrtum vieler Rezipienten des Stücks bisher ist meines Erachtens, dass man Liebe und ihren Schmerz automatisch mit Romantik verband und damit dem Stück eine alte Welt überstülpte, in die es einfach nicht mehr gehört. Auch in völlig unromantischen, industrialisierten Zeiten gibt es Liebesschmerz, aber er äußert sich nicht sentimental, gefühlig oder idealisierend, sondern unmittelbar hart und körperlich.

Instrumente und ihre Klangsymbolik

Die Besetzung von *Migrants* und der neuen Orchestration von Janáček's *Tagebuch* sind nahezu identisch und basieren auf dem Orchester von Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* aus dem Jahr 1936. Diese Besetzung hat vermutlich früher schon Helmut Lachenmann bei der Komposition von *Klangschatten – mein Saitenspiel* fasziniert. Bei *Migrants* entfallen gegenüber Bartók die Harfe und die Celesta und das Schlagzeug ist nur auf wenige Geophone (Metalltrommeln mit Steinen in ihrem Korpus) beschränkt. Die Geophone erzeugen, wenn man sie kreisend bewegt, einen ähnlichen Klang wie die Brandung an steinigen Stränden und symbolisieren (und klingen wie) das Meer, über das Tausende, aus Afrika kommend, fliehen. Es ist, als würde das Meer sprechen. Bei der Orchestration des *Tagebuchs* entfällt ebenfalls die Celesta. Die Schlagzeuggruppe ist gegenüber der Besetzung Bartóks etwas verändert, sie besteht aus einem Marimbaphon, Pauken, fünf Holztrommeln in verschiedenen Größen, drei verschieden großen Trommeln, zwei Becken und einem Tamtam. Nur Pauke und Marimbaphon sind Tonhöheninstrumente, die übrigen sind tonlos und vor allem die Holztrommeln, aber auch die Becken und das Tamtam haben oft einen sehr harten Klang. Die Streicherbesetzung ist in beiden Stücken gleich, fünf erste und fünf zweite Violinen, vier Bratschen, drei Celli und zwei Kontrabässe. Die Orchestration von *Migrants* ist extrem reduziert und basiert wesentlich auf den Streichern; Klavier und Schlagzeug werden nur an wenigen ausgewählten Stellen eingesetzt. In der neuen Version des *Tagebuchs* werden dagegen, da jedes Lied einen anderen Charakter, eine andere Farbe umschreibt, alle Instrumente als ein ständig variierender Klangkörper benützt.

Stimmwechsel

In beiden Werken gibt es zwei Solostimmen, einen Sopran und einen Mezzosopran, die Tenorstimme des *Tagebuchs* wird hier durch einen Sopran ersetzt. Der in Janáček's Original erscheinende Frauenchor wird schließlich von den beiden Solistinnen zusammen mit wechselnden Instrumenten übernommen. Der Stimmwechsel ist nicht nur eine Angleichung an Georges Aperghis' Besetzung, sondern mit Bedacht die vielleicht wichtigste Veränderung in der Besetzung des *Tagebuchs*. Obwohl das Werk auch früher schon vielfach von Sopranistinnen gesungen wurde, wurde der Wechsel bewusst vorgenommen, um den Fokus weg von der direkten Liebesgeschichte auf die politisch-soziale Seite zu legen. Wenn ein Mann und eine Frau singen, dann ist es leichter, das Stück im Sinn des privaten Gefühls zu interpretieren. Wird es von zwei Frauen gesungen, dann ist es viel eher im öffentlichen Raum und das Gewicht liegt auf den Umständen, die zur gesamten Geschichte führen. Und gerne gebe ich zu – ich denke, dass es in der neuen Orchestration mit zwei Frauenstimmen einfach besser klingt.

Klavier und Schlaginstrumente

Bartóks Ausgangsbesetzung ist in mehrfacher Hinsicht besonders. Sie räumt einerseits dem Klavier eine Sonderrolle ein, so dass es wechselweise als Orchester-, Kammermusik- und Soloinstrument betrachtet werden kann. Andererseits ist das Streichorchester mit seinen vielen Saiten selbst ein «großes Klavier» oder eine «große Harfe» und das Klavier ist wiederum durch Harfe, Celesta und Xylophon zu einem «Überklavier» erweitert. Für die Neuinstrumentierung des *Tagebuchs* ist wichtig, dass das Klavier im Orchester erhalten bleibt, es also sowohl auf das Original verweisen als auch das Original transformieren kann, sowie ebenfalls ein ganz selbstverständlicher – und oft auch ganz anders als im Original – färbender Bestandteil des Gesamtorchesterklangs werden kann.

Janáčeks Klaviersatz ist in jeder Hinsicht sehr extrem, er benützt fern liegende Lagen, schwarze und schrille Timbres und die Artikulation ist oft hart und unmelodisch. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich das Klavier bekanntlich auch zu einem Schlagzeuginstrument gewandelt, insbesondere in Werken von Strawinsky und Bartók, und dies ist auch in der Klaviermusik Janáčeks und vor allem auch im *Tagebuch* spürbar.

Die Besetzung der neuen Version greift diesen Aspekt auf, ergänzt ihn durch echtes Schlagzeug und an vielen Stellen werden die Streicher auch eher als Schlag- denn als Streichinstrumente eingesetzt. Auch das ist bei Bartók – verwiesen sei auf das bei ihm oft verwendete *col legno battuto* und das nach ihm benannte *pizzicato* – angelegt. Diese Art der Behandlung der Streicher ist auch in vielen Werken Janáčeks zu finden, unter anderem sei hier auf die Streichquartette verwiesen. Ein großer Vorteil des Streichorchesters ist obendrein, dass es sowohl als Tutti als auch aufgefächert und vereinzelt solistisch eingesetzt werden kann.

Insgesamt setzt die neue Orchestration die im Klaviersatz angelegten Tendenzen fort und verstärkt sie. Dadurch entsteht eine Bandbreite des Klangs, die von sehr weichen zu sehr harten Klängen reicht und ebenfalls von sehr streicherbetonten zu sehr perkussiven Farben. Das Geräuschhafte, das in Janáčeks Vorlage sehr wichtig ist, wird dadurch im Orchesterklang bewahrt und differenziert. Ein weiterer Aspekt betrifft den Tonfall, den die Besetzung nahelegt, denn die Streicher und das Klavier (als Nachfolger des Cymbaloms) können sich bestens in den «Zigeunerklang», der bei Janáček oft im Stück anklängt, einfügen. Ähnliches hatte schon sehr deutlich Maurice Ravel gespürt als er seine *Rhapsodie Tzigane* in der ursprünglichen Version für Violine und Luthéal – ein Klavier mit einem Einsatz, das den Klang des Instruments wie ein Cymbalom klingen lässt – komponierte.

Was fehlt

Es ist wichtig zu bemerken, was in Bartóks und damit in der Besetzung der *Migrants* und des *Tagebuchs* nicht vorkommt: Es gibt keine Bläser. Hier setzt sich die neue Orchestration von früheren Versionen deutlich ab, denn sie versucht, obwohl sie instrumentiert, (nur scheinbar paradox) den Klavierklang zu «bewahren», und keinen symphonisch-harmonisierenden und auf die Vergangenheit vor Janáček verweisenden Schönklang zu erstellen. Das volle Orchester verführt dazu, die Modernität Janáčeks zu schwächen und in rundenden Orchesterfarben verschwinden zu lassen. Das *Tagebuch* ist dagegen eine ungemein kräftige und differenzierte Musik, aber sie ist nicht grundsätzlich «schön» in romantischen Begriffen und schon gar nicht beschönigend oder weichzeichnend. Mit Bedacht und Vorsatz ist Janáčeks Musik einseitig, schroff und exzentrisch. Und es darf erwähnt werden, dass das Stück sich, wenn man es annimmt, sehr sperrig verhält und die Sperrigkeit gerade erhalten werden musste.

Original und Bearbeitung

Die neue Orchestration des *Tagebuchs* schlägt eine Brücke zum Original und gleichzeitig zu Aperghis' Musik, einer kargen Nicht-Musik, die – für Aperghis ungewöhnlich – in einem äußerst sparsamen und quasi «gebannten» Satz erscheint; eine Musik im Schockzustand, aus der das Entsetzen über das, was täglich z. B. im Mittelmeer geschieht, spricht. Im Original des *Tagebuchs* und unverändert in der neuen Orchestration sind die Stimmen, der Gesang ganz durch die Sprache und durch ihren Rhythmus, Duktus und Tonfall geleitet. Sie erscheinen oft fast nur rezitativisch, tendieren stark zum reinen Sprechen und zum Sprechgesang und es zeigt sich ein starker innerer Konflikt zwischen den Sprechenden und

den gesungenen Partien. Diese ständige innere Zerrissenheit wird ausdrücklich in einem Tagebuch, nicht in einer handelnden Oper ausgetragen. Normalerweise ist ein Tagebuch privat, aber hier, in diesen Gedichten erscheint es in einer Zeitung – und das Private gibt es plötzlich auf fatale Weise nicht mehr. Janáček hat keinen Lyrikband geöffnet, sondern eine Zeitung. Und die Zeitung ist das Tagebuch der Allgemeinheit (sagt Carl Schmitt), nicht erst seit Facebook. Auch dies ist ein politisch-gesellschaftlicher Aspekt, der in der allgemeinen Rezeption des Janáčekschen Stücks kaum oder nicht vorkommt.

Ich denke, das *Tagebuch* ist, entgegen vieler Deutungsversuche, keine verkappte Oper. Es braucht die karge und un-szenische Darstellung, denn das Drama ist in unserem Kopf, nicht auf der Bühne. Die grundsätzliche Kargheit (die nichts damit zu tun hat, dass herzerreißende Melodien im Stück erscheinen) ist, bei aller Farbigkeit der neuen Orchestration, bewahrt, denn das Stück wird konzertant präsentiert und die Härten (auch in der Schönheit) und die Kontraste werden durch den besonderen größeren Apparat eher forciert als gemildert.

Kritische Musik

Es ist unbestreitbar, dass wir uns heute, aus verschiedensten Gründen, aufgrund ökonomischer, ökologischer, nationalistischer, rassistischer, religiöser und kriegerischer Ursachen (und allen fatalen Kombinationen derselben) in einer neuen Völker- oder Menschenwanderungszeit befinden. Der Kampf um Ressourcen und oft genug um das nackte Überleben zwingt Menschen aus unterschiedlichsten Richtungen, ihre Heimat zu verlassen und im Irgendwo ihr Glück oder wenigstens eine bessere Chance zu suchen. Das hat fatale, verheerende und oftmals vernichtende Folgen. Diese Entwicklung hat nicht erst vor einigen Jahren eingesetzt, sondern ist schon seit Langem spürbar – in der Zeit der Industrialisierung waren zum Beispiel schon mehrere (Aus-)Wanderungsschübe zu beobachten. Die Weltkriege taten ihr Übriges dazu. Insbesondere für die bäuerlich-sesshafte Bevölkerung war der Zwang zur Auswanderung eine Katastrophe, da sie am wenigsten darauf vorbereitet war. Genau diese Ausgangslage beschreibt das *Tagebuch*. Die oft abgelehnten Sinti und Roma, die schon immer übers Land zogen, mussten dabei den verarmten und verängstigten Bauern besonders suspekt erscheinen, denn sie beherrschten auf ihre alte nomadische Weise schon die neue, den Bauern bevorstehende und von ihnen erahnte und gefürchtete Lebensweise. Das führte dazu, die Sinti und Roma umso mehr abzulehnen, aber bei vielen Menschen auch zu einer inneren Katastrophe oder wie bei Janek zuerst zu einer völligen inneren Zerrissenheit mit letztendlicher Flucht nach vorn. Diese Situation ist der Kern von Janáčeks *Tagebuch* – entgegen allen bürgerlich-beschönigenden und verharmlosenden Interpretationsversuchen.

So ist das *Tagebuch* ein ausgesprochen politisches und kritisches Stück, das schon früh die Thematik, die zusammengefasst unter dem Begriff «Migration» unsere Zeit beherrscht, thematisierte. Die heutigen Wanderungsbewegungen kommen nicht einfach aus dem Nichts, sondern haben ihre Ursachen in jahrhundertlangem Kolonialismus, wie er bei Joseph Conrad beschrieben wird, und in den vernichtenden Folgen der Industrialisierung, die eben nicht nur dort, wo es Industrie gab und gibt, sondern auch fernab auf dem Land zu spüren sind. Diese Modernität Janáčeks verbindet ihn direkt mit Aperghis, der selbst das Schicksal der Emigration erlebt hat. (Eine weitere Parallele übrigens auch zu dem Emigranten Bartók.) Janek bei Janáček und die heutigen Migranten scheinen vielleicht weit voneinander entfernt zu sein. Aber es gibt nicht nur Millionen von Menschen, die sich gezwungenermaßen auf die Wanderschaft (unter anderem) nach Europa machen, sondern nach wie vor ebenfalls viele Sinti und Roma und Nomaden sowie unzählige Wander- und Gastarbeiter, die in ihren und anderen Ländern



umherziehen, um irgendwie ein Auskommen zu finden. Außerdem zahllose Landbewohner, die in die immer mehr wachsenden Megastädte ziehen (seit rund zehn Jahren leben auf der Erde mehr Menschen in Mega-Cities als auf dem Land) und dort in oft fürchterlichen Slums, Suburbs und Banlieues dahinvegetieren und verschwinden. Wer je solche «areas» mit auf Schlamm erbauten «temporary houses» aus Wellblech, Pappe, Kartons, Plastik und Stofffetzen gesehen hat – ohne jegliche Wasser- oder Stromversorgung, jederzeit in Gefahr, von Bulldozern plattgemacht zu werden, um dann wieder ebenso provisorisch errichtet zu werden –, weiß was gemeint ist. Es gibt nicht nur eine, sondern unzählige Arten der Migration. Auf die eine oder andere Weise sind wir davon alle betroffen und wenn wir dies ignorieren, dann denken wir womöglich immer noch, dass die alten kolonialen, kapitalistischen und imperialen Muster weiterhin greifen könnten oder gar richtig seien. Es gibt bekanntlich, wie Adorno sagt, kein richtiges Leben im falschen, und natürlich können wir unserer Welt (auch der der besser Situierten) nicht einfach entrinnen. Aber dies bedeutet im Umkehrschluss nicht, dass alles gut und das Abschotten des eigenen Gebiets eine Lösung wäre. Musik kann zwar nur als Symbol für die reale Katastrophe stehen. Aber als Symbol kann sie versuchen etwas zu zeigen, Hoffnung zu geben und im besten Fall zu trösten. Und sie kann wenigstens versuchen, den Opfern «ein Gesicht» zu geben.

Der Text wurde erstmals auf dem Blog der Berliner Festspiele veröffentlicht. Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung des Ensemble Resonanz

Johannes Schöllhorn studierte in Freiburg bei Klaus Huber, Emmanuel Nunes und Mathias Spahlinger Komposition, Musiktheorie bei Peter Förtig und besuchte Dirigierkurse bei Peter Eötvös. Seine Arbeit umfasst viele Genres von Kammer- und Vokalmusik über Werke für Orchester bis hin zum Musiktheater. Er beschäftigt sich ebenfalls auf vielfältige Weise mit Transkompositionen von Musik der Renaissance bis heute. Er arbeitet mit zahlreichen internationalen Solisten, Ensembles und Orchestern zusammen und erhielt einige internationale Kompositionspreise und Auszeichnungen. Im Jahre 1997 war er Gewinner des Comité de Lecture des Ensemble Intercontemporain und erhielt 2009 den Praetorius Musikpreis des Landes Niedersachsen. Johannes Schöllhorn ist Professor für Komposition an der Musikhochschule Freiburg und Leiter des Instituts für Neue Musik.

Über das Verschwinden

Interview mit Georges Aperghis

Elisa Erkelenz

Dein neues Werk Migrants widmet sich dem Verschwinden. Ein altes Thema der Menschheitsgeschichte und doch beziehst Du es auf die Verschollenen unserer Zeit. «Ich möchte ihnen ein Gesicht geben, nicht nur den ertrunkenen Körpern an Europas Küsten, sondern auch den Lebenden, die ohne Identität, nicht länger als lebend erkennbar, durch Europa wandern.»

Das ist es, was sich Tag für Tag vor unseren Augen abspielt. Medial ist das Thema vom Radar verschwunden, es ist in gewisser Weise «out». Die Wahrheit ist: Es sterben Tag für Tag Menschen vor unseren Küsten, vor unseren Augen. Und noch viel mehr gehen auf andere Weise verschollen. Verlieren ihre Identität. Mir geht es nicht darum, zu sagen, was zu tun ist. Vielleicht ist es noch viel näher bei mir: Wie kommt man klar, mit all den Bildern, all den Geschichten, all den abstrakten Zahlen?

Indem Du komponierst?

Es ermöglicht mir, das Reale zu transformieren.

Für das Libretto hast Du auch keineswegs aktuelle Stimmen ausgewählt, sondern einen Text aus dem Jahre 1899: Herz der Finsternis von Joseph Conrad.

Ich habe in der Vorbereitung unendlich viele Essays und Reportagen gelesen, vieles in mir aufgesogen. Ich habe aber sehr bewusst nicht mit Berichten von Geflüchteten gearbeitet, sondern versucht, das Thema auf eine universellere Ebene zu heben. *Heart of Darkness* ist ein solcher Text. Es ist der Stoff, der auch Coppolas *Apocalypse Now* zugrunde liegt. Nur dass *Herz der Finsternis* in Afrika spielt und *Apocalypse Now* in Vietnam und in meinem Stück ist das Ganze nicht mehr an Orte gebunden.

Weil es universell ist?

Ja, ich habe versucht, es auf einer abstrakteren Ebene zu behandeln. Das geht für mich bis zur griechischen Tragödie zurück. Die Philoktetes-Sage von Sophokles zum Beispiel begleitet mich dabei auch. Die handelt von jemandem, der verletzt ist. Und der Frage, wie man damit umgeht: Lässt man den Verletzten zurück? Oder bleiben alle, um zu sterben? Wenn ich von dem Verschwinden spreche, meine ich

16.11.18 disappearances

67

das auf verschiedenen Ebenen. Es gibt Camps in Europa, bei denen die Leute nicht wissen, wann sie sie jemals verlassen werden. Es gibt diesen Verlust der Identität, einen schleichenden Verlust des Selbst, der Gedanken...

«Verschollen» ist interessanterweise ein altes Partizip von «verschallen»... Wie gehst Du musikalisch damit um; geht das überhaupt, das, was um uns herum passiert, in Musik zu übersetzen? Lläuft das nicht Gefahr, zum Soundtrack zu werden?

Die Musik ist komplett abstrakt. Und darf auch gar nichts Anderes sein. Ich unterstreiche nichts, weder psychologisch noch dramatisch. Der Text funktioniert mehr wie ein Untertitel zum Stück.

Viele Deiner Werke sind theatral, überhaupt hast Du viele Schnittmengen zu anderen Kunstsparten, von der Malerei zum zeitgenössischen Theater. Hilft Dir das, ein solches Werk zu denken?

Für das Stück hat mir die Theatererfahrung sehr direkt geholfen, obwohl es ja gar kein szenisches Stück ist. Aber die Herausforderung, nicht zu sentimental zu werden, den Schmerz nicht zu unterstreichen, das war mir sehr wichtig. Ich kann mich dem Thema nur mit größter Demut nähern. Es ist schwierig, Geschichten zu erzählen, die gerade passieren. Ich will das weder unmittelbar übersetzen, noch etwas Schönes machen aus dem Leid anderer.

Dein Stück ist im Konzert verschränkt mit einer neuen Fassung von Leoš Janáčeks Tagebuch eines Verschollenen.

Ja – ich habe *Migrants* in drei Schritten komponiert, jeweils als Interludien zu Janáčeks Werk. Ich liebe Janáčeks Musik. Sie klingt auf eine Art sehr einfach und unmittelbar. Er versteckt sich nicht, sondern sagt, was er will. Er hat keinerlei Angst, nackt zu sein! Die Integration der volksmusikalischen Elemente löst er auf sehr echte Art und Weise, es ist nicht stilisiert, ähnlich wie bei Bartók.

Du hast ebenfalls für das iranische Instrument Zarb Stücke geschrieben und interessierst Dich für nichteuropäische Musiktraditionen...

Ja, Zarb ist ein irres Instrument. Das vereint einen gesamten Percussionsapparat in einem Instrument! Es gibt so unfassbar reiche Musiktraditionen, mit denen wir uns viel zu wenig auskennen. Auch da sind die bildende Kunst und das Theater schon irgendwie weiter. Manchmal habe ich das Gefühl, das hängt mit einer Nähe zum Körper zusammen. Es gibt so einen Entkörperlichungskult in der neuen Musik. Dabei hängen Entkörperlichung und Abstraktion gar nicht unbedingt zusammen. Das ist ein bisschen wie in der Fotografie. Die Möglichkeit abstrakt zu bleiben, verschwommen – und dann zu fokussieren, zum Beispiel auf einzelne Phoneme der Stimme, die plötzlich sehr konkret werden.

Ist diese Verbindung von Körper und Klang auch ein Grund dafür, dass Du, wie zum Beispiel in den Récitations, für Stimme solo komponierst? Und überhaupt auch für kleinere, intime Besetzungen?

Absolut. Stimme, Atem, das ist der Ursprung. Silben als Verbindung zwischen Noten und Tönen. Bei den *Récitations* ist das der Quell, das Werk entwickelt sich nicht aus dem Gesang, der Melodie, sondern aus den Silben. Es ist ganz pur, ganz einfach auf seine Art. Wichtig ist mir auch dabei, dem Stück kein Theater hinzuzufügen. Das wird leider oft getan, das habe ich auch nicht unter Kontrolle. Aber eine solche Narration macht das Stück kaputt.

Kennst Du den Fragebogen von Max Frisch? Ich würde Dir gerne – auf Wunsch unserer Konzertmeisterin Juditha Haeblerin – ein paar Fragen daraus stellen, zum Thema Heimat. Die erste Frage lautet: Wenn Sie sich in der Fremde aufhalten und Landsleute treffen: befällt Sie dann Heimweh oder gerade nicht?

(lacht) Das ist kompliziert, aber eine Sache fällt mir ein. Ich spreche zum Beispiel kaum Griechisch mehr, eigentlich nur noch Französisch. Ich wohne ja schon seit den 1960er Jahren in Paris. Aber einmal hat mir meine Mutter ein Buch geschenkt aus einer Athener Buchhandlung. Das war eingebunden in dieses Papier, mit der Straße drauf... Das hat mich gefreut. Das war so ein Madeleine-Moment. Das war nett!

Warum bist Du eigentlich ausgewandert?

Ich weiß es gar nicht. Es ist seltsam, dass ich das gemacht habe, wenn ich mir überlege, wie ich so bin. Woher ich die Kraft genommen habe aufzubrechen. Natürlich gibt es verschiedene Gründe, aber ich weiß nicht genau welche. Vielleicht werde ich es nie wissen? Jetzt ist Griechenland ein Land, das meiner Kindheit angehört. Ich habe dort nie gearbeitet, keine Familie und keine Freunde mehr. Ich fahre für Konzerte hin, aber das ist es auch. Es ist nicht sehr angenehm für mich. Ein Phantomland.

Mit Xenakis, der ebenfalls in Paris seine neue Heimat fand, warst Du befreundet.

Wir waren sehr, sehr eng. Ich habe viel von ihm gelernt. Aber auch hier: Er hat eine ganz andere Migrationsgeschichte als ich. Er musste Griechenland verlassen, aus politischen Gründen, direkt nach dem Bürgerkrieg. Ich bin 1945 geboren, also danach. Ich bin gegangen, weil ich wollte. Ich war überhaupt kein Flüchtling.

Eine Frage noch aus dem Fragebogen: Kann Ideologie Heimat werden?

Das ist mir alles ziemlich egal, deshalb habe ich zum Beispiel auch nie die Staatsangehörigkeit gewechselt. Flaggen, Nationalitäten; das könnte mich nicht weniger interessieren. Ich habe auch mit diesem Heimat-Begriff so meine Schwierigkeiten natürlich. Die Musik ist meine eigentliche Heimat. Da, wo ich mich auskenne. Manche Gedanken und Ideen kommen dazu. Das gibt mir Sicherheit.

Das Interview wurde erstmals im Programmheft zum Konzert «Resonanzen 5: disappearances» vom 12.–14. April 2018 in der Elbphilharmonie Hamburg veröffentlicht. Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung des Ensemble Resonanz

Elisa Erkelenz hat Literatur, Kulturwissenschaften und Kulturmanagement in Bonn, Paris und Hamburg studiert. Nach Stationen bei WDR 3, den Hamburger Klangwerktagen und der Elbphilharmonie ist sie seit 2012 beim Ensemble Resonanz und verantwortet als stellvertretende Geschäftsführerin die Bereiche Dramaturgie, Kommunikation, Fundraising und Audience Development. Gemeinsam mit den Musikern entwickelt sie neue Konzertformate wie die Ankerangebote, Kinderkonzerte und die Philosophie-Reihe «Bunkersalon». Als freie Autorin schreibt sie u. a. für das *VAN Magazin* und erforscht als Fellow von #beethoven outernationale Musikkulturen.



Das Leben der Anderen

Patrick Hahn

Sie sind weniger geworden. Die Bilder von Menschen, die, durchwacht und ausgezehrt, kaum mehr etwas bei sich führen als das, was sie am Leibe tragen und sich mit letzter Kraft an Land schleppen, wo sie ihre Rettungswesten auf den Berg jener werfen, die ihnen vorangegangen sind. Die ihr Leben aufs Spiel gesetzt, all ihr Vermögen investiert haben, um vielleicht heute in einem Camp an den Rändern Europas darauf zu warten, ihre Reise irgendwann fortzusetzen, irgendwohin. Dorthin, wo sie hoffen, dass alles besser und alles anders ist. «Jeder einzelne von ihnen hätte eine Geschichte zu erzählen, die an Dramatik, an Leid, an Gewalt kein westeuropäisches Leben mehr bereithält», schreibt Navid Kermani in einem Reportage-Essay. «Fassbomben, die auf ihre Städte niedergingen, Gekreuzigte, die tagelang zur Schau gestellt wurden, Folter wegen eines kritischen Theaterstücks. Es herrscht Krieg an den südlichen und östlichen Grenzen unseres Wohlstandsghettos, und jeder einzelne Flüchtling ist dessen Bote. Sie sind der Einbruch der Wirklichkeit in unser Bewusstsein.» Sie sind dafür mehr geworden. Die Nachrichten von Schiffskapitänen und humanitären Organisationen, die gerichtlich belangt werden, weil sie einer menschlichen Verpflichtung nachkommen: Menschen in Lebensgefahr zu helfen. Noch immer zehren populistische Parteien von den Bildern der ankommenden Flüchtlinge an den Grenzen Europas und befördern die innere Zerrissenheit Europas, das wohl in keiner Frage so gespalten ist, wie in der Asylpolitik. Hinweise, wie die des luxemburgischen Außenministers, dass ein alterndes Europa Migration benötige, führen zu offenem Streit innerhalb des Bündnisses.

«Gegossen wie Wasser, das sofort wieder rausrinnt, wie Wasser, geworfen von Klippe zu Klippe, selber zu Wasser geworden, abgesunken wie Statuen, mit hoch erhobenen Händen, hinab ins Notlose, so lange, wir schwinden, wir schwinden, werden aber mehr, wir schwinden trotzdem, obwohl unsre Zahl anschwillt, es schwindet uns nicht der Mut, wir werden mehr, aber immer weniger dabei.» So hat Elfriede Jelinek in ihrem Werk *Die Schutzbefohlenen* die Tragödie der gegenwärtigen Flüchtlingsströme zu fassen versucht. Die Dialektik des Verschwindens und Erscheinens führt auch mitten hinein in das Werk *Migrants* von Georges Aperghis. Komponieren sei ihm ein Weg, das Reale zu transformieren, sagt Georges Aperghis, der in seinen Werken häufig mit Gegenwärtigkeiten hantiert. Das reicht von den Banalitäten der Werbesprüche, die er in seinen Pubs zu kleinen Sprachmusikkompositionen veredelt, über Graffiti, das er in *Dans les murs* mit der Klaviertastatur und Live-Elektronik abtastet. Bis hin zu multimedialen Theaterstücken wie *Luna Park*, in denen sich aktuelle Technologien zu einem alpträumenhaften ›Vergnügungspark‹ verschalten. In seiner Neugier für das ›echte Leben‹ ist Georges Aperghis ein Verwandter von Leoš Janáček, dem die Gespräche der Marktfrauen ebenso zum musikalischen

16.11.18 disappearances

71

Material geworden sind wie der letzte Seufzer seiner früh verstorbenen Tochter oder das Kehren der Besen im Laub. Aber auch in der Art und Weise wie die beiden Komponisten ihre Musik aus kleinen, in sich kreisenden Zellen – die wachsen und wuchern – aufbauen, gibt es Parallelen. Nicht zuletzt ist das Musiktheater ein verbindendes Element zwischen den beiden Komponisten. Reüssierte Janáček – im reifen Alter von sechzig Jahren – als Opernkomponist, ist das Musiktheater für Georges Aperghis schon seit seinen ersten Schritten als Komponist ein wichtiger Quell seines Schaffens. Nach ersten Gehversuchen auf dem Festival d'Avignon gründete Aperghis 1976 seine Theatergruppe Atelier Théâtre et Musique (ATEM) in der Pariser Banlieue. Im ATEM erarbeitet er neue Werke in freundschaftlicher Komplizität mit Schauspielern, Musikern, Technikern, Laien und Profis. Der abgekürzte Name ist nicht unschuldig. «*Stimme, Atem, das ist der Ursprung*», sagt Aperghis.

Migrants ist typisch für Georges Aperghis und untypisch zugleich. Die Silbenkaskaden in einer unverständlichen Sprache, wie sie die beiden Stimmen rhythmisch verzahnt artikulieren, sind ein typisches stilistisches Element seit vielen Jahrzehnten: Sprache, die Musik wird. Auch das vielfache *Divisi*, die vielfache Teilung der Streicher, ist ein wiederkehrendes Element selbst in seinen Orchesterstücken. Noch stärker als sonst mag man im Kontext dieses Werkes den Wunsch darin erkennen, jedem einzelnen Musiker seine Stimme zu geben. Untypisch ist jedoch die geradezu ritualhafte Strenge, in der sich das Geschehen vollzieht. Als Theatermann weiß Aperghis genau um die Gefahren, die darin lauern, sich mit gegenwärtigen menschlichen Tragödien zu beschäftigen. Und so wählt er den Weg in die Abstraktion. «*Mir geht es nicht darum, zu sagen, was zu tun ist. Vielleicht ist es noch viel näher bei mir: Wie kommt man klar, mit all den Bildern, all den Geschichten, all den abstrakten Zahlen?*», beschreibt Aperghis sein Anliegen. «*Ich habe in der Vorbereitung unendlich viele Essays und Reportagen gelesen, vieles in mich aufgesogen. Ich habe aber sehr bewusst nicht mit Berichten von Geflüchteten gearbeitet, sondern versucht, das Thema auf eine universellere Ebene zu heben. Heart of Darkness ist ein solcher Text. Es ist der Stoff, der auch Coppolas Apocalypse Now zugrunde liegt. Nur dass Heart of Darkness in Afrika spielt und Apocalypse Now in Vietnam. In meinem Stück ist das Ganze nicht mehr an Orte gebunden.*» Aperghis genügen die Trigger weniger Schlaginstrumente, um Klangbilder von universeller Kraft zu schaffen, die den Rahmen bilden für die berührende Begegnung mit dem Fremden in uns selbst.

Die Texte Joseph Conrads werden vornehmlich im Sprechgesang rezitiert, wo der vertonte Text gesungen wird, ist dieser Gesang dem sich Überschlagen nahe oder brüchig wie ein erstickter Schrei. Wie ein unablässiger Strom brandet diese Musik an, Bruchstücke werden dem Hörer wie Aufschreie entgegengeschleudert. Der Schluss dieser Musik ist völlig a-dramatisch: Die Musik geht «*zu weit, ohne zu wissen, wie sie zurückkehren kann*», wie es am Ende des Werkes in Joseph Conrads Text heißt. Versucht man die drei Abschnitte von *Migrants* inhaltlich zu fassen, so evoziert der Text des ersten Teils das schemenhafte Bild ankommender Gestalten, die geradezu mit ihrem Hintergrund verwachsen. Der zweite Abschnitt deutet die Situation des Wartens auf ein Boot an, die in einem Selbstverlust mündet in der «*undurchdringlichen Dunkelheit*» der Nacht: «*it was not sleep it seemed unnatural like a state of trance.*» Der dritte Abschnitt schildert die Fassungslosigkeit angesichts eines Gegenübers, das dem Verschwinden standgehalten hat. «*Wenn ich von Verschwinden spreche, meine ich das auf verschiedenen Ebenen*», so Georges Aperghis. «*Es gibt Camps in Europa, bei denen die Leute nicht wissen, wann sie sie jemals verlassen werden. Es gibt diesen Verlust der Identität, einen schleichenden Verlust des Selbst, der Gedanken...*»

Georges Aperghis ist selbst schon einmal verschwunden – als er sich aus seiner griechischen Heimat Athen aufgemacht hat, um nach Paris auszuwandern. Heute kann er sich kaum mehr erinnern, was ihn zu diesem Schritt bewogen hat. *«Es ist seltsam, dass ich das gemacht habe, wenn ich mir überlege, wie ich so bin. Woher ich die Kraft genommen habe, aufzubrechen. Ich bin gegangen, weil ich wollte. Ich war überhaupt kein Flüchtling.»* Ein Konzertabend dennoch, der an das Biographische der Komponisten rührt? Mit Aperghis ein Komponist «mit Hintergrund»? Mit Janáček ein verheirateter Kindsvater, der sich – angeregt durch die Romanze mit seiner Kurbekanntschafft Kamila Stösslová – aus dem Leben fortträumt, sich das «Verschwinden» mit einer neuen, nomadischen Liebe wünscht? Das Gegenteil dürfte der Fall sein. Wie alle großen Kunstwerke handeln auch diese in erster Linie «vom Anderen», um den es hier in ganz besonderer Weise geht.

Patrick Hahn arbeitet als Dramaturg, Autor und Musikmanager. Für seine musikjournalistischen Tätigkeiten wurde er 2012 mit dem Reinhard Schulz Preis für Musikpublizistik ausgezeichnet. Als Librettist arbeitete er mit Komponisten wie Stefano Gervasoni, Mark Andre oder Vito Žuraj zusammen. Seit der Spielzeit 2015/16 ist er Künstlerischer Programmplaner des Gürzenich-Orchesters Köln.



I.

They were dying slowly
It was very clear.
They were not enemies, they were not criminals
They were nothing earthly now
Nothing but black shadows of disease and starvation
Lying confusedly in the greenish gloom.
Black shapes crouched, lay clinging to the earth, half
coming out, half effaced within the dim light,
In all the attitudes, of pain, abandonment, and despair.
An uninterrupted uniform, head long, rushing noise filled
the mournful stillness of the grove, where not a breath
stirred, not a leaf moved, with a mysterious sound as
though the tearing pace of the launched earth had
suddenly become audible.
I began to distinguish the gleam of the eyes under the
trees.
Then, glancing down, I saw a face near my hand.
Slowly the eyelids rose and the sunken eyes looked up at
me, enormous and vacant
The man seemed young almost a boy...

I.

Ils mouraient à petit feu
C'était très clair
Ce n'étaient point des ennemis, ce n'étaient point des
criminels
Ce n'était plus rien de ce monde-ci désormais
Plus rien que des ombres noires de maladie et d'inanition
Gisant pêle-mêle dans l'ombre verdâtre
Des formes noires étaient recroquevillées, couchées
s'agrippant à terre, à demi soulignées, à demi estompées
dans la lumière indécise, selon toutes les attitudes de la
souffrance, de l'abdication et du désespoir.
Le fracas ininterrompu et uniforme des eaux précipitées
remplissaient la lugubre immobilité du bosquet, où l'on
n'entendait pas un souffle, pas le frémissement d'une
feuille, d'un son mystérieux comme si la vitesse folle de la
terre sur son orbite était soudain devenue audible.
Je commençai à distinguer des yeux qui luisaient
faiblement sous les arbres
Puis, abaissant mon regard, je vis près de ma main un
visage
Les paupières s'ouvrirent doucement, laissant monter
jusqu'à moi le regard des yeux enfoncés immenses et
atones
L'homme semblait jeune, un adolescent presque...

I.

Sie starben langsam
das war klar.
Sie waren keine Feinde, sie waren keine Verbrecher,
sie waren nun nichts Irdisches mehr
nichts als schwarze Schatten, krank und verhungert, die
durcheinander in dem grünen Dämmern lagen.
Schwarze Gestalten kauerten, klammerten sich an die Erde,
halb in dem trüben Licht, halb im Schatten verborgen,
in allen Stellungen des Schmerzes, der Auflösung und
Verzweiflung.
ein ununterbrochenes, eintöniges, betäubendes Geräusch
erfüllte die trübe Stille des Haines, wo kein Atemzug zu
hören war, kein Blatt sich rührte, mit einem geheimnisvollen
Laut als wäre das Dahinsausen des Erdballs durch den
Raum plötzlich hörbar geworden.
Ich begann das Glitzern von Augen unter den Bäumen
wahrzunehmen. Dann entdeckte ich beim Niederblicken ein
Gesicht nahe an meiner Hand.
Die Augenlider hoben sich langsam, und die eingefallenen
Augen sahen zu mir auf, riesengroß und leer
Der Mann schien jung, fast ein Knabe...

II.

Then a match flared and a lean face appeared, worn,
hollow, it seemed to retreat and advance out of the night
in the regular flicker of the tiny flame.

The match went out.

It was not sleep,
It seemed unnatural,
Like a state of trance.
Not the faintest sound of any kind could be heard.
You looked on amazed, and began to suspect yourself of
being deaf
The night came suddenly and struck you blind as well.
It was not sleep it seemed unnatural, like a state of trance.

We won't make it tonight
The northern frontier
Don't move
Overcrowded dinghy
Translate
Far from ears
All aboard
Crammed
Rolling grows
Bodies sweat
Quick signal
Won't come
Watch over
Stay up
Several hundred
We will all be butchered in this fog
The faces twitched with the strain,
the hands trembled slightly,
the eyes forgot to wink.

II.

Puis une allumette s'embrasa et un visage maigre surgit, las,
creusé, il semblait reculer dans la nuit et en ressortir selon
la vacillation régulière de la petite flamme.
L'allumette s'éteignit.

Ce n'était pas du sommeil
Cela paraissait anormal
Comme un état d'hypnose
On n'entendait pas le moindre bruit d'aucune sorte
On écarquillait les yeux, stupéfait en commençant à se
demander si l'on était devenu sourd
La nuit tomba d'un coup, et nous frappa également de
cécité
Ce n'était pas du sommeil, cela paraissait anormal comme
un état d'hypnose.

On ne va pas réussir ce soir
La frontière nord
Ne bougez pas
Zodiac surchargé
Traduisez
Loin des oreilles
Montez
Entassés
Le roulement augmente
Les corps transparent
Rapide signal
Ne viendront pas
Surveiller
Rester debout
Plusieurs centaines
On va tous se faire massacrer dans ce brouillard
Les visages se crispaient sous la tension
Les mains tremblaient légèrement
Les yeux oubliaient de ciller.

II.

Dann blitzte ein Streichholz auf, und ein mageres Gesicht
erschien, müde, verfallen, es schien, im regelmäßigen Fla-
ckern der kleinen Flamme, aus der Nacht auf- und wieder
dahin zurück zu tauchen.
Das Streichholz verlosch.

Es war nicht Schlaf,
es wirkte unnatürlich,
wie in einem Traum.
Kein noch so leiser Laut war zu hören,
man starrte verwundert vor sich hin und begann zu fürchten,
man sei plötzlich taub geworden – dann fiel unvermittelt die
Nacht ein und machte einen überdies noch blind.
Es war nicht Schlaf, es wirkte unnatürlich, wie in einem Traum.

Wir werden es heute Nacht nicht schaffen
Die nördliche Grenze
Keine Bewegung!
Überfülltes Schlauchboot
Übersetze!
Außer Hörweite
Alle an Bord!
Überfüllt
Das Schaukeln wird stärker
Körper schwitzen
Schnelles Signal
Wird nicht kommen
Bewachen
Wach bleiben
Mehrere hundert
Wir werden in dem Nebel alle abgeschlachtet werden
Die Gesichter zuckten vor Anspannung
Die Hände zitterten leicht
Die Augen vergaßen zu blinzeln.

III.

I looked at him, lost in astonishment.

There he was before me

His very existence was improbable, inexplicable, and altogether bewildering.

It was inconceivable how he had existed, how he had succeeded in getting so far, how he had managed to remain – why he did not instantly disappear. «I went a little farther, then still a little farther – till I had gone so far...»

For months – for years – his life hadn't been worth a day's purchase; and there he was gallantly, thoughtlessly alive

«I went a little farther, then still a little farther – till I had gone so far that I don't know how I'll ever get back.»

Text:

Joseph Conrad: *Heart of Darkness*

Georges Aperghis

Traduction française:

Jean Deubergue (*Au cœur des ténèbres*, Joseph Conrad © Éditions Gallimard)

Nadia Fischer (Georges Aperghis)

Deutsche Übersetzung:

Übersetzer unbekannt

III.

Ich sah ihn an, in Verwunderung verloren. Da stand er vor mir
Sein Dasein selbst war unwahrscheinlich, unerklärlich und ganz und gar verwunderlich.

Es war unbegreiflich, wie er hatte leben, wie er hatte so weit kommen können, wie er es fertiggebracht hatte, durchzukommen – und warum er sich nicht im Augenblick in Nichts auflöste.

«Ich ging ein wenig weiter, und dann noch ein wenig weiter – bis ich nun so weit gekommen bin...»

Monate lang – Jahre lang, war sein Leben keinen Pfifferling wert gewesen; und da stand er nun vor mir, ganz springlebendig

«Ich ging ein wenig weiter, und dann noch ein wenig weiter – bis ich nun so weit gekommen bin, daß ich nicht mehr weiß, wie ich jemals zurückkehren soll.»

Samedi
Samstag
Saturday

17.11.18

17:00 Espace Découverte

Traces of reality

United Instruments of Lucilin

André Pons-Valdès violon

Danielle Hennicot alto

Jean-Philippe Martignoni violoncelle

Jacques Sanavia contrebasse

Sophie Deshayes flûte

Marcel Lallemand clarinette

Olivier Sliepen saxophone

Pascal Meyer piano

Guy Frisch percussion

Laurent Warnier percussion

((r)) résonances

After the concert Espace Découverte

Joanna Bailie, Genoël von Lilienstern and Matthew Shlomowitz
in conversation with Lydia Rilling (E)

Production Philharmonie Luxembourg
et United Instruments of Lucilin



Peter Ablinger

Voices and Piano (1998-)

Hanna Schygulla 3'

Genoël von Lilienstern

Son für Saxophon, Violine, Viola, Perkussion und Physical Modeling

Synthesizer (création, commande Philharmonie) (2018) 20'

Peter Ablinger

Voices and Piano

Mao Tse-tung 6'

Joanna Bailie

Symphony-Street-Souvenir for chamber ensemble and tape

(2009/2010/2016) 14'

Peter Ablinger

Voices and Piano

Billie Holiday 4'

Matthew Shlomowitz

Popular Contexts, Volume 6. Trio for vibraphone, drum kit and
sampler keyboard (2013) 23'



Réalité augmentée

David Sanson

Les quatre pièces données par United Instruments of Lucilin invitent l'auditeur à sonder ses propres strates de réalité en faisant écho à ce qu'il possède de plus intime : sa perception et sa mémoire.

Nés dans les années 1970 – à l'exception du « doyen » Peter Ablinger, né en 1959 –, tous les compositeurs figurant au programme de « Traces of reality » ont en commun de ne pas se satisfaire de la musique : leur œuvre ne cesse de s'ouvrir à des « pratiques étendues », visuelles ou performatives, combinées ou non à une partition musicale. Formé aux arts graphiques, Peter Ablinger a par exemple composé de nombreux opus de « musique sans sons » ; quant à Joanna Bailie, Matthew Shlomowitz et Genoël von Lilienstern, ils explorent eux aussi une grande variété de médiums et de formes, du théâtre musical à la vidéo en passant par l'installation.

Cette propension « indisciplinaire » des compositeurs contemporains semble bien obéir à une évolution naturelle, à une mutation de fond que la « révolution digitale » n'a fait qu'amplifier. Si de tout temps les compositeurs se sont abreuvés à de multiples sources artistiques, ceux d'aujourd'hui ont en outre grandi dans un contexte de perméabilité de plus en plus grande entre les domaines de la « haute » et de la « basse » culture. Si les institutions peinent manifestement à prendre la mesure de cette évolution qui n'est pas forcément une délégitimation, les artistes, de leur côté, hésitent de moins en moins à affirmer leur liberté et leur esprit d'ouverture. Non seulement leurs œuvres floutent la frontière entre les disciplines, mais surtout, leur langage musical en lui-même s'abreuve à un champ d'influence démesurément vaste, dont la culture populaire constitue l'un des substrats les plus actifs.

Musiques impures

Si les quatre œuvres formant le programme sont toutefois des compositions que l'on qualifiera de « concertantes » – destinées à être jouées par de petits ensembles dans la configuration frontale des salles de concert traditionnelles –, elles s'adressent à une nomenclature instrumentale dont la particularité est d'inclure à chaque fois un instrument électronique : clavier échantillonneur dans le cas de *Popular Contexts, Volume 6* de Matthew Shlomowitz, ou de *Son* de Genoël von Lilienstern ; lecteur CD pour les *Voices and Piano* de Peter Ablinger ; bande magnétique dans *Symphony-Street-Souvenir* de Joanna Bailie...

Il ne s'agit cependant pas tant de « musique mixte », comme on le dit dans les classifications en vigueur, que de musique *impure*. Certains n'hésitent d'ailleurs pas à revendiquer ce statut de « rejets illégitimes ». Genoël von Lilienstern place son travail sous l'égide de cette « *bâtardise* » qu'a théorisée Marshall McLuhan, cette « furieuse décharge d'énergie et de changement » née des « unions hybrides ». Quant à Matthew Shlomowitz, n'a-t-il pas un jour décrit sa musique, non sans humour, comme « *la fille illégitime de Brian Ferneyhough et Philip Glass* » ? L'essentiel est ailleurs, il outrepassé, précisément, les classifications : incarnant ce passage « de la musique au son » qui, selon Makis Solomos, constitue le paradigme le plus caractéristique de la musique de l'après-guerre¹, l'imaginaire musical de ces compositeurs intègre surtout pleinement l'influence des musiques populaires, du jazz aux infra-basses vrombissantes des clubs techno, en passant par le rock.

Cet « orchestre augmenté » permet surtout d'étendre le spectre musical et instrumental habituel à d'autres énergies, à ce réservoir de sons, de textures, de gestes ou d'idiomes qu'offrent ces autres musiques. La puissance insufflée par la batterie aux quatre mouvements de *Popular Contexts, Volume 6* est directement héritée du rock et du free-jazz. Tout aussi saisissants sont les bourdons puissants qui se déploient par endroits dans *Symphony-Street-Souvenir*. Prodigieux variateurs d'intensité, l'électronique et les traitements qu'elle rend possible ne servent pas seulement à tordre et distendre la tonalité autant que le spectre sonore. Ils offrent aussi des possibilités d'alliages inédits, et de collisions parfois paradoxales, frictions sonores autant qu'esthétiques.

Cette combinaison étrange d'« éléments prosaïques » est d'ailleurs tout l'enjeu des *Popular Contexts* de Matthew Shlomowitz, compositeur australien établi au Royaume-Uni. Cette série de pièces associant des sons préenregistrés et des instruments joués en direct explore « *certain aspects de la culture quotidienne et populaire* » dans le but, dit-il, « *d'augmenter (enhance) notre perception du familier, et d'attirer l'attention sur des sons que nous ignorons d'habitude, ou que nous ne prenons pas au sérieux* ». Dans le *Volume 6* (2013), le clavier échantillonneur est confronté à une batterie et à un vibraphone. Visuellement très théâtral, ce face-à-face brouille également la perception auditive, installant une palpitante dramaturgie musicale, aussi riche en rebondissements qu'une série télévisée : dans les deux premiers mouvements, ainsi, l'échantillonneur est en charge de parties « musicales » (enregistrements de saxophone, puis de guitares basses tour à tour *groovy* et saturées) ; dans les deux autres en revanche, son registre est « bruitiste », puisqu'il s'agit de sons « environnementaux » (*field recordings*) directement prélevés dans le quotidien (un voyage aérien, puis des bruits de foule). Mais où commence le musical, où s'arrête le bruit ?

Le diapason du souvenir

Vers la fin de *Popular Contexts*, les clameurs ferventes se muent en applaudissements, rythmiques et hachés comme ceux des émissions télévisées, avant qu'une fanfare et une foule en liesse ne viennent conclure – ou presque – la pièce. Une fanfare et une foule elles aussi entièrement préenregistrées. Car c'est bien là ce qu'ont en commun le clavier échantillonneur, le lecteur CD et la bande magnétique : tous sont des supports, fussent-ils activés et joués en direct, proposant des sons « déjà là ». Des « traces de réalité » qui ont donc à voir avec la mémoire. À l'instar de Genoël von Lilienstern jouant, dans ses compositions pour ensemble et synthétiseur, avec les canons de la pop des années 1980,

¹ Makis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des 20^e et 21^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Shlomowitz, en décontextualisant des sonorités familières, exerce notre capacité référentielle, c'est-à-dire notre souvenir. Ainsi, par l'usage qu'elles font des sources préenregistrées, les quatre œuvres du programme ont-elles toutes en commun de s'adresser, d'une manière ou d'une autre, à notre mémoire auditive.

Le titre de *Symphony-Street-Souvenir*, composé en trois étapes entre 2009 et 2016 par Joanna Bailie – Britannique établie à Berlin, elle est la cofondatrice, avec Matthew Shlomowitz, de l'ensemble Plus Minus –, est à la fois explicite et sibyllin, énigmatique, voire onirique. L'œuvre s'ouvre sur des enregistrements de cloches qui échafaudent avec les instruments un hypnotique jeu de question-réponse harmonique ; une symphonie à laquelle succède des sons de voitures et de rue qui deviennent peu à peu de plus en plus présents, insistants, troublants... jusqu'à ce qu'entre en scène l'un des sons les plus universels qui soient, du moins sous nos latitudes : celui d'une boîte à musique, dont la hauteur diminue progressivement, accompagnée par les glissandi descendants des instruments, entraînant l'auditeur de profondeurs abyssales en textures suspendus, s'achevant comme au seuil du songe. Les bruits de foule et la boîte à musique, objets sonores référentiels ou mémoriels, familiers en tous cas, dont l'effet est d'autant plus prenant que la source sonore originelle est préhensible par chacun, qu'elle laisse virtuellement à chaque auditeur le soin de faire jouer sa propre liberté d'association, concluent cette traversée des apparences où s'entrecroisent le rêve et le familier, le réel et son reflet, ou sa trace.

La mémoire resterait peut-être le meilleur moyen de faire tomber le « quatrième mur », d'y percer autant de brèches ouvrant, une à une, les portes les plus intimes de notre perception ? La question traverse évidemment le fascinant cycle, toujours en cours, des *Voices and Piano*, entrepris par l'Autrichien Peter Ablinger depuis 1998. Riche pour l'heure d'une soixantaine de pièces, voué à en compter environ quatre-vingts, représentant au total quelque quatre heures de musique, c'est un « song-cycle » sans chanteur, mais où le piano « accompagne » l'enregistrement d'une voix, le plus souvent celle d'une personnalité – artistique presque toujours – universellement connue : de Guillaume Apollinaire à Lech Walesa, en passant par Jacques Brel, Pier Paolo Pasolini, Jean-Paul Sartre, Nina Simone, Cecil Taylor, Orson Welles, Angela Davis ou Andrei Tarkovski. Un cycle dont Ablinger précise qu'il doit toujours être interprété, comme c'est le cas le 17 novembre, sous forme de sélection, et non en totalité ; des voix dont les enregistrements « bruts » – prélevés dans des conférences, des lectures ou des interviews d'époque – sont ensuite soumis à un programme informatique conçu spécialement pour cela, qui en analyse la hauteur, inspirant ensuite au compositeur la partition du piano.

Le document sonore joue clairement ici un rôle de marqueur mémoriel : ces voix sinon connues, du moins appartenant au patrimoine commun, peuvent faire naître en chacun un écho intime. Sa portée est cependant bien plus que simplement illustrative. « *Ce cycle dans son ensemble*, explique Ablinger, *est comme la vaste rencontre de voix « en moi-même ». Presque un autoportrait. [...] C'est une pensée probablement très sartrienne : je crois que c'est toujours l'AUTRE qui vous crée vous-même. Les autres gens sont, à bien des égards, comme des miroirs de nous-mêmes, sur lesquels nous projetons nos propres attentes. Avec des personnes que je ne suis pas le seul à connaître, mais qu'une bonne partie du public connaît aussi, il m'est possible de partager ce reflet – le reflet d'un reflet ! »*² Ce qui est en jeu ici, c'est finalement la question de la perception, et du réalisme.

² Peter Ablinger, entretien avec Stéphane Ginsburgh, texte consultable sur le site du compositeur : <http://ablinger.mur.at>

Strates de réalité

La partie instrumentale des *Voices and Piano* n'est pas pour autant un simple « accompagnement ». Piano et voix sont davantage, écrit Ablinger, dans un rapport de compétition ou de comparaison : « *La parole se trouve comparée à la musique. On pourrait dire aussi : la réalité à la perception. La réalité/la parole est un phénomène continu, la perception/la musique est une grille pour tenter d'approcher la première. Le piano est en fait le < scan > temporel et spectral de chaque voix. La partie de piano est l'analyse de la voix. La musique analyse la réalité.* »³

Cet intérêt de Peter Ablinger pour l'observation de la « réalité (audible) » remonte, dit-il ailleurs, à l'époque de ses études, alors qu'émergeait le mouvement pictural du « Nouveau Réalisme » : alors, il s'était interrogé sur les moyens de transposer au domaine musical ce procédé de reproduction sur la toile à partir d'une photographie – d'inventer une sorte de « phonoréalisme », procédant de la restitution d'une « phonographie » au moyen des instruments « classiques » traditionnels.

Plutôt que le Nouveau Réalisme et la peinture, c'est le courant cinématographique du néoréalisme italien qui a, indirectement, inspiré au compositeur allemand Genoël von Lilienstern la nouvelle partition *Son*, commande de la Philharmonie Luxembourg, créée par United Instruments of Lucilin. Plus exactement, la lecture d'un entretien avec Federico Fellini, dans lequel le cinéaste revenait de manière quelque peu polémique sur la conception du réalisme : de quel droit les rêves, l'amour et autres abstractions seraient-ils « moins réels » ? Quelle réalité accorder à ces « images de la vie » qui peuvent affleurer dans un film documentaire ou un document sonore mis en musique ? Chaque individu serait, selon Fellini, un oignon constitué de plusieurs couches de réalité...

« *Pourquoi, lorsqu'il est question de « réalité » dans le contexte de l'art, pense-t-on le plus souvent à la représentation de choses déjà existantes ?* » Telle est la question qui a guidé Genoël von Lilienstern, dans les arcanes de *Son*, combinant violon, alto, violoncelle et batterie autour de deux instruments principaux : le saxophone et le clavier échantillonneur. Mais contrairement à ses pièces avec synthétiseurs, les sons que ce dernier fabriquera en direct n'ont nulle fonction référentielle. Bien au contraire : guidé par ses intuitions et ses interrogations sur la notion de réalisme, le compositeur dit avoir cherché à prendre le contre-pied de la représentation, et à essayer de produire « *des sons abstraits, parfois même bizarres.* [...] *Ma réponse à ces questions a été de dire : après tout, chercher à laisser une chose devenir une nouvelle réalité est une utopie, mais cette utopie aussi est réelle. Et peut-être, de nos jours, est-ce une qualité particulièrement importante que d'essayer d'imaginer quelque chose de nouveau... À la manière de l'oignon de Fellini, mon projet est de prendre en considération une couche de ma réalité, à savoir l'envie d'essayer de créer quelque chose de neuf. Naturellement, cette tentative d'utopie sonore, qui paraîtra peut-être démodée, pourra s'avérer vaine ou bien échouer. Mais je veux essayer d'écrire une pièce avec des < sons tout à fait nouveaux >... »*

Dans cet utopique voyage au bout de l'inouï, cherchant à défricher les nouveaux territoires de l'ouïe autant qu'à les déchiffrer, c'est évidemment la question de la réalité et de sa trace qui est au centre de l'expérience du spectateur-auditeur. Expérience de cette « immédiateté » chère à Ablinger d'une musique qui est, selon lui, la métaphore de la perception. Expérience à la fois commune et irréductiblement singulière. Car la trace ne fait pas seulement référence au passé ; elle ne signifie pas seulement que quelqu'un est déjà passé par là. Elle traduit aussi un certain « degré de présence »,

la coexistence de différentes « qualités » de réalité, comme elle qualifie le degré de présence d'une substance dans quelque précipité chimique.

Comme un néoréalisme 2.0, à l'heure où les réseaux de communication comme les jeux vidéo démultiplient les niveaux de réalité, il s'agirait alors, pour les quatre artistes en présence lors de ce concert, de créer des traces virtuelles au sens noble du mot, qui trouvent résonance en l'espace intérieur de tous et de chacun. De créer une musique de l'instant présent qui, poursuivant l'injonction cagienne d'« ouvrir la fenêtre », embrassant cette dimension « anecdotique » chère à Luc Ferrari, serait capable d'être de nouveau en prise directe avec la vie, de mêler ses traces à celles du réel. Un art de l'écoute, un acte d'attention. Il ne s'agit alors plus seulement de traces mais de strates, de couches de réalité, réalités augmentées dont l'une n'existera jamais que dans nos oreilles, et sous nos yeux.

Conseiller artistique, auteur et musicien, David Sanson est l'auteur d'un essai biographique sur Maurice Ravel, et le traducteur du premier ouvrage en français consacré à Arvo Pärt (*Actes Sud*). Il a contribué, chez Robert Laffont, aux ouvrages *Tout Bach* et *Tout Mozart*, ainsi qu'au *Dictionnaire du rock*. En 2013/14, il a été pensionnaire de la Villa Médicis à Rome.

PETER ABLINGER

«Auch der Konzertsaal ist eine Wirklichkeit»

Wie verhält sich Ihre Musik zur Realität?

Für mich ist die Musik ein Instrument, um die Realität besser zu verstehen.

Wie wichtig sind die Wirklichkeiten außerhalb des Konzertsaals für Ihr Komponieren?

Die Wirklichkeiten außerhalb des Konzertsaals sind die Wirklichkeiten, um die es mir in erster Linie geht. Die Wirklichkeiten innerhalb des Konzertsaals scheinen diese anderen Wirklichkeiten oft ausschließen zu wollen. Dieses Ausschließen-Wollen generiert bei mir Gegenreaktionen, die zum Teil meine Arbeit bestimmen.

Was ist für Sie das Gegenteil von Wirklichkeit?

Der Konzertsaal.

Ok, das war polemisch gemeint. Denn auch der Konzertsaal ist eine Wirklichkeit. Der entscheidende Gegensatz, um den es geht, ist der zwischen

der Selbstgenügsamkeit einer imaginären Welt und eben dem Nicht-Genügen des Imaginären, also der Frage, wie wir die vorgestellte Welt überschreiten können hin zu einer wirklicheren Wirklichkeit.

Die Musik ist die einzige Kunst, die ein Wort für

«außermusikalisch» kennt. Ist sie wirklichkeitsferner als andere Künste?

Alles, was wir erzeugen, ist auch Wirklichkeit, egal ob es sich um Kunst, Politik, Wissenschaft oder Religion handelt. In gewissem Sinne gibt es nichts, was wirklichkeitsferner oder wirklichkeitsnäher wäre. Aber in einem anderen Sinn ist Musik tatsächlich wirklichkeitsferner. Ihre Möglichkeiten etwa auf Alltäglichkeiten zu referieren waren bisher eingeschränkt und öffnen sich erst durch neue Medien der Alltäglichkeit – also mit großer Verspätung gegenüber anderen Künsten. Dennoch ist die Alltagsferne der Musik auch eine ihrer Besonderheiten. Alltagsferne ist nicht gleichbedeutend mit Realitätsferne. Es ist eine Realität fern der Alltagswirklichkeit. Auch das ist eine Wirklichkeit; auch diese wird benötigt.

³ Peter Ablinger, « Information is redundancy », texte consultable sur <http://ablinger.mur.at>. Toutes les autres citations sont extraites de textes et d'entretiens également en ligne sur ce site.



Alles, was der Fall ist

Kompositorische Realitäten im 21. Jahrhundert

Michael Rebhahn

«Neue Musik». Schon die Bezeichnung des Genres spricht vom gleichermaßen diffusen wie utopischen Anspruch, mit dem der Komponist der Gegenwart befrachtet wird: *Neu* soll seine Musik sein – und zwar immer aufs Neue. Dabei ist Innovation in Permanenz eine denkbar prekäre Aufgabe, umso mehr, als die tradierten Ressourcen, die dem Komponisten in erster Linie angetragen werden, dem Gebot einer fortwährenden Erneuerung im Grunde widerstreben – hat doch die Entwicklung so gut wie aller akustischen Instrumente mit Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Abschluss gefunden. Das Paradox liegt offen: Das Neue soll vorrangig mit einem historischen Apparat geschaffen werden, mit einem Instrumentarium, das ebenso für Haydn wie für Lachenmann Tauglichkeit beansprucht.

Um sich diesem Widerspruch zu stellen, avancierte der Komponist spätestens seit den 1970er Jahren notgedrungen zum Strategen der Überlistung: Zum Standard geriet es, die überlieferten Artefakte gegen den Strich zu bürsten und einen immensen Mikrokosmos der Klangdifferenzierung zu etablieren. Die Suche nach dem «Ungehörten» stand in voller Blüte, wobei die Leidenschaft für derartige Recherchen letztlich nicht überspielen konnte, dass man sich sukzessive in eine Zirkelbewegung begeben hatte und nicht selten bloß noch Varianten von Selbstähnlichem produzierte. Vorläufiges Resultat dieser Praxis ist die weite Verbreitung einer unbeirrt anachronistischen Material- und Aufführungspraxis neuer Musik, die, zumal angesichts der Medienaffinität der anderen zeitgenössischen Künste, nicht selten an die Vorführungen von Besenbindern im Freilichtmuseum erinnert. Vor diesem Hintergrund wundert es kaum, dass eine nicht unbeträchtliche Zahl von Komponistinnen und Komponisten auf Distanz zu jener eskapistischen Post-Avantgarde geht, die in der kontinuierlichen Variation katalogisierter Sounds und Faktoren ihre Schuldigkeit getan sieht. Diese Distanz äußert sich im Bedürfnis, sich in kritische Relation zu den vermittelten Konventionen zu setzen, das vertraute Gefüge der Üblichkeiten zu sprengen und Übereinkünfte zur Disposition zu stellen; der Fokus des künstlerischen Interesses verlagert sich vom *Wie* der Faktur zum *Wozu* des ästhetischen Gehalts – zur Frage nach der Signifikanz einer Komposition außerhalb eines esoterischen Bezugssystems.

Spätestens Mitte der 2000er Jahre beginnt sich dieses revidierte Verständnis neuer Musik merklich in der künstlerischen Produktion niederzuschlagen. In erster Linie ist es die Materialfrage, die

fundamental neu gestellt wird: Was ist musikalisches Material? Was kann Musik sein? Oder zu Musik werden? Im Wesentlichen geht es dabei um Überwindung des Missverhältnisses zwischen kompositorischer Arbeit und ästhetischer Realität, um die Absage an das Modell eines Komponisten, der in bester spätromantischer Heimeligkeit «allein in seinem Lied» lebt. Es wird nach Strategien gesucht, um das (alltägliche) Außen in die Musik zu integrieren: «Diesseitigkeit» lautet ein im ästhetischen Diskurs immer wieder anzutreffendes Schlagwort, in dem vor allem die Sehnsucht danach mitschwingt, dass auch das musikalische Kunstwerk dazu imstande sein möge, alternative Entwürfe gegenwärtiger Welterfahrung zu realisieren.

Im Konzert mit dem Ensemble United Instruments of Lucilin werden verschiedene Zugriffe auf Musikalisches bzw. Akustisches jenseits der bewährten Topoi neuer Musik vorgestellt. «Traces of reality» ist dementsprechend der Titel, der auf ein wesentliches Charakteristikum verweist, das den Stücken von Joanna Bailie, Matthew Shlomowitz und Peter Ablinger eingeschrieben ist: Die *Spur* als sinnlich wahrnehmbares Zeichen, das auf einen zeitlich und räumlich abwesenden Ursprung verweist. Genoël von Lilienstern wiederum beschreitet in seinem Verständnis einer musikalischen Realität einen anderen Weg: Für ihn bedarf die Suche nach dem «neuen Klang» keineswegs einer Anreicherung mit Außenmusikalischem.

«*Squeezing out the music from real sound.*» So beschreibt die Komponistin Joanna Bailie das ästhetische Prinzip, das einen Großteil ihrer Arbeiten grundiert. Beim «real sound», aus dem sie die Musik «herauspresst», handelt es sich um Field Recordings, die zunächst ohne konkrete Perspektive auf eine musikalische Verwendung entstehen. Erst nach der Aufnahme «liest» Bailie die Materialien mit Blick auf deren potenzielle Musikalität: «*Ich versuche*», sagt die Komponistin, «*besonders auffällige Aspekte zu fokussieren*». Ihr Ziel ist es, eine Musik zu entwerfen, die sich im Zwischenbereich von intentionalem und nicht-intentionalem Klang, zwischen Musik und «real sound» befindet. So verbindet Bailie in *Symphony-Street-Souvenir* ein Instrumentalensemble sowohl mit dem Sound einer Spieluhr als auch mit urbanen Geräuschszenarien. Die fragile Intimität der Spieluhr wird in der ersten Hälfte des Stücks allmählich mit raumgreifenden Glissandi der Streicher verwoben, die im weiteren Verlauf mit der akustischen Kulisse eines städtischen Platzes konfrontiert werden. Als verbindendes Element wirkt ein Carillon, dessen Melodien von Holzbläsern und Percussion aufgegriffen werden, während die Streicher ihre Glissandi weiterverfolgen. Es entsteht ein vielschichtiges Zusammenwirken von geräuschhaften *objets trouvés* und den «Reaktionen» der Instrumente. Die aufgezeichneten Klangobjekte und ihre instrumentalen Resonanzen eröffnen in *Symphony-Street-Souvenir* Narrative, deren Logik ambivalent bleibt; statt einer «Geschichte» entstehen Umgebungen – musikalische Räume von äußerster Verletzlichkeit. Diese empfindlichen Gefüge schaffen eine eigengesetzliche Realität, in der weder den nicht-intentionalen Alltagsgeräuschen noch den komponierten Instrumentalklängen ein jeweils «höheres Maß» an Wirklichkeit zugesprochen werden kann. Im Kontext von Bailies Musik sind beide Elemente konstitutiv. Und keines davon ist am Ende mehr oder weniger musikalisch.

Während Joanna Bailie ihre Arbeitstechnik als das «Herauspressen» von Musik aus Field Recordings bezeichnet, wendet Matthew Shlomowitz eine Methode an, die die verwendeten Alltagsounds dezidiert in ihrer Originalgestalt bewahrt. Seine *Popular Contexts* entstehen seit 2010 als Zyklus von Stücken, die vorproduzierte Klänge mit instrumentaler Live-Musik kombinieren. In *Volume 6* für Vibraphon, Drumkit und Sampler sind diese Klänge ganz eindeutig verschiedenen Provenienzen zuzuordnen. In den ersten beiden Sätzen können sie ohne weiteres als «musikalisch» dechiffriert werden: Samples von Saxophon- und E-Bass-Sounds treffen hier auf das Spiel der beiden Live-Musiker.

Im dritten und vierten Satz entfernen sich die Samples von der Sphäre des Instrumental-Musikalischen. Das Samplematerial besteht hier aus Alltagsklängen verschiedener Herkunft: Geräusche von Flugverkehr und den Soundkulissen von Menschenmassen. Diese Idee scheint auf den ersten Blick nicht neu, denkt man etwa an Pierre Schaeffer, der bereits in den späten 1940er Jahren Sounds der Alltagswelt als konstitutive Bestandteile in seine *musique concrète* integriert hatte. Der Unterschied zwischen Schaeffer und Shlomowitz könnte indessen größer kaum sein, da die beiden Entwürfe denkbar unterschiedlichen kompositorischen Ideen folgen. Im Fall Schaeffers wurde das außermusikalische Material durch den Kompositionsprozess auf eine Weise transformiert, die zum Verlust der angestammten Lebensweltbezüge führte; entsprach es doch dem Konzept der *musique concrète*, die verwendeten Alltagsmaterialien von ihren Fremdreferenzen zu «reinigen»: vom konkreten Schallereignis gelangte Schaeffer im Produktionsprozess zum abstrakten *objet sonore*. In Shlomowitz' *Popular Contexts* behalten die Samples dagegen ihre Fremdreferenzen und rufen ungebrochen Assoziationen zu ihren Ursprungskontexten hervor. Dass dies in *Volume 6* sowohl für die Samples aus der Sphäre der Musik wie auch für jene aus dem Bereich des Alltags zutrifft, spricht für die Parität, in der Shlomowitz die Materialien einsetzt. Wie schon im Stück von Joanna Bailie findet sich auch hier kein Hierarchiegefälle zwischen mehr oder weniger Musikalischem.

Spricht man mit Matthew Shlomowitz und Joanna Bailie über Vorbilder und Inspirationen, so fällt immer wieder ein Name: Peter Ablinger. Der österreichische Komponist ist in gewisser Weise ein Vertreter der «Diesseitigkeit» *avant la lettre*. Seit Anfang der 1980er Jahre schafft er musikalische Situationen, in denen die Wahrnehmungsfähigkeit des Hörers sowohl unter- als auch überfordert wird – mit dem Ziel, ihn dazu anzuregen, «*seine Aufmerksamkeit und Wahrnehmung von Wirklichkeit zu schärfen*». Ablinger ist stets auf der Suche nach einer neuen Musik, die sich nicht bloß durch die, wie er sagt, «*Intaktheit des äußeren Erscheinungsbildes*» definiert. Dabei agiert er bevorzugt *zwischen* verschiedenen Kunstdisziplinen und bringt Phänomene und Situationen zusammen, die auf den ersten Blick womöglich nicht kompatibel scheinen. «*Genreüberschreitendes*», so Ablinger, «*ist für mich niemals Selbstzweck oder bewusster Ausweitungsversuch des Komponierens; es ist eher, dass man eben den Schritt hinaus wagen muss aus dem eigenen Haus, um die Umrisse des Hauses, in dem man wohnt, zu erkennen*». In seiner Werkreihe *Voices and Piano*, die seit 1998 entsteht, sind es Musik und Sprache, die zueinander kommen. Ein traditioneller Topos wird in diesen Stücken für Klavier und CD in einen Kontext gebracht, in dem die Identität beider Phänomene wechselseitig verunklart wird. «*Ich denke mir Voices and Piano*», sagt Peter Ablinger, «*als meinen Liederzyklus, obwohl darin niemand singt*». Tatsächlich bleibt das Gesprochene hier unangetastet; die Ausschnitte aus Reden, Interviews oder Lesungen von prominenten Persönlichkeiten sind unbearbeitet zu hören. Das Klavier wiederum agiert nicht als regelrechte Begleitung der Stimme – vielmehr ist das Verhältnis der beiden das eines Vergleichs, wie Ablinger erläutert: «*Sprache und Musik werden verglichen. Man könnte auch sagen: Es ist das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung. Wirklichkeit – Sprache – ist kontinuierlich, Wahrnehmung – Musik – ist ein Raster, mit dem an die Sprache heranzukommen versucht wird.*» Auf technischer Ebene entspricht der Klavierpart einer zeitlichen und spektralen Rasterung der jeweiligen Stimme – vergleichbar mit einer grob gerasterten Fotografie. Dazu verwendete Ablinger eine spezielle Software, die am Institut für Elektronische Musik in Graz entwickelt wurde. Der Klavierpart ist gewissermaßen das Resultat der elektronischen Analyse der Stimme: «*Die Musik*», so fasst Ablinger die Idee von *Voices and Piano* zusammen, «*analysiert die Wirklichkeit*».

Eine grundlegend andere Definition des Realen in der Musik löst dagegen der Berliner Komponist Genoël von Lilienstern ein. Im unmittelbaren Bezug auf das Konzertmotto «Traces of reality» stellte er sich die Frage, weshalb solche Wirklichkeitsspuren im musikalischen Kontext zumeist als «Vorhandensein von Dokumentarismen» (Lilienstern) verstanden werden. Für ihn war von vornherein klar, dass sein Stück für das Ensemble United Instruments of Lucilin einem Realitätsbegriff folgen würde, der sich gerade nicht über einen wie auch immer gearteten Zugriff auf Bestehendes definiert. In diesem Zusammenhang stieß er auf zwei Texte, die seine Ideen dazu beeinflussten. Einer findet sich in dem Band *Denken mit Federico Fellini*, der Interviews mit dem italienischen Filmregisseur versammelt. In einem davon wird Fellini zu den Forderungen des Neorealismus befragt und stellt polemisch die Vorstellung von Realismus bzw. Realität in Frage: Wie real, fragt er, seien denn etwa Träume, Liebe und Abstraktionen? Letztlich entwirft er ein Bild, wonach der Mensch eine Art «Zwiebel» mit verschiedenen Schichten von Realität sei. Der zweite Text ist das Buch *Die Farbe der Wahrheit – Dokumentarismen im Kunstfeld* von Hito Steyerl. Darin zeigt die Videokünstlerin auf, dass es in der Kunst immer wieder Tendenzen gab, die eine Abbildung des «realen Lebens» forderten und an diesem Anspruch notwendig scheitern mussten. Sobald das echte Leben zum Bild wird, sei es ein anderes, ein *Doppelgänger*, konstatiert Steyerl. Vor diesem Hintergrund entschied sich Genoël von Lilienstern ganz bewusst gegen die Verwendung von dokumentarischen Materialien – gegen *found footage*, Field Recordings oder andere Versatzstücke aus alltäglichen Kontexten. Stattdessen entwarf er den Plan, «im Sinne der Fellini'schen Zwiebel, eine Schicht meiner Realität ernst zu nehmen, in der es den Wunsch gibt, eine eigene Realität zu schaffen». *Son*, seine Komposition für das Ensemble Lucilin, soll explizit ein Stück mit «ganz neuen Klängen» sein. Eine Klangutopie.

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

Son

Genoël von Lilienstern

Befragt nach seinem Verhältnis zu den Forderungen des Neorealismus sprach der italienische Filmregisseur Federico Fellini davon, dass in seiner Vorstellung die Realität eine Zwiebel sei, die aus vielen Schichten bestünde. Die Dokumentation eines ungeschönten Alltags vermittele das Gefühl von Realität. Träume, Liebe, Utopien seien jedoch ebenso gleichberechtigte Teile der Realität.

In meinen Kompositionen der vergangenen Jahre habe ich sehr viel mit Sampling und dokumentarischem Material gearbeitet. Die entstehenden Spannungen, Inkongruenzen oder überraschenden Gemeinsamkeiten zwischen den aufgenommenen Klängen und den Instrumentalklängen sorgen dafür, dass diese Stücke meistens ziemlich gut funktionieren. Man empfindet, es fände eine Vermittlung zwischen zwei Welten statt, und die vielleicht unbewusste Schuld, in der elitären Abkapselung eines Konzertsaals zu sitzen, wird ein wenig abgemildert. Gleichzeitig gibt es als Komponist solcher Werke aber auch das Gefühl, in einem Kreislauf der abbildenden Reproduktion und Nostalgie gefangen zu sein.

In *Son* versuche ich demgegenüber, möglicherweise hoffnungslos naiv, eine Welt aus künstlichen, ungewohnten, vielleicht unbekannt Klängen zu bauen. Wenn hier eine Vermittlung stattfindet, dann sind die akustischen Instrumente in diesem Fall das realistischer wirkende Ende, dem abstrakt-chaotische Syntheseklänge gegenüberstehen.

Im Bereich der computergenerierten Klangsynthese haben sich in den letzten Jahren für mich spannende Dinge entwickelt, wie die Generierung von Klängen aus abstrakten physikalischen Modellen. Das Experiment mit diesen Sounds ist mein Versuch einer Klangutopie, die gewissermaßen eine eigene, abgelegene Schicht der Realität in Fellinis kosmischer Zwiebel bilden möchte.

Symphony- Street-Souvenir

Joanna Bailie

Symphony-Street-Souvenir is a piece I wrote in 2010 for the Ives Ensemble as part of a program paying homage to the Italian composer Aldo Clementi (1925–2011). I decided to take one typically Clementiesque musical procedure and combine it with some of his best-loved sound objects in order to make a work that is all about him but evidently not by him. The procedure in question is the gradual slowing down of the music, present in many of Clementi's works including my all-time favourite, *Madrigale* (1979). In *Symphony-Street-Souvenir* however, this slowing down is firstly realised in the electronic domain and as such, is accompanied by a gradual lowering of pitch. This fairly simple formal shape is repeated three times with very different sound objects and it is these processed recordings that are heard alongside the ensemble, who are playing material based on transcriptions. The second theme of the piece revolves around another problem/dilemma – why transcribe something for instruments when you will never achieve an accurate copy of the original? Perhaps because this in-between stage, this failure to achieve a satisfying transcription, this rough analysis of the extremely complex, limited by the capacities of the instrumentation, is potentially a place where musical interest lies.

17.11.18 Traces of reality

95

MATTHEW SHLOMOWITZ

«Art is a space where ethical rules are different»

What is music's relationship to reality?

One could simply say music is real (soundwaves produced and perceived) – part of, and occurring in, reality in the same way as tables, thoughts and tennis matches. But, music and art have some autonomy from the «real» world and listening to music can feel like having a break from reality. And, art is a space where ethical rules are different. We might appreciate art that represents dodgy stuff (e.g. racist characters), and art that does dodgy stuff (e.g. performance artists committing acts of self-harm) when it makes us think and feel. The conception of «freedom within an autonomous aesthetic space» is under threat. Artworks deemed ethically incorrect are shouted down. Sometimes they should be shouted down. As my friend Alan Ingram, a geographer who writes about art, said to me: «*Some things are OK in normal life; some things are OK in art but not in life, and some things are not OK anywhere.*» I think we should be protective of the middle category, especially from un-nuanced virtue-signalling on social media, as if the ethic-aesthetic police win, art will be virtuous, but also boring and impotent.

How important are the realities outside of the concert hall for your composition?

I write pieces that mix recordings with instrumental music. I only use recordings that are easily recognisable (e.g. photocopier, playground, football crowd). Sometimes I use recordings purely for their sonic qualities,

but most of the time I am interested in how recordings engage the information-gathering mode of perception where we are not interested in the qualities of the sound, but the information it conveys. I like the way recordings influence the way we read the music and vice versa; for instance, the semantic slippage that occurs when a chord progression is combined with a succession of recordings that each have different affective and associative qualities (supermarket, war sounds, kids squealing with delight, tragic newspaper article, computer game sounds, etc.).

Music is the only art that has a word for «extramusical». Is music further removed from reality than the other arts?

In his book, *A Theory of Art*, Karol Berger traces debates, from the ancient Greeks to the 20th century, between those who think of music as abstract, autonomous and disconnected from the concrete, and those who want to make music that explicitly engages the world (e.g. debates between Prima Pratica and Seconda prattica in the 17th century, between Absolute Music and Programme Music in the 19th century). The music philosopher Harry Lehmann argues that the «absolute» position dominated 20th century music, but recently there has been a turn towards new ways of bringing the world back into music, which he calls Relational Music.

Samedi
Samstag
Saturday

17.11.18

20:00 Grand Auditorium
ciné-concert

Paris qui dort

Phace

Nacho de Paz direction

Benoît Meudic électronique

Alfred Reiter régie son

Sylvie Lacroix flûte

Reinhold Brunner clarinette

Stefan Obmann trombone

Berndt Thurner percussion

Mathilde Hoursiangou piano

Roland Schueler violoncelle

Krassimir Sterev accordéon

Film: *Paris qui dort*

René Clair réalisation

Yan Maresz musique

75'



Coproduction Philharmonie Luxembourg et
Cinémathèque de la Ville de Luxembourg



«René Clair n’a au fond rien demandé»

Conversation avec Yan Maresz

Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

La musique de film a longtemps été considérée comme un genre mineur...

Je tiens à préciser que mon projet pour *Paris qui dort* n’est pas une musique de film mais plutôt une œuvre qui en accompagne une autre. On ne peut en extraire des passages pour les jouer en concert et la partition est interprétée en direct et non préenregistrée et posée sur l’image dans le but d’illustrer. À titre personnel, je ne méprise pas la musique de film et ses compositeurs, mais constate simplement qu’elle présente rarement des langages originaux : Hollywood s’est ainsi beaucoup inspiré de Stravinsky, Strauss ou encore Wagner. C’est plutôt sous cet aspect que la musique de film est parfois considérée comme un genre mineur même si ce jugement de valeurs tend à disparaître.

Quel rapport entretenez-vous avec le cinéma et plus particulièrement le muet ?

Je me suis intéressé au muet comme tout cinéophile car la plupart des grandes inventions cinématographiques se sont faites à la naissance du genre. Les années 1920 regorgent d’expérimentations cinématographiques fascinantes qui démontrent l’ambition créatrice des cinéastes d’alors. C’est moins le cas aujourd’hui dans la mesure où le cinéma est devenu davantage une industrie qu’un art expérimental.

Comment avez-vous été amené à composer pour Paris qui dort ?

La commande émane à l’origine de l’Auditorium du Louvre qui a, en France, beaucoup œuvré en la matière, en lien avec la Cinémathèque française. Pendant une quinzaine d’années, dès qu’un film était restauré, l’Auditorium contactait des compositeurs et c’est ainsi que l’on m’a proposé *Paris qui dort* parmi une liste comprenant *L’Aurore* de Murnau et un documentaire assez étrange sur la Bretagne. De par son souffle épique, *L’Aurore* m’a semblé peu adapté à la petite scène de l’Auditorium du Louvre – la commande étant pour cinq ou six instruments, les moyens me paraissaient trop limités pour un film si ambitieux. J’ai donc retenu *Paris qui dort* d’autant qu’il s’agit de l’un des premiers films de science-fiction. Il y avait un rapport direct avec la technologie et au fait que je voulais réaliser l’œuvre à l’Ircam pour m’appuyer sur de l’électronique afin d’augmenter l’instrumentarium.

17.11.18 Paris qui dort

99

Parlez-nous du processus d’élaboration de la partition.

Dans les années 1970, René Clair a commandé une musique à Jean Wiener et je ne sais pas ce qu’il aurait pu penser de mon travail car quand on aborde un tel ouvrage, on ne veut pas empiéter sur l’œuvre du cinéaste et on compose toujours avec l’idée que la partition pourrait gêner ou dénaturer le film. Avec *Paris qui dort*, mon propos était de trouver un contrepoint musical au film, qui ne soit pas envahissant et qui ait sa propre autonomie dans les moments où cela était possible. Ma musique dépend très peu du montage car lier la partition au seul temps du film aurait été trop évident. En revanche, les grandes sections suivent le montage via de vastes phrases qui fonctionnent en contrepoint de la partie visuelle et qui forment une sorte de complément psychologique, soit à contrepied, soit en accompagnant l’esprit de la scène. La partition est pensée à grande échelle, sous la forme d’éléments thématiques, afin de suivre l’organisation formelle de René Clair.

Comment définiriez-vous l’esthétique de votre partition ?

Deux aspects majeurs émergent : d’une part, une esthétique de l’ondulation liée à une pensée rythmique ou de découpage du temps pulsé, même si celle-ci est construite par superposition de pulsations multiples ; de l’autre, une esthétique mélodique et harmonique, en tout cas du point de vue de la musique contemporaine. Je disais à l’instant « thématiques » mais il serait plus juste de parler d’identités musicales acceptant la référence au passé. Cette musique a vraiment la volonté de se mettre au service du film et de l’image, par respect pour René Clair qui n’a, au fond, rien demandé !

Un jour, j’aimerais d’ailleurs beaucoup travailler avec un cinéaste vivant de manière à pouvoir construire une partition incluant aussi le bruitage et à faire une vraie bande-son électroacoustique, un peu comme le faisait Michel Fano dans ses documentaires animaliers où les bruissements des pas d’un fauve dans la savane étaient le résultat de granulation acoustique. Je rêverais de collaborer avec les Frères Quay, ces cinéastes anglais produits par Terry Gilliam, qui font des choses extraordinaires en termes d’animation.

Parlez-nous de l’effectif choisi que vous définissez vous-même comme « inhabituel ».

L’effectif que j’ai choisi me fait penser à Stravinsky qui lui non plus n’hésitait pas à imaginer des ensembles instrumentaux un peu étranges. Instrument à tout faire, souple et polyvalent et qui remplace un peu le piano, l’accordéon est le pivot central dans *Paris qui dort*. Il véhicule aussi une couleur particulière intrinsèquement liée à Paris même si cet aspect n’est pas vraiment exploité. À l’accordéon s’ajoutent deux bois, un cuivre, une corde, une percussion, si bien que toutes les familles d’instruments sont représentées. Quant au clavier, c’est en fait un synthétiseur qui contrôle l’ordinateur.

Quelle place l’électronique occupe-t-elle ?

La partition ne peut tout simplement pas exister sans l’électronique. Il s’agit d’une mixture de sons pré-fabriqués, pour la majeure partie en temps réel tel que développé depuis de nombreuses années à l’Ircam et que je pratique depuis les années 1990. Le procédé consiste à transformer, augmenter ou ajouter de la musique électronique au son instrumental : la partition électronique est écrite et générée au moment où on le demande et s’adapte au tempo. On y avance de la même manière que les musiciens, avec des mesures, des battues... Elle est complémentaire et se fond dans la partie instrumentale. La spatialisation occupe aussi une place importante puisque le son est diffusé autour du public, en plus de l’être de façon frontale.

Revenons au film lui-même. Que vous évoque ce Paris des années 1920 filmé par René Clair ?

Ce Paris des années 1920 m'évoque un peu un âge d'or complètement révolu où la ville était à sa juste taille par rapport à la technologie et à la population qui pouvait y vivre. Même la manière dont les gens se parlent dans le film est quelque chose que l'on aurait du mal à voir aujourd'hui. Les vues aériennes filmées par René Clair reflètent aussi l'unité de la structure de la ville telle que voulue par Haussmann. On peut encore ressentir cela mais à la vitalité excessive des années 1920 – de par une circulation chaotique qui était sans doute assez dangereuse – s'est substitué le chaos d'une ville trop petite pour le nombre d'habitants qui s'y trouvent. Je regarde donc le film avec une grande nostalgie, aussi et surtout sur le plan des rapports humains.

Pour terminer, que feriez-vous si, comme le gardien de la Tour Eiffel Albert, vous constatiez, un matin, que vous étiez absolument seul dans Paris ?

J'irais peut-être visiter des endroits inaccessibles, interdits au public, car il y a quelques lieux assez merveilleux dans lesquels on ne peut pas rentrer. C'est un peu ce que l'on fait lors des Journées du Patrimoine mais, malheureusement... on est loin d'être seuls !

Interview réalisée par téléphone le 13.07.2018

Anne Payot-Le Nabour est Programme 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.

YAN MARESZ

«La partition n'est qu'une invitation à l'action»

La question de la réalité est assez difficile en somme car tant a déjà été dit sur le sujet ; une réponse originale est donc exclue...

Pour moi, le rapport entre réalité et musique se situe sur deux aspects complémentaires. Le premier est la « réalité » des ondes acoustiques produites par la source musicale, et le deuxième est lié à la réalité corporelle, musculaire et cérébrale des modes de production sonores instrumentaux.

À titre personnel, je me situe exclusivement dans la réalité. Athée « militant », je glorifie l'extraordinaire habileté humaine à penser la musique et à imaginer des notations pour en inviter l'action d'autres musiciens. Cette réalité me suffit amplement, ce qui ne résout en rien le mystère de la beauté musicale et de l'émotion qu'elle procure, même si nous savons que la nature est aussi un peu à l'œuvre ici...

Donc ma musique acoustique ou mixte devient réalité quand elle est jouée, la partition n'étant qu'une invitation à l'action.

René Clair, *Paris qui dort* un chef-d’œuvre du muet restauré

Philippe Gonin

« *Ce qui m’intéressait le plus quand j’ai commencé comme scénariste et réalisateur, c’est de trouver un médium qui soit populaire à l’époque du dadaïsme et du surréalisme – qui était l’époque de ma jeunesse.* » Ainsi René Clair évoquait-il ses débuts comme réalisateur lui qui, né en 1898 fut tour à tour journaliste et acteur au temps d’un cinéma dit « muet ». Il a, au cours de sa carrière, maintes fois évoqué son attachement à un cinéma « populaire » : dans ses écrits tout d’abord avec *Réflexion Faite*, dont la plupart des textes « *trattaient des dernières années du film silencieux et des premières années du film sonore* », puis en divers entretiens donnés à la radio ou à la télévision. « *Le vrai succès d’un artiste dans le cinéma, aimait-il dire, c’est quand on peut intéresser la classe cultivée et le public populaire* », c’est-à-dire « *être capable d’être compris et aimé du public et d’être encore bon* ».

Des débuts difficiles ?

Après l’échec d’un projet consacré à Geneviève de Brabant, René Clair passe l’hiver 1922/23 à écrire ce qui devient son premier film, *Paris qui dort*. Tourné en 1923, il ne sort sur les écrans qu’en 1925. Entre-temps, Clair réalise un court métrage expérimental à la liberté narrative ancrée dans l’esprit dada, *Entr’acte* (1924), avec une musique d’Erik Satie. C’est là que sa carrière « d’auteur de film », comme il aimait se définir, débute véritablement.

Rapidement René Clair devient, dans les dernières années 1920, un cinéaste de premier plan, ouvrant les années 1930 avec l’un des premiers films sonores français, *Sous les toits de Paris*. Il est bientôt suivi par *À nous la liberté* et *14 Juillet*. Clair connaît dans les années 1940 une brève carrière hollywoodienne (*And Then There Were None*, 1945) avant de revenir en France (*La Beauté du diable*, 1950, *Les Grandes Manœuvres*, 1952, tous deux avec Gérard Philipe…)

Science-fiction

Si le film fondateur du genre reste sans doute, mélange de Jules Verne et d’H. G. Wells, *Le Voyage dans la Lune* de Méliès en 1902, les premières années du cinéma ne manquent pas de réalisateurs faisant appel à la science-fiction ou à l’anticipation : Louis Feuillade en France (*Judex*, un serial de 1916),

Yakov Protazanov en Union soviétique (*Aélita*, 1924) ou Fritz Lang en Allemagne (*Metropolis*, 1927, *Eine Frau im Mond*, 1929)… *Paris qui dort* est généralement considéré comme l’un des premiers films du genre en France. Clair en tournera d’autres dans les années 1920 comme *Le Fantôme du Moulin Rouge* en 1925 et *Le Voyage imaginaire* en 1926.

Synopsis

Paris qui dort est l’histoire d’un savant qui invente un rayon capable de paralyser le monde. Seuls échappent à son rayon diabolique le gardien de la Tour Eiffel, les passagers d’un avion ainsi que le savant et sa nièce. Le chercheur n’est pas un fou dangereux et destructeur, il n’a pas pour ambition de dominer le monde. Les protagonistes en revanche, conscients de la liberté que leur donne ce monde endormi en profitent et en abusent, donnant lieu à des situations souvent cocasses, voire comiques, jusqu’à se rendre compte que seul l’ennui demeure. Finalement, le monde reprend son cours normal et chacun retourne à ses occupations. Une idylle voit le jour entre le gardien de la Tour et la nièce du savant.

Caméra

Ce qui est intéressant dans *Paris qui dort* est la manière de filmer du réalisateur. Certes, le langage cinématographique, en ses dernières années du muet, avait déjà ses propres codes mais la caméra de Clair magnifie l’édifice bâti par Eiffel, la filmant en des mouvements verticaux de la caméra (la descente à pied du gardien), offrant des vues plongeantes sur Paris désert et des cadrages vertigineux rappelant parfois ces photographies contemporaines de la construction des buildings à New York. Il joue avec les lignes et les courbes de la Dame de Fer (Clair lui consacre d’ailleurs un court métrage expérimental en 1928). *Paris qui dort* use des moyens techniques proposés à l’époque et travellings, effets « spéciaux », ralentis, accélérés, fondus enchaînés, angles de caméra singuliers, cadrages et même film d’animation sont ici remarquables. Clair use également du *flashback* comme procédé narratif, lorsque, par exemple, Albert se souvient d’un Paris vivant et agité ou lorsque l’aviateur raconte son atterrissage sur l’aéroport du Bourget. Dès son premier film, le jeune réalisateur montre une indéniable maîtrise du discours cinématographique. Un critique contemporain, René Bizer, ne s’y est pas trompé, écrivant : « *Monsieur René Clair a su tirer d’étonnants effets de cette étude du mouvement : effets comiques, dramatiques, effets de surprise. Voilà du cinéma. Tout est image, et rien qu’image, sans intellectualité inutile. […] Faire du cinéma, c’est se servir d’un appareil photographique. C’est user de tous les progrès techniques accomplis depuis des années, c’est transposer les spectacles que nous voyons et les sentiments qui nous mènent en images qui bougent. Bien peu s’en souvenaient. Il était bon qu’un jeune homme le dît.* »

Pourtant, c’est un réalisateur âgé de plus de soixante-dix ans qui, en 1971, décide de remonter intégralement son film. *Paris qui dort* est ainsi amputé de la moitié de sa durée. En 1999, la Cinéma-thèque française décide de restaurer l’œuvre dans son montage original.

La musique de Yan Maresz pour *Paris qui dort*

Venu du jazz, guitariste autodidacte mais passé par le prestigieux Berkeley College et la non moins célèbre Juilliard School, Yan Maresz a aussi suivi dans la classe de Tristan Murail le cursus de composition et d'informatique musicale de l'Ircam. C'est là, entre autres, qu'il enseigne à son tour. Et c'est à l'Ircam qu'il a réalisé (en 2005 et avec l'aide du réalisateur en informatique Benoît Meudic) la partition de *Paris qui dort*. Une œuvre qu'il révisé en 2016. Commande de l'Auditorium du Louvre, l'œuvre a été créée le 3 juin 2005 à Paris dans le cadre du festival Agora, par l'ensemble Court-Circuit.

Composée pour sept instruments (flûte dont piccolo et flûte alto, clarinette en si bémol et aussi clarinette contrebasse en si bémol, accordéon, percussions à sons déterminées ou non – tels le glockenspiel, les crotales ou le vibraphone mais aussi un couteau ou à défaut... une règle –, trombone basse – avec diverses sourdines – violoncelle, clavier maître – 88 notes obligées, soit l'équivalent d'un clavier de piano acoustique – et un dispositif de traitement électronique en temps réel), la pièce requiert également, en plus d'un chef, la présence d'un réalisateur en informatique musicale et d'un ingénieur du son. La diffusion et le traitement électronique en temps réel sont synchronisés avec l'image à l'aide d'un *click-track* diffusé dans le casque du chef.

Une musique en mutation permanente

Sans doute n'est-ce pas trahir la pensée du compositeur que de parler dans cette partition d'essence « spectrale », de l'usage d'un temps parfois « strié » (pulsé ou, si l'on veut, plus « rythmique ») et parfois « lisse » (non pulsé, des notes tenues par exemple qui se fondent l'une dans l'autre). Musique jouant sur les textures, les combinaisons de timbres et leur traitement ainsi que, grâce au dispositif, sur l'espace, la partition de Maresz évite ce qu'aurait pu être le piège d'une musique qui aurait été soigneusement synchronisée à l'action. Elle se présente plutôt comme un accompagnement qui, pour reprendre les mots du compositeur, est tout à la fois « *contrepoint au niveau temporel*, [...] « *harmonisation* » *au niveau plus local*, pour ce qui est de la *psychologie des personnages* [et] *est aussi* « *orchestration* » ».

Si elle n'illustre pas – ou en de très rares moments –, elle n'en crée pas moins des climats qui savent, comme le film lui-même, allier le fantastique (les passages avec une musique non pulsée sont à cet égard éloquentes) à une certaine verve « comique ». L'inquiétude, l'exaltation, l'ivresse même sont tour à tour soulignées par des paysages sonores différents. N'étant pas tributaire d'un synchronisme que l'on pourrait dire « événementiel » (Maresz évite, par exemple, de souligner les courses et poursuites par une musique redondante), elle n'en reste pas moins synchrone avec l'évolution dramatique du film.

Tentons, à travers quelques brefs exemples, d'éclairer l'auditeur-spectateur. La déambulation d'Albert dans un Paris désert (depuis sa descente à pied du sommet de la Tour jusqu'à la rencontre avec d'autres personnes « éveillées »), donne lieu, au fur et à mesure que son exploration progresse, à ce que l'on pourrait appeler un long « contrepoint de timbres » se développant à la fois horizontalement et verticalement. Le clavier, avec un son de piano essentiellement réverbéré et « spatialisé », déroule des motifs (parfois doublés par l'accordéon) répartis sur plusieurs octaves. Il est bientôt rejoint par le violoncelle joué en harmoniques ou bien *sul ponticello* – sur le chevalet – ou bien encore en larges tremolo, puis par l'accordéon... Le déroulement linéaire (dans le temps) se doublant d'une texture « verticale » (ou si l'on veut harmonique) qui, elle aussi, en plus de ce que crée le traitement en temps réel, se densifie.

Dans cette même séquence déambulatoire, la musique s'agite brutalement (avec l'accordéon) tandis qu'Albert aperçoit le suicidaire figé au bord du quai alors qu'il se préparait à se jeter dans la Seine. Un climat qui change à nouveau tandis que notre héros solitaire croise un policier prêt à attraper un voleur, également figés dans une posture absurde (le trombone qui se fait alors entendre est noté « brillant, exubérant »). La musique se fait peut-être ici plus démonstrative. Elle ne se livre pas pour autant à ce que l'on nomme un peu péjorativement du *mickeymousing*, technique de composition chère aux compositeurs de *cartoons*, et souligne plutôt les sentiments d'Albert (peur et crainte en voyant le suicidaire, moquerie devant le policier).

La scène du restaurant est également significative : l'ivresse et l'effervescence qui gagnent les personnages (donnant lieu à quelques scènes cocasses) sont traduites musicalement par une grande agitation (jusqu'au discours « *Nous sommes les maîtres du monde* »), avant que les congratulations du policier à l'idée émise par le voleur ne donnent lieu à une séquence quasi jazz (le violoncelle esquissant une sorte de *walking bass* en ostinato à cinq temps).

L'ensemble de la musique est difficilement analysable en un si court texte et si ces quelques explications ne permettent pas de mettre à jour toutes les richesses de la partition de Yan Maresz, on comprend que l'objectif du compositeur est ici pleinement atteint. *Paris qui dort* trouve avec cette musique un contrepoint musical qui l'éclaire indéniablement d'un jour nouveau.

Guitariste, compositeur, arrangeur et enseignant-chercheur à l'Université de Bourgogne Franche-Comté, 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.

Flirrender Sehnsuchtsort und heimliche Trumpfkarte

Paris: Mythos und Klischee im Film

Tatjana Mehner

Marlon Brando, der für den *letzten Tango in Paris* die Brücke von Passy überquert. Bruno Ganz, der für den *amerikanischen Freund* an selber Stelle einen Mann verfolgt und damit gleichzeitig filmhistorisch anknüpft, während immer wieder die Metro vorbeirauscht. Juliette Binoche, die als erblindende Malerin an der Brüstung des Pont-Neuf lehnt... Blicke über ein unverwechselbares Häusermeer. Lange Frauenbeine, umspielt von den Volants wild geschwenkter Röcke... Der Blick durch das von einer Markise abgeschirmte Glas einer Brasserie auf einen menschenleeren Boulevard oder auch auf einen, der geprägt ist von der Anonymität des soghaften Menschenstroms... Die Streben der unverwechselbaren Stahlkonstruktion jenes Turms, der seit mehr als 100 Jahren Wahrzeichen der Stadt ist. Zahllose Perspektiven auf Brücken, die das eine Seine-Ufer mit dem anderen verbinden... Die prestigeträchtigen Wohnhäuser der goldenen Jahre des Architekten Haussmann... Und immer wieder Metroeingänge. Es gibt unglaublich viele und unglaublich vielfältige Einstellungen, die unmissverständlich klar machen, dass sich das, was sich gerade auf der Leinwand zuträgt, in Paris zuträgt, und zumeist sind dies Bilder, die wie ein filmtechnisch-ästhetischer Automatismus beim Zuschauer Assoziationen auf- und abrufen.

Paris im Film – das bedeutet zumeist nicht nur ein dekoratives Moment, die visuelle Aufwertung irgendeiner Geschichte, die auch woanders spielen könnte (ohne Frage gibt es diesen Fall auch). Paris im Film – das ist oft nicht allein der attraktivste bzw. nächstliegende Weg in einer zentralistischen Kultur. Paris im Film hat über ein gutes Jahrhundert Filmgeschichte hinweg Symbolcharakter entwickelt. Es geht um das Beschwören von Mythen und Klischees, um die Entwicklung eines Subtextes, der streckenweise sogar der Rezeption einen Rahmen zu geben vermag. Man könnte mit Fug und Recht behaupten, dass die Filmgeschichte anders verlaufen wäre, hätte das Medium nicht in der französischen Hauptstadt Einzug halten können. In seiner – jedem Kunstgenre eigenen – Selbstreferentialität hat der Film seinen eigenen Umgang mit dem Mythos Paris entwickelt, in dem sich Kulturgeschichten und Realitätsmodelle überschneiden.

Paris im Film als eine Art symbolisch generalisierter Erscheinung zu betrachten, die mehr oder weniger verallgemeinerte, beim Publikum abrufbare Assoziationen provoziert, wirft die Frage auf, worauf genau dieser Symbolcharakter abzielt, der ohne Frage auch eine bemerkenswerte historische

Dimension enthält. Diese spiegelt sich in nahezu idealtypischer Weise in Woody Allens *Midnight in Paris* wider: Das nostalgische Moment des Sehnsuchtsortes, der immer seine Geschichte in sich trägt. Jene Künstler, die Woody Allen an diesem Sehnsuchtsort zitiert, erscheinen fast schon als Archetypen im Sinne des Paris-Symbols, das sich wohl am besten als eine recht lose Freiheitsidee beschreiben lässt, in der intellektuelle Freiheit ebenso kondensiert wie die Plattitüde von der «Stadt der Liebe». Es geht in gewisser Weise um ein nicht-museales Aus-der-Zeit-gehoben-Sein, wobei Zeit hier natürlich für den jeweiligen Zeitgeist steht. Insofern hat jede filmhistorische Epoche ihr auf den jeweiligen Zeitgeist bezogenes Paris, das dennoch durch eine bemerkenswerte Konstanz geprägt ist, die weit über eine zwangsläufig materiell-architektonische Konstante hinausgeht.

Wie wohl in jeder Kunstform wird auch für den Film sehr schnell das Spiel mit diesem Symbol als solches interessant – auch im Sinne eines Spiels mit Erwartungen, die wahlweise bestätigt, negiert oder ad absurdum geführt werden. René Clairs Vorstellung vom schlafenden Paris ist da wohl eines der ganz frühen Paradebeispiele, das getragen wird und ästhetisch auch nur funktioniert durch die deutliche Referenz auf das Image der eigentlich niemals schlafenden und immer flirrenden Metropole, das auch in den 1920er Jahren schon etabliert und dem Publikum vertraut war. Fraglos kann Wim Wenders' Film *Paris, Texas*, in dem es an sich überhaupt nicht um die französische Hauptstadt geht, als ein Gipfel punkt des Spiels mit den Assoziationen gesehen werden. Im texanischen Paris trifft der Zuschauer eher auf eine Negation der Mehrheit der mit dem Sehnsuchtsort Paris in Verbindung gebrachten Mythen und Klischees. Dieses Prinzip einer spezifischen Referentialität ließe sich wohl anhand zahlloser Beispiele belegen. Wobei in vielerlei Hinsicht auch die Filmmusik zu Ehren käme, die ebenfalls Klischees bestätigen oder ad absurdum führen könnte, gar die Stadt zitieren ohne sie zu zeigen. Cancan-Musik in einer Provinzkulisse beschwört beispielsweise einen faszinierenden Kontrast.

Es gibt wohl kein Filmgenre, das über die Jahre ohne Paris ausgekommen wäre. Von der großen Komödie bis zum Horrorfilm haben Paris-Einstellungen ihre symbolträchtige Bedeutung, in allen übrigen Genres sowieso – egal, ob es ein merkwürdiger gedanklicher Befreiungsakt am Ende der jüngsten *Belphégor*-Verfilmung ist, der sich mit einem Schwenk über die Dächer von Paris verbildlichen lässt, oder der Triumphzug des Rabbi Jacob, für den Erzkomödiant Louis de Funès die für ihn bewährteren Drehorte weit südlich der Hauptstadt verlassen hat, und der dem Auftritt quasi eines politisch-neuzeitlichen Deus ex Machina machtvollen Rahmen verleiht. Oder ob es sich um die Meisterwerke der Nouvelle Vague handelt oder um Disneys kochende Ratte Rémy, die an diesem Sehnsuchtsort schließlich ihr *Ratatouille* zubereiten darf. Egal, ob es Stummfilme sind wie Ernst Lubitschs Komödie *So ist Paris* oder eben René Clairs *Paris qui dort*, die fast zeitgleich entstanden und gegensätzlicher nicht sein könnten, und doch bereits mit Klischee und Mythos der flirrenden Metropole spielen. Fluchtpunkt und Sehnsuchtsort – der filmische Mythos Paris entwickelt sich als Einheit der Differenz von Kontinuität und Wandel. Paris im Film ist immer zeitlos unzeitgemäß. Ein unreal nostalgisches Moment ist dem Paris-Image wohl kaum abzusprechen. Und dieses Image beinhaltet von jeher einen Subtext, der sich aus dem Bewusstsein der Differenz von Realität und Möglichkeit speist, aus dem Wissen um die Doppelpexistenz gerade dieser ebenso geschichts- wie legendenträchtigen Stadt in Realität und Fiktion. Und deren permanente Überschneidung zieht sich durch die Filmgeschichte.

Dennoch ist es nicht nur Paris, das den Film prägt. Das Verhältnis des glamourösen Genres der laufenden Bilder und der schillernden Seine-Metropole ist eine Beziehungsgeschichte. Entsprechend sind Einflüsse keine einseitige Angelegenheit. Die Stadt ist reaktiv. In einem gewissen Rahmen passt

sie sich dem an, was der Film von ihr erwarten lässt. Das schlägt sich nicht nur in unmittelbaren Marketing-Aktionen nieder – wie gefühlt tausenden Hinweisen auf «Paris, wie Sie es aus der *fabelhaften Welt der Amelie* kennen» rund um den Montmartre oder diversen wechselnden, erheblich ephemeren Filmverweisen. Und es ist nicht nur das Überschreiben von Realität durch Realitäten, das Drehorte nach und nach verwandelt, ihnen selbst einen Teil der filmischen Fiktion einschreibt. So scheint es beispielsweise für eine ganze Generation von Filmliebhabern ausgeschlossen, Notre-Dame zu besuchen, ohne vor dem geistigen Auge Anthony Quinn als Quasimodo auf einem der Vorsprünge sitzen zu sehen. Es sind die Cineasten, die mit ihrer Erwartung an den Ort kommen, sich ihrer Erwartung gemäß verhalten und damit den Ort auch immer ein Stück weit genau dieser Erwartung anpassen. «Ich war in Paris. Es war genau wie im Film.» – Aussprüche wie dieser sind dann nicht mehr verwunderlich. Man muss den konkreten Film nicht einmal mehr benennen. Die Geschichte des Paris-Films ist ein Stück weit Stadtgeschichte, und in einem Paris-Rundgang lässt sich Filmgeschichte erzählen.



Soziale Räume und neue Orte der Kunst

Helga de la Motte-Haber

Ort und Raum sind Phänomene, die in verschiedenen Disziplinen wie Philosophie, Physik, Geographie und Sozialwissenschaft erörtert werden, ohne dass eine allgemein verbindliche Definition gefunden wurde. Jedoch zeigt sich im philosophisch-sozialwissenschaftlichen Diskurs, etwa bei Michel Certeau, Michel Foucault, Pierre Bourdieu oder Gaston Bachelard, dahingehend eine Übereinstimmung, dass an die Stelle von Überlegungen zum euklidischen Raum die lebensweltliche, teils auch ästhetische Bedeutung des Raumes getreten ist. Letztere führte auch zu Übernahmen phänomenologischer Positionen wie jener von Martin Heidegger und Maurice Merleau-Ponty. Die Anregungen, die von den genannten Autoren ausgingen, erlauben es, hier den Raumbegriff auf seine Bedeutung als gelebte Erfahrung einzuschränken, was angesichts der Überfülle von Raumkompositionen seit dem 20. Jahrhundert notwendig erschien. Auch bei Klangkonzeptionen, die sich gänzlich im öffentlichen Raum ansiedeln – ein Beispiel wäre das Straßenkonzert – wird der Raum neu kodiert. Dieses wohl auch als musikalischer Parameter, in erster Linie aber – durch die Ausstrahlung auf das Habitat – als neue Szene des Lebens. Seit 2003 gestaltet der US-amerikanische Komponist Michael J. Schumacher auch private Wohnungen als neue Klangterritorien. Die 2003 und 2015 erschienenen Dokumentations-CDs zu diesem Projekt erlauben sogar für jedermann, die besagten Klangterritorien selbst bei sich zuhause zu installieren. Allerdings bedarf es eines gewissen technischen Aufwands aufgrund der mehrkanaligen Ausführung. Überformungen der Alltagskultur wie jene Schumachers wurden typisch für den Auszug aus dem Konzertsaal. Ende der 1960er Jahre kam die Aufbruchsstimmung jener Tage einem solchen Vorsatz entgegen. Anfänglich eroberten Komponisten den öffentlichen Raum. In jüngerer Zeit öffneten sich auch private Räume als Gästezimmer für spielende Musiker.

Der öffentliche Raum

Ganz neu war Musik im öffentlichen Raum nicht. Beliebt, auch bei Mozart, waren im 18. Jahrhundert die Aufführungen im Wiener Augarten. Seit dem 20. Jahrhundert wurde jedoch Musik im Freien mit je unterschiedlichen ästhetischen Intentionen verbunden. Man denke einerseits an Charles Ives' Plan, für seine *Universe Symphony* (1911–1928) zum Abschluss Musiker auf Flößen für das am Ufer zuhörende Publikum vorbeiziehen zu lassen, um in den Klängen die All-Einheit von Mensch und Natur imaginativ präsent werden zu lassen. Hingegen war das für Freiluftaufführungen gedachte *Konzert für Fabriksirenen* von Arseni Awraamow (1922) – unterstützt von Schiffssirenen, Nebelhörnern, der Artillerie des Kaspischen Meeres und Massenchören – vom Geist der Oktoberrevolution beflügelt; ein Massenpublikum sollte auch in den entlegensten Winkeln erreicht werden. Ähnlich unterschiedliche Intentionen wie bei diesen beiden historischen Beispielen finden sich in gegenwartsnäheren, den öffentlichen Raum nutzenden Kompositionen.

«Endlich eine Musik im Freien», notierte Karlheinz Stockhausen im Tonfall eines Stoßseufzers bezüglich *Sternklang*, einer Parkmusik für fünf Gruppen (1971), die so weit voneinander umhergehen oder stehen sollten, dass sie die verstärkten Klänge untereinander noch hören konnten. An einem lauen Sommerabend lustwandelte das Publikum unter Bäumen, eingewoben in einen ortlosen Klangraum, von dem der Komponist wünschte, dass er der Versenkung ins kosmische Ganze diene. Alvin Curran, der für seine *Maritime Rites* (ab 1979) Musiker in Booten auf Gewässern für am Ufer Promenierende spielen lässt, mischte ebenfalls Instrumentalklänge und Naturgeräusche von «beautiful places» zu einem harmonischen Ganzen. Llorenç Barber schließlich verwandelt seit 1988 den städtischen Raum in ein Klanguniversum durch ein Konzert aller Kirchenglocken.

Aus solcher Umgebungsmusik («environmental Music») entwickelte sich inzwischen das neue Genre der Klanginstallation. Max Neuhaus sprach zwar noch von Musik («Drive-In Music»), als er 1967, entlang einer Allee 20 Radiosender hängte, die in die Empfangsgeräte durchfahrender Autos ihre elektronischen Klänge einspeisen sollten; aber er gehörte damit zu den Pionieren im Bereich der Klanginstallation. Gesellschaftskritische Intentionen begünstigten ebenfalls das Eindringen der Musik in den öffentlichen Raum. *Der Tribun* (1979) von Mauricio Kagel, eine Sammlung von Fragmenten demagogischer Reden und Marschklängen aus Lautsprechern, inszeniert mit einer nicht-spielenden Militärkapelle in der Ecke eines Platzes, wurde vom Komponisten selbst auf öffentlichen Plätzen aufgeführt. Es war eine erschütternde Ermahnung, der gegenüber die Hörspielfassung gezähmt erschien. 1970 schuf Kagel mit *Klangwehr* für schreitendes Musikkorps einen Plan für die Bewegung eines Heeresmusikkorps, das Marschfragmente mit der Nachahmung von allem Akustischen im «Abhörbereich» anreichern sollte. Diese kritische Unterstützung pazifistischer Gedanken nutzte allerdings als «Freiraum» nur den Hof des Bremer Rundfunks. Hingegen verdiente das zur Beethovenfeier 1971 realisierte Zwölf-Stunden-Event *Klanginvasion auf Bonn* des aus der Slowakei emigrierten Komponisten Ladislav Kupkovič seinen Namen. Zu Wasser und zu Land drangen Musiker (Heeresmusikkorps, Musikschule, Jugendorchester, Straßenmusiker) in die Innenstadt ein und besetzten danach den Bahnhof. Ankommende Züge waren in die Partitur integriert, der Komponist dirigierte aus der Kommandozentrale des Bahnhofs, zuletzt wurde das Landesmuseum besetzt, wo ein Wandelkonzert stattfand. Kupkovič war der erste Komponist, der ab 1969 Wandelkonzerte konzipiert hatte, bei denen das Publikum auswählend umhergehen konnte.

Kunst und Leben

In Europa wurde die Idee, sich dem öffentlichen Raum zuzuwenden, *grosso modo* von Komponisten erst um 1970 mit der Devise «*Kunst und Leben*» verbunden, als bereits ein starres kompositorisches Reglement durchbrochen worden war. Der Auszug aus dem Konzertsaal war nicht nur einer Erweiterung durch neue musikalische Parameter geschuldet, sondern auch der Zuwendung zu anderen Publikumsschichten. In den bildenden Künsten machte sich bereits in den 1950er Jahren die Faszination bemerkbar, die der Alltag und alltägliche Materialien auf die Kunstschaffenden ausübten. Die französischen Affichisten öffneten in der Nachfolge der surrealistischen Frottage ab Ende der 1940er Jahre durch den Abriss von städtischen Plakatwänden einen anderen Blick auf die Wirklichkeit durch einen neuen Bildtyp. Wolf Vostells Abrissaktion 1958 in Paris für mitwirkendes, Wortfragmente vorlesendes Publikum (*Le théâtre est dans la rue*) kann als erstes Happening *avant la lettre* gelten. Der Namensgeber Allan Kaprow schuf sein erstes Happening 1959. Kunst auf der Straße war ab Mitte der 1960er Jahre häufig zu finden. Impulsgebend hatte die stark politisierte Theatergruppe The Living Theatre gewirkt, mit der Luigi Nono in den Jahren 1965 und 1966 zusammenarbeitete.

Die regen Diskussionen um «*Kunst und Leben*» seit dem Ende der 1950er Jahre waren zunächst stark vom Auftreten US-amerikanischer Künstler beeinflusst, die ihrerseits wichtige Anregungen durch die 1951 erschienene Dada-Anthologie erhalten hatte. Deren Herausgeber Robert Motherwell sprach im Vorwort von Anti-Kunst. Auch dieser Begriff fiel auf fruchtbaren Boden. Zu einer führenden Figur wurde John Cage. Die Fluxusbewegung, deren Mitglieder überwiegend Cages Schüler waren, versuchte den Alltag zu erobern und verband sich dabei mit Happenings, der Land Art und den ersten Environments. Diesseits und jenseits des Atlantiks verbanden sich Interventionen im öffentlichen Raum mit einem Aufbegehren gegen einen erstarrten beziehungsweise wieder aufgebauten

Kunstbetrieb, der Kunst als eine bezahlbare Ware handelte und damit einen Mangel an Demokratisierung der Kultur bewirkt hatte. Jedoch ging es bei der Neubestimmung der Kunst in Amerika nach dem Zweiten Weltkrieg auch um die Entwicklung einer spezifisch amerikanischen, von Europa abgrenzbaren Kunst. Paradox erscheint im Rahmen dieses Bedürfnisses die Nachwirkung des Buches *Kunst als Erfahrung* (1934) von John Dewey mit der Doppelbestimmung des Kunstwerks als autonom einerseits und andererseits als ethisch-moralisch nützlich. Cage paraphrasierte dies mit der Formulierung «*the use of the useless*». Dewey hatte diese Idee aus der Lebensphilosophie von Georg Simmel übernommen, dessen Namen er aber nicht erwähnt. Die Gründe bleiben hier unerwähnt. Simmel war bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert in Amerika ein sehr bekannter Autor; ab 1895 wurden etliche seiner Schriften ins Englische übersetzt. Seine Ästhetik hatte er einmal mit der Aussage zusammengefasst, dass die Kunst jene Welt für sich bleibe, wie das «*L'art pour l'art*» sie verkünde, «*obgleich und weil sich als dessen tiefere Deutung la vie pour l'art und l'art pour la vie offenbart.*»

In Amerika hat Simmel eine ungebrochene Rezeption erfahren. In Europa war er nach zwei Weltkriegen zunächst vergessen; für seine Ästhetik gilt dies noch heute. Die doppelte Bestimmung der Kunst schloss eine regelrecht angewandte, unmittelbar moralisch oder politisch wirkende Kunst aus, wie sie nach der Oktoberrevolution in Russland entfaltet werden sollte. Die US-amerikanische «Lifelike Art» zielte auf eine grundsätzlich andere, nämlich ganzheitliche Erfahrung als mögliche Einsicht in das Leben. Dies macht verständlich, dass viele US-amerikanische Künstler – Frederic Rzewski wäre als Ausnahme zu nennen – sich trotz des Vietnamkriegs sehr unpolitisch verhielten und nicht auf eine unmittelbare gesellschaftskritische Wirkung zielten.

Die verschwommene Grenze zwischen Kunst und Leben regte dazu an, Prozesse anstelle von Objekten zu gestalten. Das Kunstsystem integrierte sie als so genannte Performance, eine Sammelbezeichnung für Straßenkunst, Aktionskunst, Happening und Fluxuskonzerte. Es handelt sich um situations- und handlungsbezogene, damit ephemere Kunstformen. Sie konnten, mussten aber nicht zwingend im öffentlichen Raum spielen. Stockhausen reagierte auf diesen neuen ästhetischen Ansatz mit den *Originalen* (1961), einer musiktheatralen Aktion, bei der die Handelnden sich selbst nach einem Zeitplan spielen. Mitwirkende waren auch ein Straßensänger und eine Zeitungsverkäuferin. Der «Lärm der Straße» drang in die Kunst ein.

Konzerte in privaten Räumen

1911 hatte Umberto Boccioni sein berühmtes Bild *Der Lärm der Straße dringt in das Haus* gemalt. Heute wirkt es wie eine Metapher für die zahlreichen, durch das Problem des Datenschutzes angeregten Erörterungen um das Verhältnis von Privatsphäre und Öffentlichkeit. Die Diskussion verläuft zentriert um die negativen Folgen des Eindringens digitaler «Kraken» in den persönlichen Raum. Es gibt jedoch auch positiv zu bewertende Zugriffe auf den privaten Bereich, so bereits Bismarcks Sozialgesetzgebung, welche familiäre Funktionen unterstützte. Privatheit ist ein bürgerlicher Wert. Allerdings öffnete ausgerechnet das Bürgertum seit dem 17. Jahrhundert seine Wohnzimmer für Hauskonzerte. Die gängige Vorstellung, Hauskonzerte seien ein Brauch in einer biedermeierlich abgeschirmten Familie gewesen, ist angesichts der Geschichte falsch. Die Hauskonzerte waren nicht nur für Freunde, sondern zugleich für zahlende Gäste gedacht. Sie boten durchreisenden Musikern Gastrecht, aber auch unerprobten jungen Talenten. Sie trugen, für einen Obolus, als sogenannte «*Dukatenzkonzerte*» zur Etablierung der neuen Gattung des Streichquartetts bei. Der Erste Weltkrieg bedeutete einen großen Einschnitt, Hauskonzerte wurden immer seltener. Von Seiten der Bildenden Kunst gingen jedoch in den

1980er Jahren wichtige Impulse für die erneute Öffnung des privaten Wohnbereichs aus. *Chambre d'Amis* war der Titel einer temporären Ausstellung des Museums für Hedendaagse Kunst in Gent im Jahre 1986. 51 Privatwohnungen hatten für drei Monate dem Werk eines modernen Künstlers Gastrecht gegeben, darüber hinaus auch unbekanntem Besuchern, denn diese Ausstellung war für die Öffentlichkeit gedacht. Mit seinem Versuch, Kunst in den Alltag zu integrieren, war das Projekt dem Zeitgeist geschuldet. Die Spannweite reichte von Installationen und Konzeptkunst bis zu theatralischen Inszenierungen. Meistens waren es Environments, für die die Umgebung ein Teil der künstlerischen Arbeit wurde: Spielerisches, das von Kindern aber so nicht hätte erfunden werden können, Mystisches von Windgeräuschen, die eine brennende Kerze nicht zum Flackern brachten, Ironisches, wenn das kleinste Zimmer das Gästezimmer war, Poetisches, wenn eine Geige mit Bogen und Noten Musikalisches andeuteten. Diese Kunst für das Leben, «l'art pour la vie», zeigte neue Dimensionen auf, ohne ihren Status als Kunst, «l'art pour l'art», preisgeben zu müssen. Kannte man bereits die Arbeiten eines Künstlers, so konnte man sie gedanklich leicht mit den Environments in Wohnräumen verbinden. Einen lehrreich anheimelnden Aspekt für den Besucher der *Chambre d'Amis* dürfte der «wohnliche», normalerweise als fremd empfundene Charakter der Gegenwartskunst gehabt haben. Allerdings war sie als ephemere konzipiert, bildete kein bleibendes Geschenk an die Gastgeber. Diesen blieb danach nur übrig, im Museum, im «l'art pour l'art» moderner Kunst, auch die Idee des «l'art pour la vie» weiterhin zu entdecken.

Es ist darüber hinaus verblüffend zu bemerken, wie verbreitet heutzutage – allerdings als Re-Import aus den USA – Vermittlungen von Hauskonzerten für Liedermacher, Bluesgitarrierten und selbst für Popmusik-Bands sind. Die neue Musik tastet sich erst zögernd in einen Bereich vor, wo nur eine Wohnzimmerlampe als Bühnenbeleuchtung dient. So beispielsweise das Bozener experimentelle Ensemble Transart im Jahre 2012 mit der Devise «Rent a Musician», die auch bei den Klangspuren Schwaz bei den Festivalausgaben 2015 und 2018 zur Anwendung kam und Musiker der festivaleigenen Akademie involvierte. Ein Vorläufer solcher Aktionen ist John Cage mit seiner mehrsätzigen *Living Room Music* von 1940, die unter anderem eine Ernst Toch's «Sprechmusik» nachgebildete rhythmische Darbietung eines Gedichts von Gertrude Stein umfasst. Ein anderer Satz ist regelrecht den Gegenständen einer Wohnung wie auch der Architektur des Hauses gewidmet, die von Schlagzeugern mit den Händen zum Klingen gebracht werden sollten. Ein Nachweis allerdings, dass diese Musik in einem Wohnzimmer aufgeführt wurde, war nicht zu finden.

Konzerte im privaten Milieu schaffen eine Nähe zum Zuhörer, weil dieser die Handlungen und auch Anstrengungen der Musiker miterlebt, vor allem auch die Möglichkeit hat, sich mit ihnen auszutauschen und damit das eigene Verständnis zu verändern und zu vertiefen. Auch eine die eigenen Gedanken klärende Kommunikation mit Besuchern kann entstehen, die mit Fremden im Konzertsaal selten stattfindet. Ein sozialer Ort wird zu einem Ort künstlerischer Auseinandersetzung, vielleicht zu einem poetischen Ort, wenn Musik und ihr neuer Rahmen zusammenpassen. Man kann auf die Erfahrungen mit dieser neuen kulturellen Praxis bei den rainy days gespannt sein.

Gastfreundschaft ist eine interkulturell und überzeitlich geltende Maxime sozialen menschlichen Handelns: «Wer an Allah und den jüngsten Tag glaubt, soll großzügig zu seinem Gast sein.» (Al-Muwatta, Hadith 49, 22, um 750 n. Chr.). «Gastfrei zu sein vergesst nicht, denn dadurch haben Etliche ohne ihr Wissen Engel beherbergt» (Hebr. 13, 2, um 39 n. Chr.). Kontextualisiert im Spannungsfeld von Privatsphäre und Weltoffenheit lässt Gastfreundschaft die Verweisstruktur des Selbst und seiner

kulturellen Normen erkennen. Ein solipsistischer Kaspar Hauser, frei von Weltwissen, könnte sich wahrscheinlich nicht einmal selbst im Spiegel erkennen: «*L'hospitalité est l'essence du chez-soi – car si l'ipséité était la loi, elle rendrait fou*» (Jacques Derrida, um 2000 n. Chr.).

Die Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber ist vor allem durch ihre Forschung über zeitgenössische Musik, Klangkunst und systematische Musikwissenschaft bekannt geworden. Von 1978 bis 2004 lehrte sie als Professorin für Systematische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Sie erhielt vielfache Preise und Ehrenmitgliedschaften. Sie publizierte umfangreich über Musikpsychologie, systematische Musikwissenschaft, Filmmusik, zeitgenössische Musik, Klangkunst sowie Musik und Natur. Zu ihren jüngeren Publikationen zählt das *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* (fünf Bände) (2004–2008).



Dimanche
Sonntag
Sunday

18.11.18

12:00–16:30 Dans toute la ville de Luxembourg
concerts in private residences &
performative walks in the city

Your place or mine I

Nadar Ensemble

Marieke Berendsen violon

Pieter Matthynssens violoncelle

Nico Couck guitare

Katrien Gaelens flûte

Dries Tack clarinette

Thomas Moore trombone

Yves Goemaere percussion

Elisa Medinilla piano

Wannes Gonnissen régie son

Benjamin Vandewalle chorégraphie

Lisa Streich

Pietà (2012/2018) 8'

Alvin Lucier

*Music for Cello with One or More
Amplified Vases* (1992) 12'

Ui-Kyung Lee

AS LONG AS you LOVE ME
(2014/15) 11'

Salvatore Sciarrino

Let me die before I wake (1982)
6'

Natacha Diels

An Economy of Means (2014) 10'

Simon Steen-Andersen

Study for string instrument #2
(2009) 5'

Pierre Jodlowski

Outerspace (2012) 12'

Martin Schüttler

*schöner leben 3 «Girl You Know
It's True» – M.V.* (2009) 12'

Max Murray

Ajax (2018) 8'

Joanna Bailie

Artificial Environment N° 8
(2012/13) 16'

Clemens Gadenstätter

Tal para qual (2004) 8'

Simon Steen-Andersen

Beloved Brother (2008) 4'

Durée: 4h30 environ

Lieu de départ et d'arrivée: Philharmonie
Le transfert entre les salons ainsi qu'une
collation à l'heure du déjeuner sont prévus.
Il n'est possible d'assister qu'à l'ensemble
des concerts. Les différentes étapes seront
communiquées au début.

Déconseillé aux personnes ayant du mal à se
déplacer

À partir de 12 ans

Dauer: ca. 4,5 h

Start- und Zielpunkt: Philharmonie
Für die Transfers zwischen den Wohnzimmern
sowie eine mittägliche Stärkung ist gesorgt.
Die Konzerte können nur als gesamte Tour be-
sucht werden. Die einzelnen Stationen werden
zu Beginn bekannt gegeben.

Für Menschen mit Gehbehinderungen nicht
geeignet

Ab 12 Jahren

Duration: ca. 4.5 hours

Start and end point: Philharmonie
Transfers between living rooms and a
lunchtime snack will be provided.

The concerts may only be attended as part of
the full tour, not individually. The route will be
announced at the beginning of the event.

Not accessible for disabled people

Age 12 and up

Dimanche
Sonntag
Sunday

18.11.18

18:00 Espace Découverte
concert

Your place or mine II

Nadar Ensemble

Marieke Berendsen violon

Pieter Matthynssens violoncelle

Nico Couck guitare

Katrien Gaelens flûte

Dries Tack clarinette

Thomas Moore trombone

Yves Goemaere percussion

Elisa Medinilla piano

Wannes Gonnissen régie son

Mátyás Wettl

Nocturne for four players (2015) 5'

Jessie Marino

Rot blau for two identical performers, modified gloves,
lights, cups and mouth lamps (2009) 7'

Stefan Prins

Generation Kill (2012) 25'

Michael Beil

Exit to enter for flute, clarinet, piano, percussion, violin
and cello (2009) 15'



Nadar

Maarten Beirens

Since its foundation in 2006, the Flemish new music ensemble Nadar has become a familiar presence in the new music circuit. As often in this generation of new music ensembles, it started as a group of likeminded musicians, gathered around a shared passion for contemporary music, and more specifically for innovative current developments. Yet, Nadar is anything but an institutionalized ensemble ready to perform any contemporary work that an organizer might suggest, nor is it much concerned with the repertoire from the previous century. Taking their name from the pseudonym of author and photography pioneer Gaspard-Félix Tournachon (1820–1910), there is a deliberate maverick attitude, which they share with the artist whose name they borrowed. Their artistic mission firmly highlights current musical directions and appears to be very much directed towards specific aesthetic positions, involving alternative concert settings, electronics and particularly multimedia.

Following their performance at the 2017 Gogolfest in Kiev, the Russian composer (and festival organizer) Maksym Kolomiets wrote that after that particular concert *«Kiev would never be the same»*, quite affirmatively implying that Nadar *«is not just good, well-coordinated playing. Nadar is not just new music. Nadar is not just an impeccable taste and the highest technical level in everything, down to the smallest details, that it demands for itself and that challenges the taste of the audience. Nadar is a way to a fundamentally new level of understanding what music is, what it should be, how it will evolve.»* And continuing with the observation that Nadar's practice embraces theatre, video, multimedia, drones, lights and other non-musical items in addition to (or actually, as an integral part of) music, it led Kolomiets to the statement that *«Nadar is a classical music ensemble that has stepped from its familiar environment of glossy philharmonic halls onto a rock scene and claimed a multi-layered, aesthetic, technically flawless, multimedia show of music, light and theatre, full of new ideas and findings, opening new ways to the future of music.»*

This statement is certainly a bold one, especially as it involves claims about the future of music, which is always somehow a risky topic. But the underlying assumption seems very relevant in the discussion of what Nadar stands for. There are three aspects that appear to identify the particular position that Nadar occupies: their aesthetic preferences, the way they develop a performance practice that goes way beyond each musician mastering his or her particular instrument, and perhaps most importantly: the way the organization of the ensemble reflects a true collective spirit.

With cellist Pieter Mathynssens and composers Stefan Prins and Daan Janssens (who until a few years ago also served as Nadar's conductor but left the ensemble a few years ago to concentrate on his own work) at the helm, the ensemble's focus was and still is mainly directed at the work of their generation of composers (or of slightly older composers exploring a similar adventurous field). A look at the album Nadar released in 2016 on the occasion of their 10th anniversary (typically on vinyl only) may immediately illustrate the type of composers with whom the ensemble built a longer-term relationship. With works by Michael Beil, Vladimir Gorkinsky, Alexander Schubert, Jorge Sánchez-Chiong, Martin Schüttler, Michael Maierhof, Johannes Kreidler and Stefan Prins, Nadar showcases musical alliances with a predominantly younger generation, blending eclectic stylistic influences, including electronic media and often critically examining musical modes of presentation. That album also reveals a shared interest in the sounds of alternative electronic music: if to the ear any common denominator emerges, it is the omnipresence of noise and glitch. Fascination with the more edgy sounds of the current digital age seems obvious.

It is no surprise then, that many of their projects have involved technology and particularly multimedia not only as a seamless way of extending the musical range, but often in a critical way of raising awareness of how reality increasingly extends into the realm of the artificial. The works of Michael Beil with their intricate entwining of live performers and their manipulated life-size video doubles (*Exit to Enter*) actively explores a sense of alienation. Where Beil's work is still playful, a darker existential dimension appears in the works by Stefan Prins that have become some of the ensemble's signature pieces. His *Generation Kill* has half of the ensemble on stage, behind video screens onto which (initially) video images of the performers in question are projected. These images are visibly manipulated by four other musicians who, seated with their back to the audience, are manipulating game consoles. The overlapping and blending of real musicians and their virtual avatars becomes more than a musical feature as images of drone-based warfare are introduced. In Prins's *Mirror Box Extensions*, the interplay of musicians both live and prerecorded and projected on multiple screens is further extended into the auditorium as members of the audience are instructed to show prerecorded fragments on the screens of handheld tablets, adding a next layers of virtual elements to the mix, blurring yet another boundary: that between avatars, musicians and audience.

While such works have become staples among Nadar's repertoire, it should be noted that multimedia-based technology is but one of the many ways in which the ensemble has explored alternative concert settings, creating a dramaturgy and scenography for their concerts and deliberately taking the listening experience into unfamiliar areas. Michael Maierhof's *Exit F* combines the ensemble with four real hot-air balloons, with their impressive burners quadrophonically surrounding the audience. A project with young Russian composers (Sergey Khismatov, Alexander Khubeev, Alex Nadzharov and Marina Poleukhina) was presented as an exploration of the work of the elusive artist Lesaserna Pokhunakhis, whose impressive biography is documented on an accompanying website. The narrative is convincing enough to make us believe that Pokhunakhis actually existed, which is not the case. Again, the real and the imaginary are joined in a creative way. More than broadening musical horizons as a feature of the musical material itself, the Nadar ensemble appears preoccupied with extending the experience of music beyond the conventional boundaries of the stage: into digital media, into alternative performance situations, or even into fiction.

Whether theatrical, multimedia-based or otherwise, Nadar places performativity at the core of their artistic practice, developing their affinity with cutting-edge musical developments in combination with dramaturgically devised settings, strategies or concepts that maximize the potential for reconfiguring the audience experience. And preferably, this happens in collaboration with composers who are already exploring such strategies within their work, such as Steen-Andersen, Prins or Beil. This commitment can be described as a particular musical ethos, which is also reflected in the ensemble's internal organization. The group has established a true collective spirit. The same musicians have been more or less part since the beginning, which not only strengthens the musical cohesion, but also helped to develop a collective identity – a «Nadar style.» Part of that identity is a sense of collective responsibility. The artistic direction has always been the responsibility of several people (currently Pieter Mathynssens and Stefan Prins), administrative and technical staff are always listed as ensemble members, offstage duties such as production and scenography are taken up by particular musicians. In a sense, Nadar thus presents a 21st century model of what a new music ensemble can be: not a «miniature» orchestra at the service of whatever an organizer or composer desires, but an active artistic partner with an identifiable aesthetic vision, encapsulated in a shared collective identity of jointly taking responsibility for that artistic mission.

Maarten Beirens is a lecturer in musicology at the University of Amsterdam. He studied musicology at the Catholic University of Leuven (KU Leuven), Belgium, where he also received his Ph. D. with a thesis on European minimal music. He held a postdoctoral fellowship of the FWO Flanders at the KU Leuven, conducting research on the music of Steve Reich. His publications include articles and chapters on European minimalism, the music of Michael Finnissy, Karel Goeyvaerts, Louis Andriessen, Michael Nyman, Steve Reich, and analytical strategies for minimal music. In addition to his academic work, he worked as a music critic for the leading Flemish newspaper *De Standaard* and several other media from 1997 to 2014. From 2014 onwards he has been the general director of Festival 20/21 in Leuven, which includes the artistic direction of the Transit festival.

Vendredi
Freitag
Friday

23.11.18

10:00–18:00 Salon PhilaPhil
rainy days conference

get real. Music and reality

With lectures by Robert Adlington, Marc Battier,
Helga de la Motte-Haber, Tatjana Mehner and Nina Noeske (E)



Conference Programme

10:00–10:10	Welcome
10:10–11:10	Helga de la Motte-Haber: <i>Art and its own more real reality</i>
11:10–11:30	Coffee break
11:30–12:30	Tatjana Mehner: <i>«Is there anybody out there?» On the concepts of inside and outside in music</i>
12:30–14:30	Lunch break
14:30–15:30	Marc Battier: <i>Natural attraction: the place of Nature in the development of electro-acoustic music</i>
15:30–15:45	Coffee break
15:45–16:45	Robert Adlington: <i>New music and the realities of democracy</i>
16:45–17:45	Nina Noeske: <i>(Self-)reflection in contemporary music – with some remarks on the subject of gender</i>

Concept:
Lydia Rilling and Tatjana Mehner

Lors de conférences et de tables rondes, des musicologues explorent le thème du festival et éclairent sous différentes perspectives le lien de la musique contemporaine avec la réalité, au-delà de la salle de concert. Les sujets abordés sont notamment ceux de la réalité de genres sur la scène de la musique contemporaine, le rapport entre musique et démocratie ou encore le rôle des sonorités de la nature dans la musique acousmatique.

In Vorträgen und Diskussionen widmen sich Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler dem Thema des Festivals und beleuchten aus verschiedenen Perspektiven das Verhältnis zeitgenössischer Musik zu Realitäten jenseits des Konzertsaals. Zu den Vortragsthemen zählen u. a. Genderrealitäten in der zeitgenössischen Musikszene, Musik und Demokratie oder die Rolle von Klängen der Natur in akusmatischer Musik.

Musicologists discuss the topic of the festival and explore the relationship of contemporary music to realities outside of the concert hall. Subjects of the lectures include gender realities in the contemporary music scene, music and democracy, and the role of sounds of nature in acousmatic music.

Vendredi
Freitag
Friday

23.11.18

20:00 Salle de Musique de Chambre
récital de quatuor à cordes

Un monde en soi

Quatuor Diotima

Yun-Peng Zhao violon

Constance Ronzatti violon

Franck Chevalier alto

Pierre Morlet violoncelle

Ursula Mamlok

String Quartet N° 1 (1963) 11'

Rebecca Saunders

Unbreathed for string quartet (commande Philharmonie, Wigmore Hall, Dina Koston and Roger Shapiro Fund in the Library of Congress, Eclat Festival Stuttgart, Festival Musica Strasbourg, Klangspuren Schwaz et November Music) (2017) 21'

Sivan Eldar

Solicitations (création, commande Philharmonie) 15'

Aurélie Lemaigen mise en espace

Helmut Lachenmann

Gran Torso. Musik für Streichquartett (1971/72) 23'

((r)) résonances

19:45 Salle de Musique de Chambre

Sivan Eldar in conversation with Lydia Rilling (E)



Introspection – expectation ou le dialogisme dans l’écriture pour quatuor à cordes

Philippe Lalitte

Malgré une longue tradition balisée de chefs-d’œuvre qui aurait pu le cantonner au musée, le quatuor à cordes reste l’un des seuls genres nés à l’époque classique qui continue d’attirer les compositeurs d’aujourd’hui toutes tendances confondues. Si la formation a su transcender les divergences esthétiques, s’adapter aux nouveaux langages et explorer des horizons inconnus, c’est grâce à sa force de cohésion – c’est-à-dire une cohérence de timbre et d’espace – qui n’a d’égal que la capacité de ses quatre voix à s’individualiser. L’écriture pour quatuor à cordes exige que les seize cordes s’expriment à travers l’interaction des quatre instruments tour à tour en dialogue, en opposition, en coopération, en complémentarité, en indépendance ou parlant d’une même voix. Ses moyens réduits, en termes de puissance sonore, d’étendue et de variété de timbres, en ont fait un genre exigeant, mais incontournable. Face à une telle économie de moyens, le compositeur ne peut tricher, ne peut se retrancher derrière des artifices. Tel un miroir qui lui renvoie une image sans complaisance de lui-même, le quatuor à cordes est un révélateur de ses « *faiblesses de pensée comme de réalisation* » comme l’affirmait Pierre Boulez. Avec cette formation, on attend du compositeur qu’il repousse ses propres limites et qu’il expérimente de nouveaux espaces de création. Il n’est dès lors pas étonnant que le quatuor à cordes ait été l’un des médiums privilégiés pour l’autoréflexion. Son écriture peut s’apparenter à un dialogue imaginaire (des quatuors de Joseph Haydn à ceux d’Elliott Carter), tout comme être le moyen d’une introspection (des derniers quatuors de Ludwig van Beethoven à *Fragmente – Stille, An Diotima* de Luigi Nono), voire le support d’une autobiographie (du *Quatuor N° 1 « De ma vie »* de Bedřich Smetana à *Different Trains* de Steve Reich en passant par la *Suite Lyrique* d’Alban Berg). Ces différentes formes de dialogisme sont présentes à divers degrés dans les œuvres de ce concert proposées par le Quatuor Diotima.

Dans *Solicitations*, la nouvelle œuvre de Sivan Eldar, les instruments du quatuor à cordes semblent communiquer des gestes et des inflexions quasi vocales. L’œuvre s’inspire du poème « gestuel » *Drowned Man* de Fiona Sampson, déjà à la base de *Any bed but one’s* (2017) pour voix, violon et percussion. Le poème dépeint deux personnes endormies côte à côte dans l’obscurité. Les pulsations de leurs respirations et le mouvement de leurs corps (rotation, croisement des jambes, déplacement d’un bras) sont la manifestation de leurs rêves et des connections de leurs mondes intérieurs. Les instruments, partageant un espace intime d’écoute, échangent motifs, gestes, sons dans un jeu de textures toujours variées par le moyen de solos, duos, trios et quatuors. Le modèle vocal, au cœur du processus

de composition de Sivan Eldar, dans ses œuvres instrumentales ou même électroniques, a inspiré l’écriture pour cordes. Ainsi, les couleurs de voyelles peuvent être transcrites par une modulation subtile du timbre instrumental à l’aide des changements de pression des doigts sur la touche couplés à un jeu d’archet *flautando* oscillant entre différentes positions. Il en résulte une musique fluide, toute en murmures et chuchotements, conduisant à une expérience sensorielle du son parfois à la limite de la perception humaine. Ce type d’écriture revient dans différentes configurations tout au long de la pièce, entrecoupé de passages plus harmoniques en tutti ou plus rythmiques en questions-réponses entre un soliste et le reste du quatuor.

La partition de *Unbreathed* (2017), troisième quatuor à cordes de Rebecca Saunders, s’ouvre par un poème de la compositrice qui sensibilise les interprètes à l’univers de la pièce sans pour autant le dévoiler complètement :

*Inside, withheld, unbreathed,
Nether, undisclosed.
Souffle, vapour, ghost,
Hauch and dust.
Absent, silent, void,
Naught beside.
Either, neither, sole,
Unified.*

Ce poème est suivi d’épigraphes de Haruki Murakami (de *Hard-boiled Wonderland and the End of the World*), Ed Atkins (de *Us dead talk love*) et Samuel Beckett (de *L’Innommable*) dont les phrases guident encore un peu plus vers le sens de l’œuvre. *Unbreathed* est un dialogue intérieur à plusieurs voix, une rumination sur le secret, l’absence et la mort. Cette musique, hantée par le vide et le silence, explore le souffle, ou l’absence de souffle, par fines touches de couleurs sonores. Écrite d’un seul tenant, l’œuvre semble divisée en deux parties bien distinctes. Elle s’ouvre par un motif énoncé par le premier violon : une seule note répétée et modulée par des déviations microtonales et de subtiles modifications de timbre. Ce motif constitue le fil conducteur d’un premier palier, dans lequel interviennent divers gestes plus ou moins perturbateurs. Le brouillage de la note pivot se poursuit par des déviations de hauteurs toujours plus nombreuses et un élargissement de l’étendue en fréquences. La texture devient plus dense, plus rugueuse, les gestes instrumentaux se font plus nerveux, frénétiques, les instruments s’agglomèrent en masses et en glissements. Ce processus amène progressivement au climax de la pièce constitué de deux types d’événements : des glissandi ascendants ou descendants en tremolos et des accents violents qui mettent en valeur certaines fréquences. Le passage se termine par trois longs glissandi de plus en plus aigus. La seconde partie reprend le caractère plaintif de la phase initiale, mais en l’élargissant. Une mélodie déformée et fragmentée entre les protagonistes semble émerger de bruissements (trémolos), d’ondulations (trilles, vibrato) et de glissements. Une musique envoûtante qui plonge l’auditeur dans une sorte de vertige à couper le souffle.

La poétique musicale d'Ursula Mamlok est une synthèse unique de diverses tendances stylistiques du 20^e siècle. Sa formation musicale commencée dans la pure tradition classique avec George Szell, s'est poursuivie avec Stefan Wolpe et Ralph Shapey qui l'ont initiée à la technique sérielle. Son écriture, toujours au service d'une grande expressivité, se fonde sur les transformations d'un matériau minimum afin dit-elle « *de donner l'impression d'idées toujours nouvelles qui sont comme les fleurs d'une plante, toutes liées et pourtant chacune différente* ». Son *String Quartet N° 1* (1962), dédié à Milton Babbitt, est l'une de ses premières œuvres à intégrer le sérialisme, mais d'une façon non stricte, s'abstenant comme Wolpe, de respecter l'ordre ou la présentation complète de la série. L'œuvre est classiquement divisée en trois mouvements : lent (*With intensity*), vif (*Very rhythmic*), lent (*Still, as if suspended*). Chacun d'entre eux est caractérisé par un type d'écriture bien différent. Le premier propose une écriture contrapuntique à base de notes tenues qui forment des centres tonaux et de petits motifs qui reviennent sans cesse transformés passant d'un instrument à l'autre. L'écriture en dialogue du premier mouvement fait place à des oppositions et des tiraillements dans le deuxième mouvement produits par l'utilisation d'intervalles larges, d'harmonies dissonantes, de rythmes complexes, de sonorités sèches (pizzicati, avec le bois de l'archet) ou sombres (jeu sur le chevalet) et de dynamiques violentes. Un nouveau contraste s'établit avec le troisième mouvement qui se rattache à l'esthétique wébernienne par texture éparse et ses jeux de timbres. Le dialogue semble reprendre, mais de façon fragmentée, interrompu par les silences. Quelques mesures évoquant les tensions du deuxième mouvement (*With great intensity*) servent d'épilogue à toute l'œuvre.

Le dialogisme de *Gran Torso* (1971/72, révisé en 1978 puis 1988) d'Helmut Lachenmann prend la forme d'une réflexion critique sur la tradition musicale et la société bourgeoise, teintée d'une autocritique. Issu avec *Air*, *Kontrakadenz*, *Pression* et *Klangschatten* de sa période dite de « musique concrète instrumentale », une écriture constituée en grande partie de sonorités bruitistes mais produites sur les instruments acoustiques, *Gran Torso* nous invite à découvrir un visage insoupçonné du quatuor à cordes. Le compositeur n'hésite pas à changer l'accordage traditionnel et à investir l'ensemble de l'objet vibrant, des cordes à la table d'harmonie en passant par le dos, le chevalet, la touche, le cordier, l'éclisse, le bois ou le bouton de l'archet. L'esthétique lachenmannienne des années 1960 passe donc à la fois par une libération du « beau son », et par une attention portée au geste et à l'énergie à l'origine du son. Cependant, derrière cette tentative d'échapper aux convenances, il existe une revendication d'ordre esthétique qui, selon le compositeur, ne peut être totalement satisfaite : « *La pièce s'appelle Torso, car tous les domaines structurels touchés contiennent clairement en eux-mêmes le potentiel de développements futurs. Cette possibilité, qui ferait exploser toute limite réaliste pour l'exécution en concert (ce qui, après tout, est son but), est simultanément abandonnée à contre-cœur : Gran Torso* ». Pour composer son œuvre, Lachenmann s'est forgé un répertoire de gestes-sonorités : frappes, rebonds, raclements et frottements. Au cours du déroulement de la pièce, ils sont répétés, variés et combinés entre eux de mille manières produisant ainsi des textures plus ou moins denses, aériées, animées ou statiques. L'introduction présente les quatre types dans une texture assez animée et relativement aériée. Les premiers sons à hauteurs clairement définies signalent le début de la première section composée de frottements produits par les deux violons sur lesquels l'alto et le violoncelle dialoguent avec des frappes plus ou moins bruitées. Un premier climax est atteint lorsqu'interviennent les raclements fortement bruités. La troisième section est fondée presque exclusivement sur des sons frottés dans une dynamique très faible, entrecoupés de quelques rebonds d'archet. On atteint alors une sorte de point de non-retour, un degré zéro du musical, où la matière sonore se limite à une

pseudo-respiration (frottements de l'alto). Puis, la texture s'anime progressivement par les frappes, les rebonds, les frottements et les raclements des quatre protagonistes. Le processus de reconstruction se poursuit, aboutissant à un climax très dense et tendu. La pièce se termine par un jeu rythmique sur des sons bruités.

Philippe Lalitte est Maître de conférences HDR à l'Université de Bourgogne Franche-Comté, chercheur au Laboratoire d'Étude de l'Apprentissage et du Développement (UMR CNRS 5022). Ses recherches portent sur l'analyse, la performance et la perception des musiques savantes des 20^e et 21^e siècles. Il a récemment publié *Analyser l'interprétation de la musique du 20^e siècle* (Hermann, 2015).



Eine eigene Welt

Rainer Peters

Dass das Streichquartett die «Königsgattung» sei, gehört zu den unwidersprochenen musikgeschichtlichen Topoi. Das hat mit dem Ideal des vierstimmigen Satzes zu tun, das im homogenen Zusammenklang von Instrumenten *einer* Familie am reinsten realisierbar ist, außerdem mit einem besonders günstigen historischen Augenblick und vor allem mit den Komponisten, die man die Wiener Klassiker nennt. Joseph Haydn hat die Gattung wenn schon nicht «erfunden», so doch zu einem solchen Inbegriff gemacht, dass Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven sich unter Druck gesetzt fühlten. Mozart erklärte – ganz ungewöhnlich für seine entscheidungsschnelle Arbeitsweise – die dem Freund und Logenbruder Haydn gewidmeten Quartette zur «Frucht einer langen, mühsamen Arbeit». Beethoven wagte sich voller Respekt erst mit fast 30 Jahren an die Gattung. Er schrieb 16 Quartette, Mozart an die 25, Haydn hatte es noch auf 68 gebracht: das Quartett-Komponieren wurde schwerer, die Skrupel größer, aus Werksammlungen (meistens sechs Quartette) wurden allmählich kostbare Solitäre.

Was war so neu, attraktiv und maßstäblich an den Lösungen der Klassiker? Sie verliehen dem Zusammenspiel von vier Musikern Gesprächs-, Diskussions- und Prozesscharakter, erfanden den «durchbrochenen» Satz, um die rhetorischen Mittel von These und Antithese, von spontanem Gedankenaustausch, von Auseinandersetzung und Zueinander-Finden in Musik zu übersetzen. Goethe hat die vielzitierte Charakterisierung geliefert, beim Streichquartett höre er «*vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten. Man glaubt, ihren Diskursen etwas abzugewinnen*» – Betonung auf «vernünftig»! Wir sind im Zeitalter der Aufklärung, und die Idee, dass Musik «*Geist in geistfähigem Material*» sein könne, kommt bald auch den Philosophen. Friedrich Schlegel, Beethovens Zeitgenosse, findet «*eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich.*» Beethoven, der Kant, Fichte und Schelling gelesen hat, versteht sich auch als Philosoph und sein Medium Musik als Möglichkeit, die Höherentwicklung des Menschen voranzutreiben. Auch und gerade mit der bürgerlich-musikalischen Idealgattung Streichquartett lässt sich Musik als Geistesmacht und Erkenntnismittel erfahren – die Tonkunst kann den empfänglichen Hörer auf den Wahrheitsweg führen. Die späten Beethoven-Quartette verbinden satztechnische Elaboriertheit mit der Erforschung rätselhafter Klanglandschaften, verknüpfen Esoterisches mit Volkstümlichem, Theatralisches mit Kontrapunkt, sind schlicht und entfesselt, abstrakt und beseelt, trostlos und tröstlich, künden altersradikal von einem Komponisten-Ego, das von sehr empfindsamer und sehr heftiger Wesensart sein kann.

Ihre Bedeutungsfülle verlangt nach Exegese – ihre Botschaften wollen entziffert und gedeutet werden. Diese Ansprüche heben die Gattung auf ein Plateau, von dem sie nicht mehr herunter kann und will. Wer nach Beethoven Streichquartette schreibt, strebt Besonderes an und weckt die Erwartung darauf. Das wussten schon die Zeitgenossen und frühen Nachgeborenen wie Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, und sie handelten entsprechend. Anspruch, Ambition und Aura der Besetzung, die so heißt wie die Gattung, bilden einen eigenen, umhegten Bereich, *un monde en soi*, und dies seit gut 200 Jahren – eine Zeitdimension, die plötzlich gut überschaubar scheint, wenn man sich György Kurtágs genealogische Betrachtung vergegenwärtigt: *«Meine Muttersprache ist Bartók, und Bartóks Muttersprache war Beethoven.»*

Die Musikgeschichte ist gesäumt von Streichquartetten, die hohe Tonsatz-Kunst mit transzendenten Erkundungen und autobiographischen Mitteilungen verbinden: Beethoven schreibt in *Opus 132* den *Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit* und krönt seine Quartett-Produktion in *Opus 135* mit dem Lebensmotto *«Es muss sein!»*. Smetana berichtet *Aus meinem Leben*, Janáček schreibt *Intime Briefe*, Zemlinsky, Schönberg, Berg und Bartók verknüpfen die Reflexe persönlicher Beziehungsdramen mit Aufbrüchen in die freie Tonalität, Hugo Wolf quält sich faustisch (*«Entbehren sollst du, sollst entbehren»*), Sibelius horcht auf *Voces intimae*, Schostakowitsch gibt deprimierende Auskünfte über seine Drangsale unter Stalin, Britten verschlüsselt in seinem dritten Quartett die Liebe zum Kunst- und Lebenspartner Peter Pears, Luigi Nono begibt sich mit *Fragmente – Stille, An Diotima* in ein «Schattenreich des Idealen» und in Bezirke des Unsagbaren. Auch Wolfgang Rihm lässt sein drittes Quartett *Im Innersten* stattfinden, aber zugleich in Beethoven- und Mahler-Nähe. Die Kantischen Kategorien Raum und Zeit expandieren in Morton Feldmans vielstündigem zweiten Quartett und Karlheinz Stockhausens *Helikopter-Quartett* aufs ungewöhnlichste. Und selbst hier noch ahnt man als ferne Matrix den ertragreichen klassisch-idealistischen Diskurs, wie ihn Goethe angedeutet und Charles Ives im Falle seines zweiten Quartetts amerikanisch-demokratisch präzisiert hat: *«String Quartet for 4 men [die Möglichkeit von vier Frauen lag noch außerhalb von Ives' Vorstellungsvermögen] – who converse, discuss, argue, fight, shake hands, shut up – then walk up the mountainside to view the firmament!»*

Dass es sich auf besonderes Terrain begibt, in «eine Welt an und für sich», einem Œuvre einen gewichtigen Baustein hinzufügt, eine ganz neue Wendung gibt oder gar über die Gattung reflektiert, ist auch jedem der vier Quartette des heutigen Abends zu entnehmen.

Das gilt gewiss auch für Sivan Eldars neue Komposition *Solicitations*, die zur Zeit der Ablieferung der Katalogtexte noch tief im Entstehungsprozess steckte. Die Komponistin – in Israel geboren, derzeit *«based in Brooklyn and Paris»*, mit ihren Arbeiten *«poetische Klänge und Stille ausstrahlend»* (*ResMusica*) – überließ uns einen Werkkommentar, in dem sie klangliche Ereignisse aus Randbereichen musikalischer Kommunikation ankündigt:

«Solicitations: Lieder, Schreie, Flüstern ist eine Reihe musikalischer Einladungen, Grenzen zu erkunden. In Soli, Duos, Trios und im Quartett tauscht das Ensemble Wörter zu Gesten, die sich am Rande des Verstehens bewegen. Es baut auf meinem Trio any bed but one's auf, und lässt sich, wie dieses, von Fiona Sampsons <haptischem Gedicht> Drowned Man inspirieren:

*«...See how they sleep first he turns
away and then she turns
after him or now she turns
her back and he follows
rolled by an imperative
deeper than sleep
he rolls over like a wave
that turns itself over*

*sleepily with the sea's deep
breathing with its rhythm
pulsing far out from land pulsing far
down in the dark*

*where creatures not yet formed are forming
where like half made beasts
his dreams swim among hers where
she hears his breathing far*

*above her nearer to the light
nearer to the white-topped
waves the white-peaked sheets his arm
thrown across her now*

*as she floats upward drawing him
out of deep tides crossing
their legs once more and morning lies
motionless to the horizon.»*

Rebecca Saunders – *«British-born and Berlin-based»*, wie die Zeitung *The Guardian* die Komponistin in prägnanter Alliteration charakterisiert – schrieb mit *Unbreathed* nicht ihr erstes, aber (bisher) gewichtigstes Streichquartett. Schon die Widmung *«for Diotima»* ist absichts- und anspruchsvoll mehrdeutig, verweist auf die literarisch-philosophische Frauengestalt (Platon, Hölderlin, Musil), Luigi Nonos wiederum auf Hölderlin bezogenes Streichquartett und natürlich das Pariser Quatuor Diotima, das das Stück im Januar 2018 in der Londoner Wigmore Hall uraufführte und seitdem in Europa bekannt macht.

Saunders gibt ihrem Quartett eine Reihe von literarischen Zitaten mit auf den Weg (Murakami, Beckett, Atkins) und einen eigenen lyrischen, polyglotten Partitur-Vorspruch, der um Flüchtigkeit, Vergänglichkeit, Innerlichkeit und Stille kreist und dem Stück seinen Titel gibt: *Unbreathed*, was so viel wie «unausgesprochen», «zurückgehalten», «angehaucht» bedeutet.

«*Inside, withheld, unbreathed,
Nether, undisclosed.*

*Souffle, vapour, ghost,
Hauch and dust.
Absent, silent, void,
Naught beside.*

*Either, neither, sole,
Unified.»*

Unbreathed beginnt als Nuancen wägende, ausführliche Umschreibung und Erforschung des Tones d und breitet in zunehmender Impulsdichte einen ganzen Kosmos an subtilen Streicher-Klangfarben aus, arbeitet dabei vom ersten Takt an mit Mikro-Intervallen und sinnverwirrenden Kombinationen aller möglichen Spieltechniken – an die 30 ungewöhnliche Spiel- und Notationsweisen werden in der Legende erläutert. Die d-Umkreisung des ersten Teils hat den bemerkenswerten Spielhinweis: «*A melody, think Bach*». Im zweiten Teil verschwindet das Stück sukzessive im Nichts.

Die bewegende Biographie von Ursula Mamlok beginnt 1923 in Berlin, führt – auf der Flucht vor den Nazis – nach Ecuador und New York und, nach 65 Jahren USA, wieder zurück in ihre Geburtsstadt. Hier stößt die 84-Jährige auf freundliche Resonanz und kompetente Interpreten und komponiert noch fast ein Jahrzehnt lang. Ihr Werkverzeichnis enthält zwei Streichquartette, deren erstes 1962 entstand, unmittelbar nachdem ihr die Kompositionslehrer Stefan Wolpe und Ralph Shapey zu eigener Sprache verholpen hatten. Das Stück ist von knapper, individueller Dreisätzigkeit, mit seiner unorthodoxen Zwölftönigkeit und klanglichen Kühnheit auf der Höhe der Zeit. Schrift- und Klangbild verraten, dass Mamlok sich auch in seriellen Verfahren auskannte – wofür zudem die Widmung an Milton Babbitt spricht, einen der ersten US-amerikanischen Komponisten serieller und elektronischer Musik.

Satz I setzt sich aus herben, großintervalligen Gesten zusammen, die bei jedem Erscheinen verändert werden. Der Satz kehrt nach etwa 20 Takten in freiem Krebsgang an seinen Anfang zurück. Satz II, ein Scherzo mit Trio, besteht aus polymetrischen Schichtungen von außergewöhnlicher Kompliziertheit. Der Finalsatz dagegen reiht eine Kette leiser Einzeltöne aneinander, die durch Klangfarben- und Taktwechsel intern sanft belebt wird. Als Coda dient eine auf 13 Takte verdichtete Variante des Kopfsatzes.

Hans Zender hat schon vor gut zwei Jahrzehnten Gültiges zu Helmut Lachenmann formuliert. Er erkannte beim Kollegen «*innovative Kraft, brillante Intellektualität und existentielle Unbedingtheit*», bezeichnete als «*zweites, autonomes Reich von Schattenklängen*» jenen Kosmos an instrumentalen Klanggeräuschen, den Lachenmann erforscht, erfunden und seinerseits «*musique concrète instrumentale*» genannt hat. Sein kritisches Komponieren resultiert aus dem Überdruß an unhinterfragt weitergereichten Traditionen, an gedankenloser Verwendung von Klischees, insgesamt der Trägheit des «ästhetischen Apparats». Sein Forschungsterrain wurden deshalb die Ränder des Instrumentalklangs, jene Regionen, «*wo es noch nicht oder nicht mehr geheuer zugeht: im Kratzen, Pressen, Schaben, Fauchen und Rauschen*» (Josef Häusler). Es ist ein Feld «beschädigter» Klänge, die es sonst nur als instrumentale Missgeschicke gab, Tabuzonen der herkömmlich-schönen Klangerzeugung, die Lachenmann zu einer neuen Grammatik zusammensetzt, etwa in *Gran Torso*, seinem ersten Streichquartett (von dreien). Da müssen Streicher tonlos auf dem Steg streichen oder mit dem Bogen tonlose

Kreisbewegungen auf den Saiten absolvieren, sollen mit gepresstem Bogenstrich oder vermittels spezieller Drehungen Knacks-, Knatter- und Splittergeräusche hervorrufen; da gibt es abgestufte Dämpfungsarten, Halbflageolets, Spiel auf Korpus, Wirbel, Zarge und hinterm Steg, gänzlich neue Links-Rechts-Kombinationen von Bogen- und Griffhand, eine «Knall-Kantilene» aus Bartók-Pizzicati, Balzato- und altato-Bogenhüpfer und jegliche Arten knirschender, erstickter, röchelnder Verlautbarungen – Praktiken, die im Gefolge «*touristischer Erschließung*» (Lachenmann) längst ihren Weg in die Klangersprachen der jüngeren Generationen gefunden haben, damals aber – *Gran Torso* entstand 1971/72, die Revision 1978 – heftig verstörten. Der Titel resultiert aus der Einsicht des Komponisten, in diesem Stück erst einen Bruchteil der ihm vorschwebenden neuen Klang- und Strukturmöglichkeiten angedeutet zu haben.

Rainer Peters, geboren in Düsseldorf, studierte an der Kölner Musikhochschule (Schulmusik, Oboe, Komposition) und lehrte an den Musikhochschulen in Essen, Düsseldorf, Wuppertal, Karlsruhe. Ab 1984 arbeitete er als Redakteur beim WDR Köln, 1997–2009 beim SWF (später SWR) Baden-Baden (u. a. Leiter der Wort-Musik-Redaktion).

REBECCA SAUNDERS

«Let out the monster»

What is music's relationship to reality?

Which or whose reality? But I don't see a separation – music is deeply anchored in reality: music filters and frames reality, opens up the cracks in the veneer of the here and now – written within, out of, for and because of the present moment.

How important are the realities outside of the concert hall for your composition?

A sonic image can re-define and re-contextualise that which is experienced, heard, felt and seen, and also that buried deep within us: whether hidden, ignored, the feared, the oh-too-beautiful or the so very disgusting. There is no one-to-one transaction though – it is a continuous, complex, and often messy, process.

What is the opposite of reality for you?

Sleep or dreams? Although some dreams make much more sense than the waking day.

Music is the only art that has a word for «extra-musical». Is music further removed from reality than the other arts?

Well I don't think any art forms are as such removed from reality. But perhaps music's strength and magic lies in that it cannot be put in a box or stuck on a wall – it is indeed a miserable capitalist commodity, slipping through one's finger, unpossessable, fleeting.

It's the very unnameable in music that I find so fascinating – the absence of a specific and immediately recognisable image, and its capacity to imply and infer.

Neither an illustration nor a representation, it is nevertheless a physical thing in itself, which invites us to feel, think, observe and, if you would like, to succumb.

And it invites us to focus on the moment, the absolute here and now, to bracket out and disregard the clutter. Indeed it seems in the present social-political climate a thing of great worth that fixes us for a moment in space and time to focus and concentrate on the here and now, to contemplate and be contemplated: the frayed edges, the dirty cracks in the veneer – zoom in, open them up, unleash a new sonic space or environment, peel back the skin, seek the essence beneath, let out the monster, give voice to the here and now.

Unbreathed for string quartet

Rebecca Saunders

*Inside, withheld, unbreathed,
Nether, undisclosed.*

*Souffle, vapour, ghost,
hauch and dust.*

*Absent, silent, void,
Naught beside.*

*Either, neither, sole,
Unified.*

«The skull is enveloped in a profound silence that seems nothingness itself. The silence does not reside on the surface, but is held like smoke within. It is unfathomable, eternal, a disembodied vision cast upon a point in the void.»

Hard-boiled Wonderland and the End of the World, Haruki Murakami

«...I'll never know, which is perhaps merely the inside of my distant skull where once I wandered...»

The Unnamable, Samuel Beckett

«...one day to be here, where there are no days, which is no place, born of the impossible voice the unmakeable, and a gleam of light, still all would be silent and empty and dark, and dark, as now, as soon now, when all will be ended, all said, it says, it murmurs.»

XIII, Texts For Nothing, Samuel Beckett

«This corporal revenge. A genuine, concerted and systematic undoing of grace. Every promise discovered too late to be a fucking lie told badly. The promise of intimacy and the promise of beauty ripped away to reveal a gawping, hyperreal brute...»

US DEAD TOLD LOVE, A primer for Cavaders, Ed Atkins

For Diotima

First performance at the Wigmore Hall on 18th January 2018



Sivan Eldar

Solicitations: songs, cries, whispers is a series of musical invitations that explore boundaries as offerings. Through solos, duos, trios, and quartets, the ensemble exchanges words as gestures, which hover at the edge of comprehension as touch. Building on my trio *any bed but one's*, it draws inspiration from Fiona Sampson's haptic poem *Drowned Man*:

See how they sleep first he turns
away and then she turns
after him or now she turns
her back and he follows

rolled by an imperative
deeper than sleep
he rolls over like a wave
that turns itself over

sleepily with the sea's deep
breathing with its rhythm
pulsing far out from land pulsing far
down in the dark

where creatures not yet formed are forming
where like half made beasts
his dreams swim among hers where
she hears his breathing far

above her nearer to the light
nearer to the white-topped
waves the white-peaked sheets his arm
thrown across her now

as she floats upward drawing him
out of deep tides crossing
their legs once more and morning lies
motionless to the horizon.

Solicitations was created in collaboration with Quatuor Diotima and lighting artist/director Aurélie Lemaigen. I am very thankful to both, and to the rainy days festival for bringing us all together.

SIVAN ELGAR

«Music spreads out laterally into the world»

What is music's relationship to reality?

Music making is part of the mindful life of the body, and I see this body-life as reality. It is our means of expression in the common, intersubjective, field of experience.

Music is the only art that has a word for «extramusical».
Is music further removed from reality than the other arts?

I think there's this lingering assumption in music of a disembodied, transcendental essence, maybe more so than in other fields of art nowadays. But in music making we think of breath, of the senses, of elements that surround us, of dialogue. Music spreads out laterally into the world, not upwards into some higher extramusical or supernatural realm, even when we assign to it our most abstract thought processes. I find this idea of music as removed from reality mostly a mirage.

Vendredi
Freitag
Friday

23.11.18

22:00 Espace Découverte

Soirée synthétisée

ensemble mosaik

Niklas Seidl, Simon Strasser, Christian Vogel, Roland Neffe,
Ernst Surberg, Chatschatur Kanajan, Karen Lorenz, Mathis Mayr,
Enno Poppe synthétiseur

Enno Poppe

Rundfunk für neun Synthesizer (commande Philharmonie, Südwestrundfunk,
Wien Modern, Huddersfield Contemporary Music Festival, Festival d'Automne
à Paris, Acht Brücken Köln, Deutschlandfunk et musica viva) (2015–2018)

55'

((r)) résonances

Nach dem Konzert Espace Découverte
Enno Poppe im Gespräch mit Lydia Rilling (D)



«Chaque son est une matière vivante...»

Portrait du compositeur Enno Poppe

Corinne Schneider

À la presque cinquantaine et après une trentaine d'années de métier, le compositeur allemand Enno Poppe (né en 1969) n'a rien perdu de la radicalité qui caractérisait ses premiers travaux au milieu des années 1990 : il continue de prendre des distances vis-à-vis de tout système, en défiant tout modèle ; il persiste dans la prise de risque d'une écriture contournant les habitudes d'écoute ; il reste fidèle à la recherche d'univers sonores inexplorés, mû par cette volonté d'« écrire une musique qui n'existe pas » selon ses propres mots dans *Du devenir spectral, l'outré-son* (Paris, Ensemble 2e2m, À la ligne, 2009).

Enno Poppe a étudié la direction d'orchestre et la composition à l'École supérieure des Arts de Berlin auprès de Friedrich Goldmann (1941–2009) et de Gösta Neuwirth (né en 1937), deux personnalités marquantes dont l'enseignement est profondément ancré et tourné vers la modernité. Il s'est ensuite perfectionné dans le domaine de la synthèse sonore et de la composition algorithmique à l'Université technique de Berlin et au Centre d'art et de technologie des médias (ZKM) de Karlsruhe, auprès du compositeur Heinrich Taube (né en 1953). En 1996, il réalise un séjour d'études à Paris au cours duquel il découvre le courant de la musique spectrale ; il dit avoir été profondément marqué par les possibilités harmoniques des micro-intervalles, un champ dont il continue l'exploration aujourd'hui encore.

Assuré d'une formation solide, à la fois musicale, théorique et mathématique, tournée vers l'exploration et la recherche, Enno Poppe aime toutefois dire qu'il a davantage appris en côtoyant les instrumentistes qu'avec ses professeurs de composition (*La Terrasse*, 10 janvier 2009). Une manière pour le compositeur de rappeler que la musique est avant tout une pratique et qu'il considère le geste instrumental (ou vocal) et l'empirisme du « faire » comme son point de départ. En tant que directeur musical de l'ensemble mosaik dont il est le chef depuis 1998, il garde d'ailleurs toujours cette proximité avec les musiciens et travaille avec eux comme dans un laboratoire expérimental.

Poppe compose depuis l'âge de dix ans, mais il inscrit *27/XI/95*, une œuvre pour guitare seule de 1995, comme l'une des premières œuvres de son catalogue, même s'il a beaucoup écrit avant cette pièce. L'instrument est posé sur une table ; les cordes sont préparées avec des bâtons qui provoquent toute une palette de vibrations différenciées ; le guitariste utilise différentes techniques de jeu pour la mise en vibration des cordes (frappées, pincées, grattées...). Le travail préparatoire a consisté à

répertorier tous les possibles d'une telle installation et la dramaturgie de la pièce repose sur la mise en forme et la révélation de ces différences infimes de vibrations, différences souvent microscopiques, qui incitent l'oreille à affiner l'écoute pour découvrir un champ sonore totalement nouveau. Dans cette pièce, Poppe interroge la sonorité brute de l'instrument, entre guitare et percussion, défaite de toute idée de mélodie, d'harmonie et de tout idiome culturel qui lui est habituellement associé.

Le point de départ est donc la matière sonore. « *J'aime l'organique. La métaphysique ne m'intéresse pas. Je suis dans le concret. Il y a déjà beaucoup à faire à partir du son lui-même* », affirme le compositeur en 2008 (*Du devenir spectral, l'outré-son*, Paris, Ensemble 2e2m). Une préoccupation mise au premier plan de la composition et rendue explicite dans les titres de ses œuvres qui renvoient à des matières, des corps ou des substances, tels que *Holz* (Bois), *Knochen* (Os), *Öl* (Huile), *Scherben* (Tessons), *Trauben* (Grappes), *Salz* (Sel), *Schweiss* (Transpiration), *Stoff* (Étoffe), *Fell* (Peau), *Torf* (Tourbe)... « *Chaque son est une matière vivante* », écrit-il en 2003 à propos de *Tier* (Animal) pour quatuor à cordes. Poppe s'intéresse donc aux possibilités offertes par ces corps sonores qu'il sélectionne et qu'il réduit au départ de la composition à un geste minimaliste.

Le compositeur entreprend alors de scruter les moindres détails d'un son, d'une cellule primitive, d'un intervalle, d'une figure qu'il soumet ensuite à toutes les modifications possibles, le plus souvent à l'aide des mathématiques. « *Pour composer, je n'ai pas besoin d'inspiration autre que celle inhérente à la musique. Je peux regarder à la loupe le coin le plus poussiéreux qui soit et j'y trouverai toujours des choses qui ne sont qu'à moi. Ce n'est pas un style, mais une technique d'observation* », écrit-il à Donaueschingen en 2008. Une manière de faire qui rappelle la démarche radicale de György Kurtág à la fin des années 1950, lorsqu'il se mit à composer en combinant deux sons, « seulement deux sons... ». Mais la comparaison s'arrête là : alors que Kurtág recherchait la concentration extrêmement poussée de la matière sonore (la microforme), Poppe travaille de son côté à son déploiement et à sa prolifération (la macroforme).

Enno Poppe explique qu'il travaille dans la linéarité : sa musique s'étire en effet de façon continue et évolutive, d'un seul tenant, faisant état de toutes les mutations possibles d'une matière première judicieusement choisie pour sa richesse et déjà constituée de contradictions internes. Le compositeur a recours aux modifications (étirement, condensation, renversement, ralentissement, amincissement, augmentation...) de tous les paramètres du son et de l'écriture musicale pour créer des dérivés qu'il tisse en un réseau de correspondances le plus souvent serré et virtuose. Le recours aux mathématiques apparaît à la fois dans l'élaboration d'une grammaire propre à chaque œuvre et dans la construction de l'architecture générale de chaque partition. « *Je ne cherche pas à traduire la science en musique* », précise le compositeur ; « *ce qui me plaît, c'est de comprendre le processus de recherche propre à la science et de le transposer musicalement. Je dis souvent que je compose avec un microscope* » (*La Terrasse*, 10 janvier 2009).

La matière musicale de Poppe prolifère le plus souvent grâce à des L-Systèmes (systèmes de Lindenmayer qui permettent de modéliser et de décrire la croissance des plantes) et d'algorithmes définis en amont de la composition afin de transformer un symbole (un motif, un rythme, un intervalle...) en une chaîne de symboles. Dès *17 Etüden für die Violine* (1993), le compositeur travaille de façon systématique à la dérivation permanente : un motif de deux sons subit 290 (17 fois 17) changements ; les dérivés obtenus qui se montrent être les plus lointains de l'original sont alors utilisés comme une coloration, voire une étrangeté, dans un contexte organique homogène. Dans *Thema mit 840 Variationen* pour piano (1997), il explore les possibilités expressives de deux accords (l'un à la main

droite, l'autre à la main gauche) dont il transforme les hauteurs et les rythmes. Des 10 000 variations fournies par l'algorithme, il en garde seulement 840, celles qui offrent le plus de potentiel de distinction à la perception.

Ce qui intéresse Enno Poppe dans le développement organique c'est la torsion, « l'écart » qui produit en quelque sorte un « défaut » dans le processus de répliation : l'accident de parcours. Il pense donc la forme générale à partir des transmutations de la matière, qu'il bouscule et harcèle, par le biais d'éléments hétérogènes. De là provient une dialectique (ordre/chaos, organique/mécanique...) transformée en une énergie et en une expression véritable par le travail d'écriture et l'incarnation des interprètes. « *Enno Poppe introduit le trouble dans les données les plus claires (une note, un intervalle) avec un art qui n'appartient qu'à lui* », écrit le critique français Pierre Gervasoni à propos de *Schrank* pour ensemble (*Le Monde*, 11 novembre 2009).

Son catalogue compte aujourd'hui près de soixante-dix œuvres, pour l'essentiel de la musique instrumentale (du solo au grand orchestre, en passant par la musique de chambre et la musique pour ensembles instrumentaux très variés), même si la voix l'intéresse aussi. Bousculée et questionnée (jusqu'à la question des vitesses de vibrato), elle est présente dans une dizaine de pièces, depuis le solo (*Wespe*, 2005) jusqu'à l'opéra : *Arbeit Nahrung Wohnung* (Travail Nourriture Habitat) sur un livret de Marcel Beyer, créé le 17 avril 2008 à Munich.

Docteur en musicologie et ancienne élève du Conservatoire de Paris en esthétique et en histoire de la musique, Corinne Schneider a publié de nombreux articles touchant à la création musicale contemporaine et plusieurs portraits de compositeurs (Pierre Boulez, Édith Canat de Chizy, Heinz Holliger, Tristan Murail, Kaija Saariaho...) publiés dans diverses revues ou diffusés à Radio France. Elle est actuellement productrice sur France Musique de « Bach du dimanche » (de 7h à 9h).

ENNO POPPE

«Musik ist Realität»

Wie verhält sich Ihre Musik zur Realität?

Musik ist Realität. Jeder Klang ist ein Lebewesen. Musik wird nicht von Untoten gespielt.

Wie wichtig sind die Wirklichkeiten außerhalb des Konzertsaals für Ihr Komponieren?

Ich komponiere nie im Konzertsaal. Und Konzerte, die nicht wirklich sind, sind nicht interessant. Weil sie nicht existieren.

Was ist für Sie das Gegenteil von Wirklichkeit?

Das Gegensatzpaar ist real/fiktional. Musik kann aber nicht fiktional sein, solange sie mit Musikern rechnet. Fiktionale Musik wäre eine, die nur auf dem Papier, im Kopf, in der Vorstellung existiert.

Die Musik ist die einzige Kunst, die ein Wort für «außermusikalisch» kennt. Ist sie wirklichkeitsferner als andere Künste?

Außermusikalisch bezieht sich darauf, dass Musik die Möglichkeit hat, direkt alle Sinne anzusprechen, ohne den Umweg über Semantik oder Bedeutungen. Sinnliche Erfahrungen sind aber das Gegenteil von Wirklichkeitsferne. Nur weil man den Inhalt eines Musikstückes nicht in einem Blogeintrag zusammenfassen kann oder mit der Aufführung einer Symphonie nicht eine Fledermausart vor dem Aussterben retten kann, heißt das doch nicht, dass Musik wirklichkeitsfern ist. Die nur durch Musik ausdrückbaren, außersprachlichen Gehalte sind real und machen uns stark.

Rundfunk

Enno Poppe

Ohne den Rundfunk gäbe es die neue Musik in ihrer heutigen Form nicht. Gerade die Erfindung und Entwicklung der elektronischen Musik in den Studios der Sendeanstalten gehört zu den Sternstunden eines Mediums, das etwas über seine eigenen Möglichkeiten und Bedingungen herausfinden wollte und sich dazu Institute zur Grundlagenforschung geleistet hat. Die Idee eines sendereigenen, gebührenfinanzierten Max-Planck-Instituts ist heute kaum vorstellbar, so sehr hat sich die Auffassung vom Radio gewandelt, hin zu einem Tagesbegleitmedium.

Im Bereich der elektronischen Musik gibt es seit Jahrzehnten eine rasende technische Entwicklung. Genauso schnell ist das Tempo des Verschwindens. Ältere Werke können oft nicht aufgeführt werden, weil die Technologien fehlen oder nicht mehr funktionieren, oder man weiß schlicht nicht mehr, wie es vor 25 Jahren gemacht wurde. Dadurch, dass immer nur die aktuelle Technologie funktioniert, wird die Klangästhetik immer extrem zeitbezogen. Popmusik kann auf diese Weise exakt datiert werden: durch ein bestimmtes Preset des DX-7 etwa oder ein Software-Tool.

Komponieren heißt auseinandernehmen. In *Rundfunk* für neun Synthesizer nehme ich historische Klänge, keine historischen Instrumente. Als Instrumentarium werden neun Computer und neun Keyboards verwendet. Die Klänge kommen aus den 1960er und 1970er Jahren: FM-Synthese, Minimoog und Schweineorgel. Die Pioniere sind Gottfried Michael Koenig, Thomas Kessler, John Chowning, Wendy Carlos und Tangerine Dream. Dadurch dass keine Originalinstrumente, sondern am Computer generierte Nachbauten verwendet werden, klingt alles anders als damals. Dafür habe ich immer alle Klänge gleichzeitig zur Verfügung, kann beliebig viele Stimmen abspielen (der Minimoog konnte immer nur einen Ton auf einmal spielen), kann auch die Stimmung frei einstellen und ständig wechseln. Der Klang wird dekonstruiert und neu zusammengebaut. Die Spieler sind übrigens keine Keyboardvirtuosen, sondern Virtuosen im Umgang mit elektronischen Klängen.

Das Stück besteht aus tausenden von Atomen. Die Musik ist analytisch-emphatisch. Sie wird im Labor zusammengesetzt, beim Komponieren habe ich einen weißen Kittel an. Aber ein Konzert ist kein Experiment. In dem Moment, wo ich nicht mehr verstehe, was geschieht, entsteht Kunst. Die Schönheit liegt in der Überforderung.



La musique contemporaine comme exploration de la réalité

Bernard Sève

La musique passe pour être un art abstrait, coupé du réel. Ses structures presque « mathématiques », l'évanescence du son qui s'évapore aussitôt que produit, la sentimentalité et l'émotion parfois faciles qu'elle suscite, nourrissent ce procès en irréalisme. La musique serait, pour le compositeur, un jeu gratuit de formes sonores et, pour l'auditeur, une pure jouissance de soi, une fuite du réel, un simple divertissement. L'abstraction mathématique semble ici faire cause commune avec la sentimentalité subjective : ce sont deux formes de contournement du réel. Comme l'idée d'une abstraction à forte valeur émotionnelle semble cependant receler une contradiction, on est tenté de classer les musiques selon qu'elles sont plus « abstraites » (Bach) ou plus émotionnelles (Chopin). Cette distinction commode est très contestable (les arias ou les suites de Bach sont puissamment émotionnelles, les *Préludes* de Chopin sont savamment construits). Quoi qu'il en soit, la musique serait un art profondément irréaliste, aussi bien dans sa production que dans sa réception.

Cette vision est pourtant fautive. La musique est toujours profondément ancrée dans la réalité physique et dans les réalités sociales, et de plusieurs manières. Nous examinerons les trois principales de ces manières.

La musique n'est une fuite hors du réel que pour celui qui l'écoute paresseusement (c'est-à-dire qui ne l'écoute pas), non pour celui qui l'écoute très attentivement ou pour celui qui la joue. Réelle et même terrienne, la musique l'est d'abord par ses instruments, objets techniques complexes dont la fabrication suppose des matériaux, des outils, des compétences, une organisation du travail poussée, un labeur considérable – que l'on se représente en détail la somme de matériaux, de compétences et de travail qu'exige la construction d'un violon, d'une trompette, d'un orgue. Elle l'est ensuite par ses modalités d'exécution (voix et instruments), qui mettent en jeu à la fois des compétences physiques et mentales durement acquises par les musiciens, et une logique complexe d'interaction (comme l'ont bien montré des sociologues comme Alfred Schütz ou Howard Becker) : jouer ensemble ne va pas de soi, jouer ensemble est une compétence socialement construite. Elle l'est enfin par ses usages : à l'échelle de l'histoire de l'humanité, les musiques « de concert » ou « de rêve » sont l'exception ; l'immense majorité des musiques obéit à des fonctions sociales précises (religieuses, politiques, thérapeutiques, magiques, guerrières, commerciales, etc.). La musique structure nombre d'activités humaines, et dans toutes les civilisations. Elle peut même nourrir l'utopie (ce que soutient Ernst Bloch dans *L'Esprit de l'utopie*). L'utopie, par définition, n'est pas réelle, mais l'adhésion à l'utopie est réelle et peut avoir des effets réels (que ces effets soient bons ou mauvais est une autre question). Ajoutons, sur un plan différent, que la musique savante comme bien des formes de la musique populaire sont des arts coûteux ; une pièce musicale peut mobiliser des dizaines de musiciens avec leurs instruments, des machines complexes, des techniciens, une salle de répétition et une salle de concert, une organisation logistique importante ; son exécution dépend non seulement d'un public attentif et curieux, mais aussi de considérables financements privés ou publics.

La musique est une puissance sociale, qui peut être mise au service de causes très diverses, les meilleures comme les pires. Comme tout ce qui est réel, la musique est ambiguë : elle peut être mise au service de l'émancipation dans les *negro spirituals*, les chants de lutte ou dans *Fidelio* de Beethoven, ou au service de l'asservissement dans l'usage que les régimes totalitaires ont pu en faire. La musique de divertissement même, qui n'est ni émancipation ni asservissement, n'est pas neutre ; c'est pourquoi un penseur intransigeant comme Adorno la condamnait : en rendant le monde plus tolérable et la vie plus légère, elle détourne l'homme de son devoir de vigilance et de critique. La responsabilité sociale, éthique et politique du musicien, et au premier rang du compositeur, est à la mesure de l'extraordinaire puissance de son art.

Réelle, la musique l'est encore d'une tout autre manière, et c'est notre deuxième point. Ses créations ou ses produits sont, en eux-mêmes, des réalités – comme toute œuvre d'art et tout artefact, les œuvres et les performances musicales sont des objets ou des « êtres » d'un certain type, leur étude relève de ce qu'on appelle l'ontologie (étude des différents types d'être et de leurs manières d'être). Les recherches sur l'ontologie de la musique, très nombreuses dans la philosophie contemporaine, s'efforcent d'éclairer les types de réalité que sont *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez ou une chanson populaire, leurs modalités d'existence. Une pièce musicale est-elle une sorte d'Idée platonicienne intemporelle (mais existait-elle avant qu'un compositeur ne l'écrive ?), sa réalité est-elle dans sa partition (mais que faire des musiques improvisées ?), dans son exécution (mais la même œuvre donne lieu à des exécutions très différentes), dans l'ensemble, toujours ouvert, des exécutions conformes à la partition (mais cette notion de conformité est fragile) ? Quelles que soient les réponses que l'on apporte à ces questions difficiles à résoudre sur le plan théorique, personne ne doute sérieusement qu'une pièce musicale ne soit une réalité : quelque chose qui nous résiste et qui nous surprend. La musique est une structure signifiante, mais une structure réelle, dont on peut analyser et décrire les caractéristiques (ce que font l'analyse musicale, la musicologie, et déjà les musiciens et chanteurs qui doivent l'interpréter). On peut dire cela de toutes les musiques, mais plus fortement encore de celles qui sont indépendantes de tout texte et de toute fonction sociale déterminée. La musique purement instrumentale, dépourvue de « programme » narratif ou de titre évocateur, ne tient que par elle-même (et non de par son lien avec un texte, comme dans le Lied ou l'opéra, ou avec une utilité sociale déterminée, comme dans la musique de danse ou la musique religieuse), elle est donc au plus près de ce qu'on appelle une « réalité ». C'est pourquoi toute œuvre nouvelle est un enrichissement du monde.

Avec la musique contemporaine apparaît une troisième dimension du réalisme musical. Il est assez trompeur de parler de « la » musique contemporaine, tant les écoles, les langages, les choix musicaux sont hétérogènes et incompatibles. Je dirai néanmoins, par commodité, « le compositeur contemporain » ou « la musique contemporaine », en pensant d'abord aux compositeurs et aux musiques les plus innovants et les plus inventifs, sans vouloir pour autant écarter les autres formes de la musique d'aujourd'hui. Le musicien contemporain, donc, est à la fois créateur de réalités et explorateur de la réalité. Créateurs de réalités, les compositeurs l'ont d'une certaine manière toujours été, puisque, nous venons de le voir, chaque œuvre musicale est chose réelle. Mais, jusqu'à la fin du 19^e siècle, les compositeurs créaient des œuvres dans un langage musical qu'ils n'avaient pas eux-mêmes créé (même si, parfois mais non toujours, ils le complexifiaient et l'enrichissaient). Comme l'expliquent très bien Boris de Schloezer et Marina Scriabine dans leurs *Problèmes de la musique moderne* (parus en 1959, réédités aux PUR en 2016), la grande révolution musicale du 20^e siècle tient à ce que le compositeur crée non seulement des œuvres, mais qu'il crée aussi le langage musical dans lequel ces œuvres sont écrites. Le musicien du 20^e siècle remet en cause la gamme traditionnelle ; il prend le contrôle de tous les paramètres du son, qu'il peut construire et manipuler avec des machines (les magnétophones, puis les ordinateurs) en s'affranchissant des contraintes posées par la division traditionnelle de la gamme ou par les possibilités des instruments de musique. Dans une formule paradoxale mais très éclairante, Boris de Schloezer et Marina Scriabine écrivent : « *S'il faisait jusqu'à présent de la musique avec des sons, le musicien fait maintenant des sons avec de la musique.* » Sans doute les musiciens classiques composaient-ils eux aussi le son, par la construction d'accords ou d'enchaînements d'accords de plus en plus neufs et audacieux, et par des combinaisons inhabituelles d'instruments. Mais en dernier ressort les éléments ultimes de ces constructions, les notes, appartenaient à la gamme chromatique traditionnelle – y compris chez Schönberg et ses disciples, qui

exploitent de façon neuve les douze sons de la gamme, do, do dièse, ré, ré dièse, mi, etc., mais sans remettre en cause ce découpage de l'octave en douze intervalles égaux. Avec le musicien contemporain, la création de réalité musicale a monté d'un degré, elle façonne désormais non seulement l'œuvre, mais aussi les éléments eux-mêmes, le code musical, le matériau de la musique.

Composant, selon ses désirs, le son lui-même, le compositeur s'éloigne-t-il de la réalité ? S'éloigne-t-il de la cité, qui transmet depuis des siècles le découpage culturel de la gamme en sons bien identifiés ? C'est tout l'inverse, si paradoxal que cela paraisse. Comme l'indique Helmut Lachenmann, compositeur inventeur de la « musique concrète instrumentale », le matériau musical contemporain « *se rapporte à la réalité physique immédiate du phénomène sonore* ». Il se rapporte également à la réalité corporelle des sons instrumentaux (en introduisant dans le champ des sons musicalement admissibles les sons involontairement produits par l'instrumentiste : bruits de langue ou claquement des clés d'une flûte par exemple). C'est ainsi que le compositeur crée de nouveaux types de réalités musicales (de nouveaux types de sons), en les produisant par les instruments traditionnels autrement utilisés, ou par des machines (magnétophones, ordinateurs), en les restituant parfois par des systèmes complexes de haut-parleurs, en les recueillant dans son exploration de la réalité sonore du monde et de la cité.

Ce qu'il importe ici de comprendre, c'est la solidarité de ces deux types de pratiques pourtant différentes et à certains égards opposées que sont l'exploration sonore du monde et la création de sons nouveaux. Malgré les apparences, exploration et création ne s'opposent pas. Créer des sons nouveaux suppose l'exploration des possibilités offertes par un matériau musicalement inattendu (le carton, le PVC) ou par des machines plus ou moins complexes ; et l'exploration ne va pas sans le souci de création, sans au moins l'esprit créatif permettant de trouver les moyens d'une exploration féconde.

Le musicien contemporain accueille potentiellement dans sa musique toute réalité sonore ; les frontières de la musique sont ainsi élargies et sa définition modifiée. J'ai déjà évoqué les bruits parasites produits par le jeu des instruments, bruits désormais prescrits, et non plus pros crits, dans certaines œuvres (le procédé est d'ailleurs devenu aujourd'hui quelque peu obsolète, tant sa dimension transgressive s'est affadie). Mais c'est une brassée de pratiques musicales disparates qu'il faut, brièvement, évoquer. C'est Olivier Messiaen s'inspirant du chant des oiseaux (donc d'une forme de « musique » naturelle), au prix d'un travail de repérage, d'enregistrement et de notation systématique impressionnant ; c'est Pierre Henry et les tenants de la musique concrète enregistrant et travaillant des sons ou des bruits a priori non musicaux pour en exploiter le potentiel musical ; c'est John Cage recentrant la musicalité sur l'écoute et l'ouvrant potentiellement à tous les sons du monde, qu'ils soient naturels ou non : écouté d'une certaine manière, tout son, d'après Cage, peut être entendu comme musique. Tout son naturel ou technique est désormais susceptible de devenir musical, soit par un dispositif de présentation et d'écoute (dans des installations par exemple), soit par des opérations de compositeur (qui l'inscrit dans un processus musical). Le bruitisme, la musique *noise*, le minimalisme répétitif, l'élargissement des modes de jeu des instruments et d'utilisation de la voix humaine sont autant d'exemples de la prodigieuse expansion des formes et des possibilités sonores aux 20^e et 21^e siècles. Il faut ajouter à cette brève énumération les pratiques de *field recording* ou enregistrement de paysages sonores ; la notion de paysage sonore a été mise en avant par Raymond Murray Schafer, dont le livre *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) a donné à cette notion sa légitimité théorique. La notion d'écologie sonore, de lutte contre les sons nocifs et de préservation de sons intéressants et menacés, sert de toile de fond ou de motif de travail et d'inspiration

à de nombreuses pratiques musicales contemporaines. La nature, sur un mode qui n’a plus rien à voir avec les anciennes théories de l’imitation, redevient un acteur de la vie musicale.

Il faut d’ailleurs à cet égard dire un mot des pratiques, peut-être anecdotiques mais néanmoins significatives, de la « lutherie végétale », qui nous apprend comment fabriquer un instrument de musique éphémère avec des carottes ou des concombres. Nous sommes loin de la musique sérieuse, mais au plus près d’une inspiration de la musique contemporaine : faire son de tout matériau, comme on dit faire flèche de tout bois. Un musicien aussi savant et rigoureux que Peter Eötvös n’hésite pas, dans sa pièce instrumentale *Steine* (1990), à faire usage du son de pierres entrechoquées.

Toutes ces pratiques musicales sont des pratiques d’exploration de la réalité : exploration du monde sonore, bien sûr, mais aussi, parallèlement, exploration du monde matériel et du monde social. Exploration ne signifie pas étude scientifique, la démarche n’est pas d’abord cognitive mais sensible (même s’il est vrai que toute approche sensible du monde enveloppe aussi une forme de connaissance – l’art, pour certains philosophes comme Nelson Goodman, est un mode de connaissance). Devant un matériau ou un objet naturel, devant un matériau ou un objet technique, fût-ce un instrument de musique, le musicien contemporain se demande : quels sons intéressants peut-on en tirer, qu’est-ce que je peux en faire, dans quel projet musical puis-je l’utiliser ? C’est ainsi que Ligeti transforme le métronome en instrument de musique, dans son très beau *Poème symphonique pour cent métronomes* (1962), trop rarement donné en concert : cette pièce est un exemple parfait de la solidarité entre exploration et créativité.

Le musicien contemporain est un expérimentateur, ce que le public ne perçoit pas forcément : le public a accès aux résultats du processus (une pièce musicale jouée lors d’un concert ou d’un festival), non au processus lui-même. Mais ce processus comporte également une part d’exploration sociale : le musicien contemporain ne travaille jamais seul, il est en interaction (parfois conflictuelle) et en discussion avec nombre d’autres participants au monde musical, chanteurs, instrumentistes, techniciens, luthiers, informaticiens, acousticiens, programmeurs, organisateurs d’événements et médiateurs culturels. Sans aller jusqu’à dire, comme Howard Becker, que le véritable auteur d’une œuvre d’art n’est pas « l’artiste », mais « le monde de l’art », il faut accorder à ce sociologue que les transactions et interactions de nature sociale sont parties intégrantes de la création musicale contemporaine, et que l’artiste seul ne pourrait rien sans le monde de l’art (le monde musical) dans lequel il pense, invente et agit.

Le musicien contemporain s’éloigne-t-il de la cité ? C’est une question que l’on pouvait légitimement se poser quand les concerts dits « de musique contemporaine » peinaient à trouver leur public, quand on parlait du divorce entre la création contemporaine et les goûts du public. Ce n’est heureusement plus le cas aujourd’hui. Un modèle semble pourtant s’être éloigné : celui du compositeur militant, du compositeur en guerre contre les formes musicales héritées du passé et contre la société qui leur est liée. Les compositeurs d’aujourd’hui paraissent moins militants que certains dramaturges, chorégraphes ou metteurs en scène de théâtre ou d’opéra ; moins militants en tout cas que leurs aînés d’il y a une ou deux générations. Je ne parle pas des positions politiques personnelles de tel ou tel compositeur, mais plutôt d’une situation plus générale de l’art musical dans les pays européens ou occidentaux. L’extrême diversification des langages musicaux, le retour partiel d’une tonalité élargie dans le cercle des musiques légitimes, la mise en doute aujourd’hui largement partagée de l’idée qu’il existerait un « sens de l’histoire », la complexification technique des outils de production musicale, tous ces éléments contribuent sans doute à atténuer les effets des conflits entre les différentes esthétiques musicales et à rendre impossible ou peu crédible leur transposition en termes politiques. Le compositeur ne

travaille pas pour autant hors de la cité. Il a à s’expliquer non seulement avec les autres esthétiques et les autres langages relevant de la musique dite savante ou sérieuse, mais aussi à prendre en compte l’existence d’innombrables formes de musiques dites populaires, celles qu’Adorno n’aimait pas mais que nous avons appris à prendre en considération, et qu’il est licite d’aimer. Les hybridations aujourd’hui assez fréquentes entre musique savante et jazz, ou musique savante et musique populaire, attestent de la vitalité de l’inscription sociale de la musique contemporaine.

Reste enfin le public, qui est aussi un élément du monde de l’art, et qui en est en un sens l’élément décisif. C’est lui qui accepte ou non la proposition musicale qui lui est faite, c’est lui qui juge. Le compositeur, par l’œuvre, dialogue avec le public ; car le public répond toujours, fût-ce par la négative. Le public répond en venant ou en ne venant pas, en partant parfois au milieu du concert (ce n’est pas bien), en applaudissant poliment ou avec enthousiasme. Le public aussi est explorateur, il explore la jungle touffue des propositions musicales contemporaines. Nous l’avons dit, chaque pièce musicale est une réalité, fruit d’une exploration artistique créative, une réalité faite à partir d’autres réalités (matérielles, sociales, culturelles) ; le public explore ces réalités que sont les œuvres contemporaines, il est donc lui-même explorateur, mais un explorateur de rang deux. C’est un explorateur qui ne crée pas, mais qui découvre, et qui, par la réponse d’approbation ou de refus qu’il apporte aux œuvres, les fait vivre.

Car les œuvres musicales sont des réalités qui demandent à vivre, et elles ne peuvent vivre, une fois composées, que dans la bouche et sous les doigts des interprètes, et dans les oreilles attentives des auditeurs.

Bernard Sève est professeur en esthétique et philosophie de l’art à l’Université de Lille. Il a notamment publié *L’Altération musicale, ou ce que la musique apprend au philosophe* (Seuil, 2002, édition augmentée 2013) et *L’Instrument de musique, une étude philosophique* (Seuil, 2013).

Pour aller plus loin :

Helmut Lachenmann, « Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l’écoute », traduction française Jean-Louis Leleu, in *Musiques en création*, Philippe Albéra dir., Éditions Contrechamps, 1989

Jean-Claude Risset, *Composer le son*, Hermann, 2014

Boris de Schloezer et Marina Scriabine, *Problèmes de la musique moderne* [1959], Presses Universitaires de Rennes, 2016

Bernard Sève, « Pouvoirs de la musique : de l’emprise à l’altération », *Esprit*, janvier 2003 ; traduction allemande « Mächte der Musik. Von der machtvollen Wirkung zum tiefgreifenden Anderswerden », traduction M. Sedlaczek, *Lettre International*, N° 98, Herbst 2012

Makis Solomos, *De la musique au son, l’émergence du son dans la musique des 20^e-21^e siècles*, Presses Universitaires de Rennes, 2013

Samedi
Samstag
Saturday

24.11.18

11:00 neimënster, salle Robert Krieps
concert de clôture de l'académie

Luxembourg Composition Academy

United Instruments of Lucilin
Nacho de Paz direction

André Pons-Valdès violon
Natalie Shaw violon
Danielle Hennicot alto
Jean-Philippe Martignoni violoncelle
Stefan Scheib contrebasse
Sophie Deshayes flûte
Marcel Lallemand clarinette
Olivier Sliepen saxophone
Pascal Meyer piano
Emmanuel Séjourné percussion

Coopération neimënster,
United Instruments of Lucilin
et Philharmonie Luxembourg



Joanna Bailie

Symphony-Street-Souvenir for chamber ensemble and tape
(2009/2010/2016) 13'

Franck Bedrossian

Tracés d'ombres pour quatuor à cordes (2007) 10'

Nicolas Brochec

Vorsis (création)

Santa Buss

nouvelle œuvre (création)

Shiuan Chang

The Travel of an old Wreck – Chapter 1 (création)

Didem Coşkunseven

Spear Song (création)

Cameron Michael Graham

Life in Pink (création)

Nicolás Medero Larrosa

Un Rumor a Lila Rompiéndose (création)

Andrew Watts

A Spike of Resistance (création)

Djordje Marković

Flux (création)



Après le succès, en 2017, de la Luxembourg Composition Academy organisée pour la première fois ensemble, rainy days, United Instruments of Lucilin et l'Abbaye de Neumünster poursuivent leur projet commun. Huit jeunes compositrices et compositeurs venus de sept pays et quatre continents bénéficient, une semaine durant, de master classes et workshops dispensés à l'Abbaye de Neumünster par les deux professeurs de composition Joanna Bailie et Franck Bedrossian, ainsi que par les musiciens de Lucilin. Lors du concert de clôture, Lucilin présente les nouvelles œuvres composées par les participant(e)s à son intention. Découvertes garanties.

Nach dem Erfolg der 2017 erstmals gemeinsam veranstalteten Luxembourg Composition Academy setzen rainy days, United Instruments of Lucilin und die Abtei Neumünster ihre Zusammenarbeit auch in diesem Jahr fort. Acht junge Komponistinnen und Komponisten aus sieben Ländern von vier Kontinenten arbeiten in der Abtei Neumünster eine Woche lang mit den beiden Kompositionsdozenten Joanna Bailie und Franck Bedrossian sowie den Musikerinnen und Musikern von Lucilin in Meisterkursen und Workshops zusammen. Im Abschlusskonzert präsentiert Lucilin die neuen Werke, die die Teilnehmerinnen und Teilnehmer für das Ensemble komponiert haben – Entdeckungen garantiert.

After the success of the first joint Luxembourg Composition Academy in 2017, rainy days, United Instruments of Lucilin and Neumünster Abbey continue their collaboration. Eight young composers from seven countries and four continents work at the Neumünster Abbey for one week together with faculty composers Joanna Bailie and Franck Bedrossian as well as with Lucilin's musicians in masterclasses and workshops. During the final concert, Lucilin will present the new works that the participants have composed for the ensemble – new discoveries are guaranteed.

Samedi
Samstag
Saturday

24.11.18

16:00 Salle de Musique de Chambre
recital de piano

Erinnerungs spuren

Florian Hoelscher piano

Alberto Posadas

Erinnerungsspuren. Zyklus für Klavier

(commande Philharmonie, Südwestrundfunk et
Westdeutscher Rundfunk) (2014–2018)

Anklänge an François Couperin (2014)

Anklänge an La Cathédrale engloutie (2015)

Anklänge an Robert Schumann (2015)

Anklänge an Aitsi (2017)

Anklänge an Stockhausen (2017)

Anklänge an B. A. Zimmermann (2018)

75'

((r)) résonances

15:45 Salle de Musique de Chambre

Florian Hoelscher and Alberto Posadas in conversation
with Lydia Rilling (E)



Musique, calcul (cognitif) secret? Alberto Posadas ou l'échappée hors du formalisme

José L. Besada (2017)

Les emprunts scientifiques occupent une place privilégiée dans la pensée créative d'Alberto Posadas. Parmi ses concepts et ses modèles mathématiques les plus chers, on y trouve la combinatoire, la topologie, les fractales et les courbes de Bézier. Un nouvel ouvrage dans la collection Musique/Sciences, paru en 2017, explore les fondements cognitifs et formels de ce transfert dans l'œuvre du compositeur espagnol.

L'essence de la musique est-elle du côté des nombres, ou de l'émotion? Cette opposition était déjà celle d'Aristoxène de Tarente qui, au 4^e siècle avant J.-C., critiquait l'abstraction pythagoricienne des intervalles définis par des rapports entre nombres, et préférait juger les gammes musicales à partir de l'expérience auditive. Plus près de nous, l'opposition entre représentation abstraite et perception psycho-émotionnelle se retrouve en mathématiques au tournant du 20^e siècle, avec la querelle entre Hilbert et Poincaré, entre formalistes et intuitionnistes. Les premiers ont gagné le débat, marquant indélébilement la recherche mathématique jusqu'à nos jours. Pourtant, les dernières avancées en psychologie et en linguistique cognitive font vaciller ce primat du formalisme dans la réalité de la pensée mathématicienne – comme y ont insisté George Lakoff et Rafael Núñez dans leur ouvrage *Where Mathematics Comes From: How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being*. Pour Lakoff et Núñez, la créativité mathématicienne n'est pas un attribut détaché de nos sens mais une tâche incarnée. Cette remise en question du formalisme par la prise en compte de l'activité cognitive se retrouve, à l'intersection entre musique et mathématiques, dans l'évolution de la pensée compositionnelle au cours du siècle dernier. Autour de 1950, et lors de la réflexion théorique d'Ernst Krenek, Milton Babbitt et ses collègues de Princeton ont poussé à concevoir la music theory en tant que systèmes dotés d'une axiomatique. Ce « purisme mathématique » commence à changer subtilement avec Iannis Xenakis. Même si l'axiomatique est aussi repérable dans ses écrits, le compositeur grec, avec sa notion de parabole, semble présager en termes musicaux la notion théorique du *conceptual blending* – amalgame conceptuel –, forgée par Gilles Fauconnier et Mark Turner. En Espagne, Guerrero a prolongé cette approche combinant formalisme et intuition, à la recherche de modèles fertiles pour la composition. Posadas s'inscrit dans le droit fil de cette généalogie, loin d'un formalisme strict : pétri de peinture,

d'architecture, de littérature, son regard sur les mathématiques est principalement analogique, voire métaphorique. Parmi les modèles qui ont trouvé place dans son atelier créatif, on peut faire un classement en quatre domaines principaux, qu'il a exploré successivement : combinatoire, topologie, fractales, courbes de Bézier. Dans son œuvre orchestrale *Magma* (2000), plusieurs déviations subtiles d'un même matériau entretiennent une micropolyphonie qui ne cesse de changer de couleur sonore. Si le titre de l'œuvre affiche une métaphore géologique qui peut rappeler la notion de cristallisation chez Varèse, Posadas a eu essentiellement recours à la topologie pour définir ses processus de déformation des patterns rythmiques et harmoniques. L'exploitation d'objets fractals est certainement l'héritage le plus évident de son maître Guerrero. Avec eux, Posadas vise à transférer métaphoriquement l'autosimilarité de ces objets en cohérence musicale, sous la forme d'une structure et de certains éléments saillants d'aspect autoréférentiel. Parmi ses objets fractals les plus chers on retrouve le mouvement brownien – déjà exploré par Xenakis dans *Mikka* (1971) –, l'ensemble de Mandelbrot – aussi déclencheur de *Sahara* (1991) de Guerrero –, les systèmes de Lindenmayer – qui ont aussi attiré l'attention de compositeurs si différents comme Kyburz, Manoury ou Poppe – et certains mécanismes physiologiques des animaux supérieurs. Récemment, avec son septième quatuor à cordes – *Elogio de la sombra* (2012) –, Posadas a commencé à explorer l'univers des courbes de Bézier. Cette enquête a donné lieu à une étroite collaboration avec moi, en tant qu'assistant informatique, pour transférer en musique les faisceaux géométriques surgis des variantes rationnelles de ces courbes, à l'instar d'une métaphore conceptuelle enracinée avec les ombres. Au-delà de cette collaboration ponctuelle, j'ai eu la chance de pouvoir analyser en profondeur le processus créatif lié à la composition de *Liturgia Fractal* (2003–2007), l'une des œuvres les plus accomplies de Posadas. Tout en constituant son dossier génétique, j'ai pu bâtir un discours critique des enjeux cognitifs et formels conduisant à la composition de ce cycle de quatuors à cordes. Mes résultats seront disponibles dans le nouvel ouvrage de la collection Musique/Sciences que Moreno Andreatta dirige à l'Ircam : *Metamodels in Compositional Practices. The Case of Alberto Posadas's Liturgia Fractal*. Paraphrasant Jean-Claude Risset – qui à son tour citait Gottfried Leibniz –, j'ai voulu dévoiler le calcul (cognitif) secret chez Posadas.

José L. Besada, « Musique, calcul (cognitif) secret? Alberto Posadas ou l'échappée hors du formalisme » in *L'étincelle # 17*, journal de la création à l'Ircam, Ircam-Centre Pompidou, 2017.

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de l'Ircam

José L. Besada est mathématicien et musicologue. Il obtient en 2015 son doctorat, en cotutelle entre l'Université Paris 8 et l'Universidad Complutense de Madrid. Chercheur post-doc, consécutivement à l'Ircam et à l'Université de Strasbourg, il anime également l'émission hebdomadaire sur la musique contemporaine à la Radio Nacional de España.

Alberto Posadas, un compositeur de cycles?

José L. Besada

Malgré l'existence de plusieurs traces déjà repérables dans la musique de Haydn, Beethoven et Schubert, Mendelssohn est généralement considéré comme le grand pionnier, à partir du 19^e siècle, des formes cycliques dans la musique occidentale dite savante. Cette conception formelle, définie par le musicologue Benedict Taylor comme une « *pièce instrumentale à grande échelle [...] dont le même matériau thématique – ou assez similaire – apparaît au moins dans deux mouvements différents* », devient particulièrement évidente quand « *les rapports parmi les parties individuelles sont intensifiés et explicités* ». Les formes cycliques ont véritablement envahi la musique romantique : même si l'idée fixe de Berlioz et les leitmotifs de Wagner obéissent à des logiques compositionnelles quelque peu différentes, on constate souvent leur présence chez Liszt, Brahms ou Franck.

Peut-on observer certains aspects de la création contemporaine à la lumière de ce concept ? La question d'une cohérence unitaire de l'œuvre musicale – idéologiquement façonnée, pendant la période romantique, à travers le concept assez métaphysique de l'organicisme – n'a pas quitté la pensée compositionnelle de nos jours. Au contraire, les avant-gardes d'après-guerre, pendant les années 1950, n'ont fait que renforcer cette perspective. En tout état de cause, les nouvelles formes de conception cyclique mettent plutôt l'accent sur un parcours conceptuel unitaire. On retrouve parfois néanmoins les deux volets au sein d'une même œuvre. Pensons ainsi à la reprise des matériaux mélodiques de *Prologue* dans *Épilogue*, respectivement première et dernière pièces composées par Gérard Grisey pour son cycle *Les Espaces acoustiques*.

On trouve une situation analogue chez Alberto Posadas, en particulier dans son premier recueil conçu comme un cycle. *Liturgia Fractal* (2003–2007), assemblage de quatre quatuors à cordes et d'une pièce concertante pour violon soliste et trio à cordes, prend pour modèle les *Zayin* de Francisco Guerrero (1528–1599), son maître de composition. Au-delà des fractales mathématiques sous-jacentes aux processus compositionnels de ces pages pour cordes, certains gestes irriguent transversalement la totalité de l'œuvre. Comme Posadas l'a déjà fait observer, « *chaque pièce apparaît comme la somme transformée de toutes les précédentes* ». De plus, *Bifurcaciones*, le dernier quatuor du cycle, contient quelques citations assez littérales des précédents mais relativement cachées grâce aux modes de jeu choisis.

Liturgia Fractal a surgi d'une collaboration étroite entre le compositeur espagnol et le Quatuor Diotima. Avec eux, il a conçu un nouveau cycle – intitulé *Sombras* (2010–2012) – impliquant aussi la clarinette et la voix, et dont font partie un quatuor et deux quintettes entrelacés par deux duos. La métaphore conceptuelle dominant la totalité du cycle est liée aux ombres ; elle touche d'une part les modèles formels invoqués par Posadas, et d'autre part le choix de certains modes de jeu particuliers. De plus, une courte cellule mélodique – septième majeure descendante suivie d'une septième mineure ascendante – parcourt l'un des quintettes et les deux transitions. La première apparition vocale de la soprano est justement liée au mot « ombre ».

Une dernière œuvre pour cordes peut être considérée comme un cycle, même si elle ne contient que deux pièces. Il s'agit du diptyque *Tombeau – Double* (2014) pour alto solo préparé, à la mémoire de Gerard Mortier. Écrites pour Christophe Desjardins, les deux pièces sont intimement liées par un processus créatif commun. En effet, la deuxième page du diptyque fait écho aux doubles de la tradition baroque comme variation ornementale des pièces précédentes. Chez Posadas, cette forme de variation est gérée à travers une nouvelle itération du modèle mathématique sous-jacent au processus compositionnel.

La conception cyclique de la musique chez Posadas dépasse en tout cas la seule écriture pour cordes. Outre l'ensemble de pièces pour piano programmé lors de cette édition de rainy days, cette pensée concerne également le saxophone, instrument fétiche du musicien castillan. Le tandem formé par Posadas avec le saxophoniste espagnol Ricard Capellino a donné lieu à deux résultats remarquables : premièrement, ils ont publié un traité explorant de nouveaux modes de jeu pour le saxophone ; deuxièmement, le compositeur a écrit pour lui *Veredas* (2014–2018), recueil pour chacune des six variantes de la famille du saxophone, à l'exception de la contrebasse. Dans ce cas-ci, les pièces sont assez différentes, mais une exploration inouïe autour du son les regroupe. Posadas et Capellino ont testé des customisations insolites de l'instrument ; soulignons notamment l'assemblage d'objets tels qu'un spring drum ou une sourdine de trompette placée dans le pavillon du saxophone.

Cette recherche pour *Veredas* a également affecté *Poética del laberinto* (2016/17), cycle pour quatuor de saxophones de Posadas, écrit pour Sigma Project. La conception cyclique de ces trois pièces se manifeste comme une flèche temporelle gérant l'exploitation des registres instrumentaux. En effet, *Knossos*, première page du cycle, explore l'ambitus suraigu des saxophones ; la musique descend ensuite progressivement pour arriver aux régions les plus graves des saxophones barytons dans *Senderos que se bifurcan*. Cette descente n'est pourtant pas linéaire mais labyrinthique, telle que suggéré dans le titre du cycle.

Peut-on alors classer Posadas comme un compositeur de cycles ? Bien entendu, son catalogue met en évidence d'autres stratégies compositionnelles, mais il s'agit d'une singularité assez surprenante de son œuvre. Et cet aspect ne fait que s'accroître : le compositeur espagnol travaille en effet actuellement sur le cycle *Poética del espacio* pour le Klangforum Wien et *Poética del camino* pour l'Ensemble recherche et les Neue Vocalsolisten.

Interview mit Alberto Posadas

Martina Seeber (2018)

Herr Posadas, haben Sie jemals an die berühmte «Stunde Null» der neuen Musik geglaubt?

Ich glaube nicht an die Idee einer Tabula Rasa und verstehe, dass die Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg das Bedürfnis empfanden, voraussetzungslos neu anzufangen. Wenn wir aber heute auf ihre Werke zurückblicken, entdecken wir überall Wurzeln, die weit zurückreichen. Man kann einfach nicht vergessen. Es ist schwerer zu vergessen als zu lernen.

Wie kommt es, dass Sie in Ihrem Klavierzyklus die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit suchen?

Das war ein eigenartiger Prozess. Als mir Florian Hoelscher vorschlug, ein Werk für Klavier zu komponieren, habe ich zunächst abgelehnt. Ich wollte nicht für das Klavier schreiben. Ich habe große Schwierigkeiten mit dem Instrument, das ja eigentlich das ist, was ich selbst spiele.

Dann haben Sie aber doch beschlossen, sich dem Problem «Klavier» zu stellen.

Ja, und am Anfang habe ich versucht, das historische Repertoire einfach zu ignorieren. Das war schon naiv. Ich dachte, wenn ich erst mal die Geschichte vergesse, wird sich ein Weg finden, mit meinem Problem fertig zu werden.

Das Konzept «Tabula Rasa» hat aber nicht funktioniert?

Nein, es war ein Versuch, und der ist schief gegangen. Dann habe ich beschlossen: ich werde nirgendwohin aufbrechen. Ich muss erst einmal meine Beziehung zur Vergangenheit und zum Repertoire des Klaviers klären, um daraus zu lernen. Deshalb habe ich beschlossen, Referenzstücke aus allen Epochen zu wählen, von der Cembalomusik des Barock bis zur zeitgenössischen Musik. Werke, die Fragen aufwerfen, Probleme, die ich lösen muss. Beim ersten Teil von *Erinnerungsspuren* stand die Cembalomusik von François Couperin Modell und damit die Frage: Was bedeuten Ornamente? Ist das Ornament ein Element, das nur zur Verschönerung hinzugefügt wird, oder gehört es zur Struktur der Musik? Das war der Startpunkt für *Anklänge an François Couperin*. In diesem Stück hört man keine direkten Bezüge zur Musik und Tonsprache von Couperin. Es geht wirklich nur um die Frage, wie ein Ornament das Material verändern kann. Wie etwas, das am Anfang einfach nur Schmuck ist, an Bedeutung gewinnt, zum Material wird, sich in diesem Prozess aber mehr und mehr versteckt.

Zitieren Sie in Ihrem Zyklus Couperin und die anderen Komponisten, auf deren Werke sie sich beziehen?

Nur in wenigen Ausnahmen. Ich versuche eher, Fragen zu entschlüsseln, die unter der Oberfläche liegen. Das einzige Stück, in dem tongenau zitiert wird, ist das letzte des Zyklus, in dem ich auf Bernd Alois Zimmermanns *Monologe* reagiere. Harry Vogt [Redakteur für neue Musik beim WDR] hat das Werk vorgeschlagen. Anfangs war ich dagegen, weil Zimmermann mit Zitaten arbeitet.

Genau das wollte ich ja vermeiden. Und ich hatte einfach keine Frage an das Stück. Dann habe ich mich doch darauf eingelassen und musste mich also zwangsläufig dem Problem des Zitats stellen. In *Anklänge an B. A. Zimmermann* zitiere ich Bach, Beethoven, Debussy, den gregorianischen Gesang *Veni, creator* und auch Zimmermann selbst. Aber ich verwende das Material nicht so explizit, wie es Zimmermann gemacht hat. Ich zeige den Hörern nur ein paar Details. Sie sollen den Impuls spüren, auf diese Momente zu reagieren.

Was war die Grundfrage bei Ihrer Arbeit über Bernd Alois Zimmermann?

Seine Haltung zum Zitat war sehr eigen. Ihm ging es um die Gleichwertigkeit von Epochen und Stilen, um Kritik am Fortschrittsglauben, aber auch um Kritik an der postmodernen Beliebigkeit. Ich selbst habe mich gefragt, wie man zitieren kann, um einen Erinnerungsprozess in Gang zu setzen. Deshalb zitiere ich auch nicht sehr explizit. Wir erinnern uns an etwas, aber wir vergessen immer einen Teil der Information. Zugleich fügen wir etwas hinzu, von dem wir dann glauben, es sei tatsächlich geschehen. Deshalb ist die Erinnerung so kreativ. Damit spiele ich. Ich verwende transformierte Zitate und vermische sie mit meiner eigenen Musik. Das ist wie eine Brücke in die Vergangenheit. Ich erkenne etwas, das zu Bach gehört, aber es ist nicht mehr Bach. Wenn Bernd Alois Zimmermann zitiert, braucht er einen Hörer, der sich in der Geschichte auskennt. Jemanden, der das Spiel nachvollziehen kann.

Brauchen Sie in diesem Fall auch ein Publikum aus «Eingeweihten»?

Das lässt sich nicht eindeutig beantworten. Hören ist so individuell. Wichtig ist die Frage, was die Zuhörer brauchen, um tief in die Musik einzutauchen. Es gibt unterschiedliche Kategorien des Hörens. Man kann oberflächlich hören – das ist nicht abwertend gemeint, ich meine ein unmittelbares, direktes Hören. Wir können aber auch tiefere Ebenen erreichen, in diesem Fall, indem wir die historische Musik wiedererkennen. Ich will aber zugleich auch, dass man, ohne das *Veni, creator* oder die Stücke von Bach und Beethoven zu kennen, durch das klingende Material allein einen Zugang zu meiner Musik bekommt.

In den anderen Teilen von Erinnerungsspuren zitieren Sie aber überhaupt nicht, obwohl Sie sich zum Beispiel auf Claude Debussy beziehen.

Bei Debussy ist mein Bezugsstück *La Cathédrale engloutie*. Meine Frage war hier: Wie kann man simulieren, dass ein Klang statt von der Luft von einem anderen Medium übertragen wird? In meinem Klavierstück über Robert Schumanns *Presto appassionato* ist die Frage etwas technischer. Schumann überlagert verschiedene Rhythmen. Ich habe versucht, weiterzudenken. Wie kann man verschiedene Rhythmen überlagern, die sich mal treffen und dann wieder voneinander entfernen, und wie kann man daraus eine Dynamik entwickeln? In einem anderen Stück beziehe ich mich auf *Aitsi* von Giacinto Scelsi. Hier komme ich auf mein Problem mit dem Instrument zurück, dass man den Klavierklang nicht

beeinflussen kann, wenn die Saite einmal angeschlagen ist. Scelsi verzerrt den Klavierklang in diesem Stück elektronisch. Ich wollte den Klang ebenfalls verändern, aber ohne Elektronik. In *Anklänge an Stockhausen* geht es um die Erinnerung. Wie verändert ein repetitives Element den Erinnerungsvorgang? Und es geht darum, wie Artikulation sich in Vibration verwandelt. Am Anfang spielt der Interpret die Akkorde fortississimo, am Ende spielt er pianissimo und der Anschlag verliert sich.

Hat die Arbeit an Erinnerungsspuren ihr Verhältnis zum Klavier verändert?

Durch den Zyklus hat sich für mich fast alles verändert. Ich habe das Klavier vorher nur im Ensemble eingesetzt, aber nicht allein. Jetzt habe ich mit dem Klavier meinen Frieden gemacht. Allerdings nach einem langen Kampf.

Das Gespräch wurde anlässlich der Uraufführung des Werkes am 25.03.2018 für den WDR geführt.

ALBERTO POSADAS

«My music has to do with ‹the (my) reality›, not necessarily what is ‹real›»

What is music's relationship to reality?

My music is my reality, with no barriers between being, doing or understanding. I cannot say however if it is related to ‹reality› because I do not for the most part know what that is. What do we mean when using the term reality?

Cognitive reality, logical reality, essential reality, political, social, virtual reality, reality as breaking news?

With Jacques Lacan in mind, it may be advisable to distinguish between ‹reality› as what is perceived (i.e. a phenomenological reality, culturally, sensorially, ideologically filtered) and what is ‹real›; which exists, irrespective of whether or not it is perceived.

My music has to do with ‹the (my) reality›, not necessarily what is ‹real›.

How important are the realities outside of the concert hall for your composition?

Furthering that same idea, ‹reality› away from the concert hall is inevitably important for me because I cannot escape it. But ‹the (my) reality› may be a mental construct from looking at a picture, from reading an article on biology, learning of a mathematical model, or from listening to music.

What is the opposite of reality for you?

Another reality.

Music is the only art that has a word for ‹extramusical›. Is music further removed from reality than the other arts?

I am not so sure that music is the only art where the ‹extra› exists. It may be that because of music's elevated potential for abstraction, we are more aware of it. ‹Extra› refers to something that exists independently of the artistic discipline in question. We speak of a poem or of a libretto as an ‹extra-musical› element, yet in painting we do not speak of landscape as an ‹extra-pictorial› component when, in fact, its existence is independent of the picture. Is landscape a pictorial element of itself or does the painter make it such?

All art uses certain doses of exogenous elements forming part of a reality, including when it may be the artist's mental construct. But that mental construct is a ‹reality› for the artist.



Auf der Suche nach einem neuen Klavier

24.11.18 Erinnerungsspuren

173

Interview mit Florian Hoelscher

Christoph Gaiser

Als Sie auf Alberto Posadas mit der Anfrage zugekommen sind, einen Zyklus für Klavier zu schreiben, hat er erst einmal abgelehnt. Was waren die Gründe hierfür?

Nun, erstens konnte er mit den Beschränkungen des Klaviers nichts anfangen, also beispielsweise der Unfähigkeit, auf dem Instrument mikrotonal zu arbeiten. Oder auch der Unfähigkeit, auf dem Instrument einen einmal produzierten Klang nachträglich manipulieren zu können. Zweitens lastete der «historische Rucksack» schwer auf ihm. Er sagte mir, er könne sich dem Instrument nicht nähern, ohne sehr viele hervorragende Stücke des Repertoires mitzudenken. Da er eigentlich einen avantgardistischen Anspruch verfolgt, also immer einen Schritt weiter zu gehen in seinem Komponieren, hat ihn diese Mischung von Problemen regelrecht gelähmt. Er hat sich relativ lange Zeit gelassen, bevor er schließlich doch zugesagt hat, und hat sich dann dazu entschieden, einen sechsteiligen Zyklus zu schreiben, der fast 80 Minuten dauert. Und in diesem Zyklus wollte er sich gerade diesem «historischen Rucksack» stellen. Sein Problem mit dem Instrument hat er umgewandelt in etwas, das den Zyklus sehr stark bestimmen sollte.

Ist er denn in seiner Annäherung an das Instrument eher von der Erfahrung des elektronischen Komponierens ausgegangen? Oder aus der Erfahrung, für andere Instrumente zu komponieren?

Wenn man den ganzen Zyklus betrachtet, ist das kein einheitliches Instrument, das wir da vor uns haben. Wir haben Stücke, die auf den Tasten stattfinden, und dann gibt es experimentelle Innenraumklänge, die er größtenteils selbst erforscht hat. Ich würde sagen, dass seine Erfahrung mit elektronischer Komposition, aber auch mit Instrumenten seine Arbeitsweise so sehr bestimmen, dass er gar nicht anders kann, als dem Instrument doch noch andere Klänge zu entlocken. Die Forschungen über Klänge verschwinden letztlich aber hinter einem kompositorischen Prozess, das Entdecken von Klängen ist kein Wert an sich. Ich habe den Eindruck, dass er eine große Bergwanderung macht und schaut, ob hinter dem letzten Berg ein neues Klavier erscheint.

Diese «Bergwanderung» beginnt bei François Couperin und führt über Debussy und Schumann zu Giacinto Scelsi und Karlheinz Stockhausen, schließlich dann zu Bernd Alois Zimmermann. Wie wichtig sind in diesem Zusammenhang konkrete Zitate? Für die Zuhörenden am deutlichsten ist vielleicht das Zitat des gregorianischen Pfingsthymnus Veni, creator spiritus im Zimmermann-Stück...

Es bestand eigentlich die feste Absicht, ohne Zitate auszukommen. Die Befragung des Historischen bezieht sich immer auf eine kompositorische Situation, ein kompositorisches Problem. Im Couperin-Stück lautet beispielsweise Posadas' These, dass Verzierung strukturell sinnfällig werden kann, dass wir von einer Trennung zwischen Substanz bzw. kompositorischem Zentrum einerseits und Schmuck bzw. Oberfläche andererseits gar nicht sprechen sollen. Dieses Verhältnis untersucht er neu, ohne ein einziges Couperin-Ornament zu verwenden, er komponiert lauter neue Ornamente. Und so hat er sich eigentlich in allen Teilen des Zyklus' alle Mühe gegeben, das historische Vorbild auf einer etwas höheren, abstrakteren Ebene anzuschauen. Vielleicht am Zitathaftesten wird das Ganze im Stockhausen-Stück, wo Posadas zwar nicht den historischen Akkord aus dem *Klavierstück IX* verwendet, aber einen, der von der Machart sehr ähnlich ist. Zitate hat er dann tatsächlich im Zimmermann-Stück «eins zu eins» verwendet, die er in den *Monologen* von Zimmermann gefunden hat. Was ich bemerkenswert finde, ist, dass die Zitate, die er verwendet, fast so klingen als wären sie Posadas-Material. Er sucht also historisches Material, welches sich in seine Klangsprache extrem gut einfügt. Auch für mich ist übrigens das *Veni, creator*-Zitat das deutlichste. Es ist Posadas aber sehr wichtig, dass man diese Stelle so schnell spielt, dass sie auch auf eine neue Ebene gehoben wird.

In einigen Sätzen schreibt Posadas die Verwendung von Objekten in Interaktion mit dem Klavier und seinen Bestandteilen vor, stellenweise gibt es auch Präparationen. Schwingt hier die Vorstellung mit, dass man die klangliche Vielfalt des Klaviers auch als etwas Orchestrales denken und hören kann?

Das Klavier ist ja ganz früh als orchestrales Instrument gedacht worden, ich finde sogar in der Barockmusik schon. Insofern ist das etwas, was bei Alberto Posadas ein wenig anders aussieht, aber von der grundlegenden Konzeption her nicht sonderlich neu ist. Die von Posadas geforderte klangliche Erweiterung mittels Objekten ist dem Wunsch geschuldet, diesen typischen Mechanismus der Klangzeugung zu durchbrechen – der Ton erreicht sehr schnell sein Maximum, klingt auch sehr schnell aus. Die ganzen Gerätschaften sind unter anderem dafür da, auf einen Ton ein Crescendo zu bringen, einen anschlagfreien Klang zu produzieren – einen Klang, der aus dem Nichts kommt. Oder ich kann durch meine Interventionen Obertöne erwachsen lassen, ich kann eine Saite klingen lassen wie bei einem Streichinstrument, ich kann mit einem Stück Fahrradschlauch sehr hohe Cluster erzeugen, kann mit einem kleinen Motor tiefe Saiten in Schwingung versetzen. Es handelt sich also stets um Hilfsmittel, mit denen man Klänge verlängern und das Stereotype des anschlagdominierten Klavierklangs durchbrechen kann.

Wenn Sie die besagten Gerätschaften zum Einsatz bringen, wird die Körperlichkeit des Interpreten ja sehr viel deutlicher als gewöhnlich. Würden Sie sagen, dass das Werk in der Live-Darbietung auch eine performative Komponente hat?

Grundsätzlich wird hier die Frage berührt, wie stark ich als Interpret in den klanglichen Prozess eingebunden bin, was meine Rolle ist. Es gibt Stellen, wo ich und mein Spielen ein sehr stark einkomponierter Faktor sind. Es gibt aber auch den Fall, wo einfach wie in einem Ritus die Dinge erscheinen, sich ereignen, und ich muss mich dort ganz herausnehmen. Beim Scelsi-Stück stehe ich am hinteren Teil des Flügels, das Pedal ist mit einem Keil arretiert und ich arbeite an einem Teil des Flügels, an dem ich sonst nie bin. Das ganze Stück, das immerhin achtzehn Minuten dauert, ist eigentlich eine große Bewegung vom hinteren Ende des Flügels nach vorne. Der Weg, der zurückgelegt wird, ist dramaturgisch gewollt. Das zweite Stück des Zyklus' ist eine Reise ins Innere des Klanges, das vierte Stück ist eine Reise aus dem Inneren des Klanges auf eine höhere Ebene des vermeintlich bekannten Tastenklanges. Als Zuhörer verfolgen wir diese Bewegung schon mit, aber es ist keine visuelle Performance.

Wie darf man sich den Kontakt zwischen Ihnen und dem Komponisten während des Entstehungsprozesses vorstellen?

Es gibt Aspekte der Arbeit, in denen man extrem eng zusammenarbeitet und Aspekte, wo man völlig getrennte Wege geht. Ich hatte den Eindruck, dass Alberto Posadas mich als Pianisten relativ ausführlich studiert hat, welche Fähigkeiten ich habe. Er hat ziemlich genau wissen wollen, welche historischen Stücke ich in den Fingern habe, aber komponiert hat er ohne mich. Wir haben uns mehrfach getroffen, um Dinge auszuprobieren. Nachdem die Partitur dann jeweils kam, habe ich das allein einstudiert. Es ist wichtig, dass man sich da sein Bild macht. Aber dann haben wir uns für jedes Stück sehr ausführlich getroffen. Ich würde sagen, mit ihm kann man sehr ergiebig arbeiten, das ist nicht bei jedem Komponisten der Fall... Seine Vorstellung ist extrem präzise und extrem reich. Man steuert nicht nur eine richtige Umsetzung an, sondern es ist immer eine künstlerische Intention, die er sucht. Die Tatsache, dass er nicht schnell zufriedenzustellen ist, zeugt von einer großen künstlerischen und klanglichen Imagination.

Das Interview wurde am 06.07.2018 in Stuttgart geführt.

Christoph Gaiser (*1975) studierte Musikwissenschaft, Journalistik und Komparatistik in Leipzig und Berlin. Als Musik- und Tanzdramaturg arbeitete er an Theatern in Saarbrücken, Darmstadt, Karlsruhe und Bern. Seit 2016 ist er Beauftragter für Kulturprojekte (Tanz/Theater/Jugendkultur) beim Kanton Basel-Stadt.

Zur Krise des kulturellen Gedächtnisses

Aleida Assmann (1999)

Die Gestalt und Qualität kultureller Erinnerungsräume, soviel ist nach den vorangehenden Seiten deutlich geworden, sind sowohl von politischen und sozialen Interessen als auch vom Wandel der technischen Medien bestimmt. Im ersten Teil, der den Gedächtnisfunktionen gewidmet ist, traten uns Erinnerungsräume in doppelter Gestalt entgegen: als bewohntes «Funktionsgedächtnis» und als unbewohntes «Speichergedächtnis». Zum einen entstehen Erinnerungsräume durch jene partielle Ausleuchtung von Vergangenheit, wie sie ein Individuum oder eine Gruppe zur Konstruktion von Sinn, zur Fundierung ihrer Identität, zur Orientierung ihres Lebens, zur Motivierung ihres Handelns brauchen. Solche an einen individuellen oder kollektiven Träger gebundene Erinnerung ist grundsätzlich perspektivisch angelegt; von einer bestimmten Gegenwart aus wird ein Ausschnitt der Vergangenheit auf eine Weise beleuchtet, dass er einen Zukunftshorizont freigibt. Was zur Erinnerung ausgewählt wird, ist stets von den Rändern des Vergessens profiliert. Fokussierendes und konzentrierendes Erinnern schließt Vergessen notwendig mit ein, so wie man, um noch einmal ein Bild von Bacon zu gebrauchen, den Rest des Raumes verdunkelt, wenn man eine Kerze in die Ecke trägt.¹ Dieser «bewohnte» Erinnerungsraum steht quer zu jenem historischen Zeitkonzept, das die «*Trennung von Vergangenheit und Zukunft*» (J. Ritter), bzw. die «*Kluft zwischen Erfahrungen und Erwartungen*» (R. Koselleck) betont. Neben historischer Zeiterfahrung, die davon ausgeht, dass seit der Neuzeit Vergangenheit und Zukunft, Erfahrungsraum und Erwartungshorizont immer weniger miteinander zu tun haben, gibt es Erinnerungsräume, in denen sich Zukunftserwartungen keineswegs von Bildern der Vergangenheit ablösen, sondern von bestimmten Geschichtserinnerungen angestoßen und untermauert sind.

Die Möglichkeit, mehr niederzuschreiben, als das menschliche Gedächtnis behalten kann, hat zu einer Durchbrechung des Gleichgewichts im Haushalt des kulturellen Gedächtnisses geführt. Gedächtnisumfang und Erinnerungsbedarf sind auseinander getreten und lassen sich seither nicht mehr in eine einfache Gleichgewichtslage bringen, weshalb in schriftverwendenden Gesellschaften nicht mehr die Bewahrung des Gedächtnisses sondern die Auswahl und Pflege des Erinnerungswerten im Mittelpunkt steht. Buchdruck und neue Medien haben die Speicherkapazität der Schrift ständig erweitert und damit zugleich die Diskrepanz zwischen bewohnten und unbewohnten, verkörperten und

¹ «When you carry the light into one corner, you darken the rest.» Francis Bacon, *Advancement of Learning*, I, IV, 6.

ausgelagerten Erinnerungsräumen drastisch verschärft. Wie man dieses Verhältnis beurteilt, ist eine Frage des Temperaments: ob als eine unsichtbare und dunkle Bürde, die das Leben beschwert, oder als ein Reservoir an Möglichkeiten, Alternativen und Fremderfahrungen, die die Gegenwart in ihrem Absolutheitsanspruch relativieren. Das Funktionsgedächtnis als ein gleichmäßig ausgeleuchteter Erinnerungsraum kann die Gestalt eines Thesaurus, eines Bildungskanons, eines Pantheons annehmen. Als ein verbindlicher Gegenstand des Lernens und Deutens ist es darauf angelegt, an die nächste Generation weitergegeben zu werden; ferner wird es in einer auf Wiederholung gegründeten rituellen Kommemoration befestigt, was durch entsprechende Zeiten und Kalenderdaten abgestützt wird. Das unbewohnte Speichergedächtnis bildet dagegen einen eher unsinnlichen, in seiner Totalität unübersehbaren Erinnerungsraum, dessen Verwaltung in die Hände von Spezialisten übergegangen ist. Archive können sowohl als Funktions- wie als Speichergedächtnis organisiert sein; im einen Falle enthalten sie jene Dokumente und Beweisstücke, die die Legitimationsgrundlage bestehender Machtverhältnisse absichern, im anderen Falle bergen sie potentielle Quellen, die die Grundlage des historischen Wissens einer Kultur ausmachen. Als ein potentieller Erinnerungsraum, der sich um den engen Kreis des bewohnten Funktionsgedächtnisses legt, stellen ausgelagerte Wissensspeicher ein Reservoir möglicher noch nicht aktualisierter Erinnerungsanlässe und damit Chancen der Wiederanknüpfung bereit, die die Bilder von dem, was ebenso kurz wie bequem ‹Vergangenheit› genannt wird, immer wieder verschieben. Je nach Fragestellung kann man in diesem Wissensspeicher einen Datenfriedhof oder das Beweismaterial für eine andere Wirklichkeit sehen, die mit dem Status quo der bestehenden Verhältnisse konkurriert.

Neben dem aktiv präsentgehaltenen Funktionsgedächtnis und dem zur potentiellen Verfügung bereitgestellten Speichergedächtnis gibt es allerdings noch ein Drittes, und das ist der für die Dynamik des kulturellen Gedächtnisses so wichtige Bereich des ‹Verwahrensvergessens› (F. G. Jünger), in dem die Begriffe Erinnern und Vergessen zur Unterschiedslosigkeit nivelliert sind. Dabei handelt es sich um Spuren, Reste, Relikte, Sedimente einer vergangenen Zeit, die zwar noch da sind, aber (vorübergehend) bedeutungslos, unsichtbar geworden sind. Was im derzeit physisch oder geistig unzugänglichen Latenz-Zustand existiert, kann von einer späteren Epoche wiederentdeckt, gedeutet, imaginativ wiederbelebt werden. Nicht nur durch *Auslagerung* wie beim Speichergedächtnis, sondern auch durch die permanente *Ablagerung* von unbrauchbar Gewordenem und achtlos Aufgegebenem wird in Erinnerungsräumen jene Qualität der ‹Tiefe› erzeugt, welche nicht nur unerwartete Renaissancen und Reanimationen möglich macht, sondern auch Vorstellungen eines ‹kulturellen Unbewussten› genährt hat. Aus dieser Schichtungs-Struktur erklärt sich obendrein die Wichtigkeit des Kulturschutts und Abfalls für Geschichtswissenschaft und Kunst.

Im zweiten Teil wurde sichtbar, dass Struktur und Konsistenz kultureller Erinnerungsräume wesentlich von der Materialität ihrer Gedächtnis-Medien bestimmt sind. Schrift galt über lange Zeit als ein ‹transparentes› Medium, das vergangenen ‹Geist›raum- und zeitübergreifend verlustlos konserviert. Gegen die von Renaissance-Humanisten gerühmte Transparenz der Schrift ist im 19. und 20. Jahrhundert die Prägnanz des Bildes als kulturelles Gedächtnismedium zur Geltung gebracht worden, dem durch Qualitäten wie Verdichtung und Ambivalenz eine besondere Nähe zum Unbewussten zuerkannt worden ist. Von einer über Bilder geführten Überlieferung wird daher vermutet, dass sie anders als jene, die auf Texten fußt, durch Sprunghaftigkeit, Unkontrollierbarkeit, Affektivität und möglicherweise auch bestimmte Formen von ‹Unmittelbarkeit› gekennzeichnet sei. Im Gegensatz zu Schrift und Bild ist der menschliche Körper das Andere eines Aufzeichnungsmediums, was in den oben behandelten Beispielen zu besonderen Formen von Unzugänglichkeit (im Falle des Traumas) und Unzuverlässigkeit (im Falle

‹falscher› Erinnerungen) führt. Wiederum anders als die mobilen Übertragungsmedien Schrift und Bild zeichnet sich der Ort als Gedächtnismedium durch unverrückbare Festigkeit aus, er ist ein sinnlicher und beständiger Halt für vergängliche Erinnerungen, ein hic ohne nunc, ein hier ohne jetzt, das nichts dar- oder vorstellt, sondern die Spur eines Abwesenden mehr oder weniger emphatisch markiert.

Mit der Entwicklung von Aufzeichnungssystemen, die neben Sprache auch optische und akustische Signale kodieren, haben sich die Erinnerungsräume in ganz neue Richtungen ausgedehnt. Neben Schrift- und Bilddokumenten bergen die Archive inzwischen auch immer mehr Photographien, Tonbänder und Videoaufzeichnungen, die in der Dokumentation vergangener Wirklichkeiten ungleich differenzierter, dabei aber in ihrer Langzeitstabilität aber auch wesentlich fragiler geworden sind. Die neuen Datenträger erlauben durch immer schnellere Sortier- und Suchverfahren eine immer effizientere Verwaltung der Daten, doch geht die Haltbarkeit der Datenträger gleichzeitig dramatisch zurück. Sie haben immer kürzere Verfallszeiten und stellen die Archive damit vor ganz neue Konservierungsprobleme. In seiner letzten Metamorphose hat sich der kulturelle Erinnerungsraum einem vollautomatischen Computer-Gehirn angeglichen, das seine Daten nach bestimmten Programmen selbständig verwaltet und erneuert. Angesichts dieser Entwicklung der Speichertechnologie erscheinen anthropomorphe Kategorien wie Erinnern und Vergessen immer mehr als unangemessen. Die ars-Seite, die technische Beherrschung der Memoria, hatte sich damit verselbständigt auf Kosten der vis-Seite der Memoria, der unkontrollierbaren psychischen Energien.

Mit Anbruch des digitalen Zeitalters geht nicht nur die Epoche des Buchdrucks zu Ende, sondern die Ära des materialen Schreibens überhaupt. Nicht, dass nicht mehr gedruckt und nicht mehr geschrieben würde; diese Formen kultureller Praxis bleiben in vielen Bereichen unersetzlich. Jedoch wird an der Schwelle der neuen Medientechnologie zum ersten Mal die ‹Geschichtlichkeit› der älteren Phasen sichtbar. Das gilt vor allem auch für die kulturellen Ausdeutungen, um nicht zu sagen: für die Metaphysik der Schrift. Hatte diese mit ihrer beeindruckenden Langzeitstabilität in der westlichen Kultur den Willen zur säkularen Dauer hervorgebracht, so wird dieser derzeit von der fließenden Bewegung der digitalen Datenströme in Frage gestellt. Das *Transhistorische* ist vom *Transitorischen* eingeholt worden. Die so alte wie zentrale Metaphorik von der Schrift als Spur, als Index einer verlorenen Präsenz, die zur Entzifferung ansteht, als Einschreibung im Sinne einer Gravur und dauerhaften Prägung, wird sich im Zeichen der Digitalschrift unmerklich auflösen. Diese Umorientierung weist auf einen entscheidenden ‹Konsistenzwandel› des Erinnerungsraums hin. Denn mit dem materialen Schreiben waren die Erfahrungen von Tiefe, Hintergrund, Sedimentierung und Schichtung verbunden, die sich vor allem in der Vorstellung eines Latenzgedächtnisses zwischen Absenz und Präsenz verdichtet haben. Unter elektronischen Bedingungen werden sich solche Bilder und Vorstellungen kaum noch aufrechterhalten lassen. Was hier herrscht, ist die Oberfläche, hinter der sich nichts anderes verbirgt als gerechnete Zustände und Schaltungen im Code von 1 und 0.

Vom Erinnern, das ist eine durchgehaltene These dieses Buches gewesen, ist das Vergessen nicht abzulösen, es hat notwendig an ihm teil und geht in es ein. Diese konsequente Verbindung von Erinnern und Vergessen zeigte sich am Schluss noch einmal in seiner paradoxen Form am Abfall, der von Künstlern und Schriftstellern als ein umgedrehtes Archiv thematisiert wird. Die erinnernde Hinwendung zum Abfall und Vergessen ist nicht unplausibel in einer Kultur, die seit der Neuzeit programmatisch auf Innovation gesetzt und damit die Mülleimer der Geschichte bis an den Rand gefüllt hat. Alles Geschriebene, so fasste es Emerson in einer genialen Formulierung zusammen, ‹stürzt in den unvermeidlichen Abgrund, den die Schöpfung des Neuen für das Veraltete öffnet›. Aus diesem Abgrund

des Abgestoßenen, unbrauchbar Gewordenen, Vergessenen haben Künstler neue materiale Archive gebastelt, in denen sie die Gesellschaft an ihre verdrängten traumatischen Grundlagen erinnern und dem gesellschaftlichen Prozess des Erinnerns und Vergessens ihren künstlerischen Spiegel vorhalten.

An diese zum Teil verwirrenden Verwandlungen von Erinnern und Vergessen schließt sich eine letzte Frage an: Ist die digitale Schrift noch ein Gedächtnismedium oder eher ein Medium des Vergessens? Und löst die digitale Schrift nicht auch das Leitbild dieses Buches, das Bild des Erinnerungsraumes gleich mit auf? «*As long as memory holds a seat / In this distracted globe*», heißt es im oben zitierten Hamlet-Monolog. Diese Frage ist heute aktueller denn je: Wie lange wird das Gedächtnis noch hausen in unserer Welt der Zerstreuungen? Gegen elektronische Medien und ihre Zerstreuungspotentiale, so ist immer wieder zu lesen, kann sich kein Gedächtnis behaupten: «*Die Bildkaskaden der audiovisuellen Medien erheben kaum (noch) Anspruch auf aktives Erinnern. Zur Gedächtnispolitik kommerzialisierter Kommunikation gehört es, dass die Bilder auf vergessensintensive Serialität angelegt sind, nicht auf bewertendes Erinnern. Erinnern, das einen Riss im Informationskontinuum voraussetzt, wird unwahrscheinlich störend.*»²

Diese Sätze lösen bei mir selbst eine Erinnerung aus, nämlich an zwei Texte, die eben diesen «*Riss im Informationskontinuum, der unwahr scheinlich und störend*» ist, anthropologisch ausdeuten. Der erste stammt von Herder, der den Ursprung der Sprache in der Reflexion und diese wiederum im Erinnerungsvermögen verankert hat. Diese Fähigkeit war für Herder ebenfalls unwahrscheinlich und gerade darum von anthropologischer Bedeutung. Statt vom Informationskontinuum oder vom Internet sprach Herder vom «*Ozean der Empfindungen*» und «*dem ganzen schwebenden Traum der Bilder*», gegen den der Mensch seine Erinnerungsräume aufbaut.

«*Der Mensch beweiset Reflexion, wenn die Kraft seiner Seele so frei würket, daß sie in dem ganzen Ozean von Empfindungen, der sie durch alle Sinnen durchrauschet, eine Welle, wenn ich so sagen darf, absondern, sic anhalten, die Aufmerksamkeit auf sie richten, und sich bewußt sein kann, daß sie aufmerke. Er beweiset Reflexion, wenn er aus dem ganzen schwebenden Traum der Bilder, die seine Sinne vorbeistreichen, sich in ein Moment des Wachens sammeln, auf Einem Bilde freiwillig verweilen, es in helle ruhigere Obacht nehmen, und sich Merkmale absondern kann, daß dies der Gegenstand und kein andrer sei.*»³

Für Herder ist «Besonnenheit», wie er den Oberbegriff von Erinnerung und Reflexion genannt hat, das Grundvermögen, das dem Menschen «*charakteristisch eigen, und seiner Gattung wesentlich*» ist und aus dem Sprache, Reflexion und Kultur gleichursprünglich hervorgehen. Besonnenheit produziert Erinnerungsräume, die dem Strom des Geschehens als Falten, Höhlen und Schichtungen entgegenstehen, und Möglichkeiten für Aufschub, Resonanz, Wiederholung, Wiederanknüpfung, Erneuerung bilden. Man mag einwenden, dass Besonnenheit Wahrnehmung voraussetzt und dass unsere Wahrnehmung heute in wachsendem Maße durch die Medien konditioniert wird. Deshalb ist es beruhigend zu hören, dass Erinnern möglicherweise schon immer etwas mit dem Unterbrechen von Strömen, mit dem Arretieren und Festhalten von Bildern und Zeichen zu tun gehabt hat. Herder hat mit der Tätigkeit des Anhaltens und Absonderns, des Aufmerkens, Sammelns und Verweilens die *aktive* Seite des Erinnerns beschrieben. Sollte das Vermögen zu dieser Form der Besonnenheit unter dem Einfluss der

² Siegfried J. Schmidt: *Die Wellen der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*. Braunschweig, Wiesbaden 1996, S. 8

³ Johann Gottfried Herder: «*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*» (1772). In: *Frühe Schriften 1764–1772*, hg. v. Ulrich Gaier, Bibliothek deutscher Klassiker, Frankfurt a. M. 1985, S. 722

neuen Medien tatsächlich abnehmen, so ist das Ende der Erinnerung damit doch noch keineswegs besiegelt. Dafür kann man sich an Nietzsche halten, der Herders Beschreibung der Besonnenheit hundert Jahre später um die *passive* Seite des Erinnerns, um die unwillkürliche und heimsuchende Erinnerung ergänzte: «*Es ist ein Wunder: der Augenblick; im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks. Fortwährend löst sich ein Blatt aus der Rolle der Zeit, fällt heraus, flattert fort - und flattert plötzlich wieder zurück, dem Menschen in den Schoss. Dann sagt der Mensch <ich erinnere mich> und beneidet das Thier, welches sofort vergisst.*»⁴ So ist das also mit der Erinnerung: Auch wenn wir sie vernachlässigen, lässt sie uns darum noch lange nicht los.

Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München C. H. Beck 1999, S. 408-413

Abdruck mit Genehmigung des Verlags

⁴ Friedrich Nietzsche: «*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*», in: *Sämtliche Werke. Band I*, S. 248f.



Changing realities: 1968 and new music

Robert Adlington

«Je prends mes désirs pour la réalité car je crois en la réalité de mes désirs» – «I take my desires for reality because I believe in the reality of my desires.» So read a famous graffiti daubed on an ornate staircase at the Sorbonne during the tumultuous *événements* of May 1968. What was «reality»? Who defines it? How might it be imagined differently? These were pressing questions for the protestors and dissenters of 1968, and they inevitably entangled progressive artists in their wake. Calls for an alternative reality naturally appealed to creative figures committed to the radically new: «l'imagination au pouvoir» («power to the imagination» – another Parisian graffiti) was a notion to which the artistic avant-garde could enthusiastically subscribe, even when they had little interest in actually joining protesting students and workers on the streets.

Yet how was this desire for an alternative reality to be practised in new music? One of the difficulties was that the year's turmoil offered not one but multiple, often contradictory visions for change. In Paris, the struggle encompassed, on the one hand, anarchistic proclamations of «*À bas le réalisme socialiste. Vive le surréalisme*» («Down with socialist realism. Long live surrealism»), and on the other, the sober demands of communist trade unions. The responses of composers proved to be equally varied and incongruous. General agreement was to be had on only one thing: the «unreality» of the bourgeois concert hall, whose existence seemed wholly dedicated to cocooning its patrons from the realities of the outside world. The revolutionary task to be undertaken, then, was to break open the concert hall to the events on the streets – in the process, reviving the cherished aspiration of earlier European avant-gardes (Dada, Weimar, the Soviet constructivists) to dismantle the boundary between art and life.

This could be achieved in different ways. Most programmatically, new works could reference political subject matter or political figures. Luciano Berio's *Sinfonia* (1968/69), is the *locus classicus* here, incorporating both slogans from the Parisian protests and an extended homage to one of the year's most lamented casualties, Martin Luther King. Other composers alighted upon another martyred revolutionary, Che Guevara: Guevara provided composers with inspirational texts (as in Serge Garant's *Phrases II* for two orchestras (1968)), the subject for music theatre (as in the 1969 Holland Festival production *Reconstructie*, composed by a self-styled «guerrilla group» of Dutch composers and writers), or simply a politically freighted dedicatee (as in Hans Werner Henze's *Das Floß der Medusa* (1968), whose premiere was disrupted by German student protestors). Luigi Nono's leftist political convictions were more deeply rooted than many of his fellow composers, but 1968 nonetheless stimulated a particular documentary character in his work, with the tape piece *Contrappunto dialettico alla mente* (1968) memorialising Malcolm X and setting fragments of an anti-Vietnam War manifesto by a Harlem women's group, and its successor *Non consumiamo Marx* (1969) incorporating both Parisian slogans and actual recordings of the May protests.

The potential of the protests as raw sonic material was unsurprisingly seized upon by French composers in particular. Maurice Ohana's *Cris* for twelve voices (1968) presents a sequence of studies of mass vocalisation, evoking the *événements* in onomatopoeic as well as literalistic ways (again, the chants of May play a role). François Bayle's and Guy Reibel's *Rumeurs* for massed choir, 12 performers and tape (1968) attempted a more provocative assault on the polite conventions of the concert hall, by involving all 4,000 attendees at a Provençal summer choral festival in a «manifestation» of mass singing, screaming and shouting, abetted by actors' recitations of more slogans from the Sorbonne. A reviewer remarked how the spectacle occurred more in the audience than on the stage, and that «it was impossible to distinguish what was unexpected from what was planned».

Rumeurs reflected the desire to bring outside realities into the concert hall; but it also pointed to another tendency within composers' responses to 1968, namely the democratisation of musical production. The May events had been nourished by the French Situationists' critique of the «*society of the spectacle*», which warned of a general public rendered passive and submissive by the inoculative effects of mass culture. «*Are you a consumer or a participant?*», read another iconic May graffito. For composers accustomed to a position of pre-eminence in the creation of new work, the call to democratise participation could be a challenging one. One solution was to create musician collectives, in which power was distributed between all members rather than vested in a single individual. The Dutch group behind *Reconstructie*, for instance, comprised five composers and two writers, who claimed collective responsibility for every aspect of the work: most pages of the manuscript score show several hands at work. Such arrangements were not simply a consequence of 1968: collective composition was already a hallmark of the recently-established improvisation groups AMM and Musica Elettronica Viva, as it had been of American free jazz before that; whilst Cornelius Cardew's Scratch Orchestra, founded in 1969, drew its inspiration as much from the egalitarianism of the hippie counterculture as from the militancy of student protest. Rather, Situationists, hippies, the 1968 protestors, and radical musicians all shared a concern, characteristic of the age, for the critique of authority and the assertion of new kinds of equality.

Other musicians went further, and sought to activate the audience. For Musica Elettronica Viva, this development emerged directly as a result of confrontational exchanges with radical students in Rome, who regarded the group's improvisatory explorations with homemade electronics as hermetic and elitist. As a result, from the autumn of 1968, MEV began to convene open improvisation sessions in which anyone could participate. A more structured approach to audience participation is found in Luc Ferrari's *Société V: Participation or Nonparticipation* (1969). This begins with members of the audience shouting out numbers to trigger different bursts of music from the on-stage performers. But the chaos that Ferrari predicts will ensue initiates a new phase in which, first, a member of the audience is elected as «President» to represent the majority preference, and then, when the President begins to lose fellow audience members' confidence, another audience member is elected as «Leader» of the opposition. The work's ending is left open, the composer variously allowing for the public to occupy the stage, the musicians to declare a strike, or (in Ferrari's words) «*other possibilities that may arise spontaneously, which can then be proposed to Governments for the solution of their problems*».

In this way, *Société V* goes beyond bringing an external «reality» into the performance space, to propose that what happens in experimental performance might help to shape a new reality outside. This impulse found more literal expression through initiatives exploring alternative venues, ones ostensibly situated closer to everyday life. On 30 May 1968, amidst predictions that the French government was about to fall, three of the composers involved in the Dutch *Reconstructie* project presented new pieces in Amsterdam's Carré Theatre, a venue associated with circus, cabaret and musical theatre rather than classical music. The concert had been planned as an attempt to create an alternative performance space to the city's prestigious Concertgebouw, where the conservative programming of its resident orchestra held sway. But as events in Paris unfolded, the composers were emboldened to rebrand the event as a «political-demonstrative experimental concert», the demotic associations of the Carré helping to lend the impression of proximity to «the people». In Rome, the student protests of March 1968 helped consolidate and strengthen the existing network of fringe venues for experimental performance. Occasional events at the city's small galleries and bookshops had helped nurture a lively culture of cross-disciplinary artistic experimentation involving composers, writers and artists; from

1968, spaces like the L'Attico gallery mounted more ambitious festivals that made a virtue of their neutrality with respect to established performance traditions, and the close proximity they permitted between performers and audience.

Political subjects, the noise of protest, open participation, new venues: these were some of the ways in which composers sought to connect to the changing realities of 1968. How, though, was the specifically musical element of the year's turbulent events to be registered? Music was a prominent feature of marches, demonstrations and protest meetings, and musical preferences acted as a strong motivator for the expression of social dissent, especially amongst the young. Rock music, above all, formed the soundtrack for the global 1968 – except perhaps in France itself, where the Anglo-American counterculture was slower to take hold. As a harbinger of change, rock was hard to beat: it embodied generational difference, symbolising energy and subversion despite its commodity status.

The sounds of rock, though, were conspicuously absent from composers' musical responses to 1968 – as, by and large, were other musics associated with the revolutionary cause, whether jazz, folk music, the chanson, or the workers' song. Why might this be? An indication is given by composers' comments about rock from the time. For some, rock was simply inadequate to contemporary realities, on account of its perceived lack of compositional sophistication. The young Dutch composer Peter Schat, for instance, argued that the simple harmonies and song structures of the Beatles were «not the musical expression of this time». Others attempted a more generous assessment by stressing how some rock music appropriated avant-garde strategies, such as novel timbres, montage, and experimental studio techniques. Luciano Berio, writing in 1967, praised the Rolling Stones, the Mothers of Invention and the Grateful Dead for their openness to different musical traditions, which allowed a «dynamic of inclusion» that, in a telling phrase, «accepts the reality of things as they are».

Whether read as irrelevant to the present, or as mimicking strategies that the avant-garde had already made their own, popular music required no acknowledgement in composers' own work. It is notable, for instance, that the multiplicitous «sounding together» of Berio's *Sinfonia* limits its quoted musical «realities» solely to highlights from the symphonic repertoire. But here was a case where composers' readings of reality differed quite significantly from the activists and protestors who inspired them. For the latter, a good beat, a singable tune, and relatable lyrics were crucial components of an «engaged» music. Underlying this discrepancy was a perennial question confronting any artistic avant-garde identifying with a revolutionary cause: how to reconcile the dual commitments to aesthetic advance and social progress. Put differently: how «real» could a music that prioritised the strange and disconcerting, and shirked the commonplace, hope to be? 1968 brought no clear answers, but the question was to preoccupy composers for many years to come.

Robert Adlington holds the Queen's Anniversary Prize Chair in Contemporary Music at the University of Huddersfield. He has written books on Harrison Birtwistle, Louis Andriessen, and avant-garde music in 1960s Amsterdam. He is also the editor of the volumes *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*, and *Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc*.

Samedi
Samstag
Saturday

24.11.18

19:00 Grand Auditorium
trois grandes premières

Figures radicales

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Baldur Brönnimann direction
Synergy Vocals

Micheline Coulombe Saint-Marcoux
Hétéromorphie pour orchestre (création européenne) (1970) 12'

Francesca Verunelli
Tune and Retune (création, commande Philharmonie
et Milano Musica) (2017/18) 20'

Luciano Berio
Sinfonia for eight voices and orchestra (1968/69) 35'



L'orchestre en mutation

Hélène Cao

Dès les premières décennies du 20^e siècle, l'orchestre connaît d'importantes mutations. Chez Claude Debussy, le timbre n'est plus une « couleur » ajoutée au dessin, mais un paramètre indissociable du rythme et de l'harmonie. À partir des années 1920, Edgar Varèse, qui travaille lui aussi sur cette idée d'« harmonie-timbre », crée une musique âpre et convulsive au moyen de « *masses organisées de sons* [qui] *se meuvent l'une contre l'autre* ». C'en est fini des méandres de la psyché explorés par les post-romantiques : les titres des œuvres (*Ionisation*, *Intégrales*), qui se réfèrent souvent à la science, affirment de nouvelles sources d'inspiration. En 1958, lors de l'Exposition universelle à Bruxelles, le *Poème électronique* de Varèse est diffusé dans le Pavillon Philips conçu par Iannis Xenakis pour Le Corbusier. À cette date, le jeune compositeur et architecte d'origine grecque est déjà l'auteur de *Metastaseis* (1954) : une partition pour soixante musiciens jouant chacun leur propre partie, mais qui produisent une sonorité globale animée de longs glissandos ou d'une myriade d'impacts ponctuels. György Ligeti élabore quant à lui une « polyphonie saturée » (pour reprendre ses propres termes) où les individualités instrumentales se dissolvent dans la texture d'ensemble : la masse orchestrale d'*Atmosphères* (1961) et de *Lontano* (1967) évolue lentement et de façon continue grâce à des mouvements internes presque imperceptibles. Ces idées résultent en partie d'expérimentations effectuées dans le domaine de la musique électronique. Mais après avoir réalisé deux pièces pour bande magnétique, Ligeti avait jugé la technologie insuffisante, préférant prolonger ses recherches au moyen de l'écriture.

Micheline Coulombe Saint-Marcoux, *Hétéromorphie*

Autant dire que Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938–1985) s'impose comme la digne héritière de ces augustes aînés. À la fin de l'année 1967, lors de l'Exposition universelle de Montréal, elle fait la connaissance de Xenakis qui lui conseille d'étudier la musique électroacoustique à Paris, au GRM (Groupe de Recherches Musicales) créé par Pierre Schaeffer. Très investie dans le développement de ces nouvelles techniques (comme en témoigne *Arksalartôq* donné dans le cadre du concert « Les réalités acousmatiques »), elle n'en néglige pas pour autant l'écriture instrumentale. C'est pendant son séjour parisien qu'elle reçoit la commande d'*Hétéromorphie* par l'Orchestre symphonique de Montréal, créateur de l'œuvre le 14 avril 1970.

« Hétéromorphie » : le terme (qui rappelle les titres « scientifiques » de Varèse) désigne, chez une même espèce animale, le fait de présenter des formes différentes ; ou, en chimie, des substances contenant les mêmes éléments et en nombre identique, mais disposés différemment. Dans la partition de Micheline Coulombe Saint-Marcoux, quelle serait cette « espèce » existant sous des formes distinctes ? Peut-être la compositrice a-t-elle songé à l'effectif de ses quatre groupes instrumentaux disposés en éventail sur la scène, séparés par les harpes et les nombreuses percussions. Chacun contient un instrument du quatuor à cordes (les violons 1 pour le groupe A, les violons 2 pour le B, les altos pour le C, les violoncelles pour le D) et des vents. Ces derniers contribuent à singulariser les ensembles, non seulement en raison de leur timbre, mais aussi de leur registre (aigu dans le groupe A, grave dans le groupe D).

Comme Ligeti, Micheline Coulombe Saint-Marcoux enrichit sa musique orchestrale d'expériences électroacoustiques où elle creuse notamment la question de la spatialisation et de la trajectoire du son. Dans *Hétéromorphie*, des objets sonores circulent entre les groupes, s'agglomèrent ou s'affrontent. Si des motifs et des gestes individuels émergent parfois de la masse (notes répétées *staccato*, dessins aux intervalles écartelés), c'est le plus souvent la sensation d'une matière globale qui domine. Les effets bruiteux provenant des percussions et des modes de jeux (indiqués très précisément), le vibrato à la vitesse variable, les glissandos dont l'ampleur nécessite une notation graphique en lignes droites, participent à l'âpreté de cette musique puissante. Travailler sur le son, plutôt qu'avec des sons, comme le revendiquait Xenakis.

Francesca Verunelli, *Tune and Retune*

La compositrice italienne Francesca Verunelli (née en 1979) considère l'orchestre comme « son instrument ». Elle se rappelle les concerts symphoniques auxquels elle assistait, enfant, avec ses grands-parents. Entraînée immédiatement par le souffle gigantesque de la masse orchestrale, elle rend hommage à ce saisissement originel dans *Tune and Retune*. L'orchestre est ici traité comme un organisme qui respire, un objet poétique riche de ramifications symboliques.

Cette nouvelle partition prolonge de surcroît le questionnement de Francesca Verunelli sur la façon d'écrire le temps, véritable colonne vertébrale de sa création : « *Le début de cette obsession remonte à mes tous premiers souvenirs d'écoutes musicales, dans mon enfance : je me rappelle cette perception presque physique du temps musical – sa substance étant manipulée, tordue, déformée, gonflée, compressée...* » Les modes de jeu et les combinaisons instrumentales ne visent pas à créer des effets inédits. « *Il ne s'agit pas de < faire du son >, mais d'écrire le temps* », déclare la compositrice, qui distingue trois catégories d'écriture du temps. La première s'attache au temps « biologique » dans lequel se déploie de façon naturelle la vie interne du son, à l'image de la croissance d'une plante, de l'épanouissement d'une fleur. La deuxième catégorie concerne le déploiement sémantique du discours musical, qui modèle le temps afin qu'il devienne porteur de sens. Et enfin, le temps « épiphanique » envisage des objets sonores pour eux-mêmes, en tant qu'éléments plastiques dont le comportement dans le temps est indépendant des attentes de l'auditeur. Dans *Tune and Retune*, Francesca Verunelli s'interroge sur la possible corrélation entre les deux premières catégories.

Cette problématique ne peut se dissocier d'une réflexion sur le timbre, paramètre qui l'intéresse en tant que substance harmonique effectuant son propre cheminement dans le temps : « *La question du timbre n'existe pas hors du temps, de même qu'il n'y a pas de syntaxe harmonique hors du temps.* »

Le titre *Tune and Retune* dérive d'ailleurs de cette observation puisque la musique est fondée sur deux accords, telle une respiration qui, au fur et à mesure du déroulement de la pièce, s'enrichit, se transforme au niveau du timbre et, par conséquent de l'harmonie. Ainsi, Francesca Verunelli tente d'articuler le temps biologique dans lequel vit inconsciemment l'être humain, avec le temps sémantique de l'œuvre musicale : ce temps « narratif » qui nous offre la possibilité d'éprouver réellement l'expérience du temps.

Luciano Berio, *Sinfonia*

Considérée comme un genre instrumental, la symphonie n'exclut pourtant pas systématiquement les voix : à la fin de la Renaissance et au début du baroque, chez Giovanni Gabrieli et Heinrich Schütz par exemple, la *sinfonia* était un morceau assez bref qui mêlait voix et instruments. Si Beethoven (*Symphonie N° 9*), Mendelssohn (*Symphonie N° 2 « Lobgesang »*), Liszt (*Faust-Symphonie* et *Dante-Symphonie*), Mahler (*Symphonies N° 2, 3, 4 et 8*) ou encore Chostakovitch (*Symphonies N° 2, 3, 13 et 14*) n'ont probablement pas songé à cet héritage, il n'en fut pas de même de la part de Luciano Berio, formé à la musique ancienne par son maître Giorgio Federico Ghedini.

Pour qui veut s'initier à son univers, *Sinfonia* offre une superbe porte d'entrée. Signe tangible de son humanisme et de sa vaste culture, cette partition est aussi représentative de son travail sur le verbe et la voix. Le premier mouvement comprend des fragments du livre de Claude Lévi-Strauss *Le Cru et le Cuit*, consacrés à des mythes brésiliens sur l'origine des eaux. En 1967, Berio avait composé une première version de *O King*, pour une voix et cinq instruments, avant de l'orchestrer pour en faire le deuxième mouvement de *Sinfonia*. Le matériau vocal évolue de l'inintelligibilité à l'intelligibilité : le texte, au départ réduit à ses voyelles, conduit à l'énoncé de « *Martin Luther King* ». La dimension acoustique du son devient sens, pour rendre hommage au pasteur afro-américain assassiné le 4 avril 1968.

Le mouvement central, sur des extraits de *L'Innommable* de Samuel Beckett, doit une part de sa célébrité au *Scherzo* de la *Symphonie N° 2* de Mahler, cité dans son intégralité, entendu par moments au premier plan, ou bien enfoui sous d'autres strates musicales. « *Si je veux décrire la présence du scherzo de Mahler dans Sinfonia, l'image qui me vient spontanément à l'esprit est celle d'une rivière traversant un paysage constamment changeant, disparaissant parfois sous terre pour ressortir dans un décor totalement différent, dont le cours est parfois visible, parfois caché* », déclare Berio. Le choix de ce morceau n'est pas fortuit, car Mahler « *semble porter le poids de toute l'histoire de la musique de ces deux derniers siècles* ». En outre, le *Scherzo* reprend la musique de son lied «*Des Antonius von Padua Fischpredigt*» (Le Sermon de saint Antoine de Padoue aux poissons). Sur ce matériau emprunté, Berio greffe de nombreuses citations, de Bach à Boulez. On y reconnaît par exemple des bribes de *La Mer* de Debussy, de *La Valse* de Ravel, du *Sacre du printemps* de Stravinsky, du *Concerto pour violon « À la mémoire d'un ange »* de Berg. Les citations commentent la structure formelle et le déroulement harmonique du *Scherzo* de Mahler. *En « agissant les unes sur les autres et en se transformant, [elles] acquièrent soudain une signification nouvelle, comme le font ces objets ou ces visages familiers placés sous une lumière ou dans un contexte inhabituels ».*

Le mouvement suivant, qui fait référence au quatrième mouvement de la *Symphonie N° 2* de Mahler, reprend des fragments des textes des mouvements précédents. Quant au cinquième et dernier volet, il contient la totalité de la musique de *O King*, à laquelle s'agrègent des éléments issus de tous les mouvements de l'œuvre. Il résout la dichotomie entre pensée fragmentaire et continuité, hétérogénéité et unité, rappelant l'étymologie grecque du terme « *sinfonia* » : « Accord, ensemble de sons. »

Docteur en musicologie, Hélène Cao enseigne l'analyse et l'histoire de la musique dans des conservatoires parisiens. Elle a notamment publié *Debussy* (Jean-Paul Gisserot), *Louis Spohr* (Papillon), *Thomas Adès le voyageur* (MF), *Anthologie du lied* (Buchet / Chastel) et participé au *Dictionnaire encyclopédique Wagner* (Actes Sud / Cité de la musique).

Von Francesca Caccini zu Francesca Verunelli

Komponistinnen in Italien

Laura Zattra

Teresa Rampazzi (1941–2001), die Pionierin der italienischen elektroakustischen Musik, traf einst den Ausspruch «*just as there are many women who have a demanding profession, the same is true in music*». Rampazzi war keine Feministin, sie hat niemals beklagt, dass in der Welt der Künste ein Unterschied zwischen Männern und Frauen gemacht würde. Sie gehörte einfach jener immer größer werdenden Gruppe von Frauen an, welche sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Nachdruck und Selbstvertrauen der Kunst, der Musik und ganz konkret der musikalischen Kunst des Komponierens widmeten.

Wenn wir uns mit den Bedingungen für das weibliche Sein in seiner Geschichtlichkeit befassen, bemerken wir unausweichlich, dass eine Existenz als Musikerin bis in die Nachkriegszeit im 20. Jahrhundert – das Jahr 1968 dürfte hier eine wesentliche Wendestelle markieren – entscheidend an eine Zugehörigkeit zu «gutem Hause» und eine entsprechende Bildungsbiografie geknüpft war. Dies soll nicht bedeuten, dass vor jener Zeit eine Frau von ihrer musikalischen Tätigkeit auch leben konnte, sondern es besagt lediglich, dass Frauen ein Instrument erlernen und ihre Freizeit damit gestalten durften, indem sie vor geladenen Gästen musizierten. Teresa Rampazzi hat dies unterstrichen, indem sie einst zu Protokoll gab: «*as a typical good family daughter, I played the piano*». Einen Verdienst in der Musikwelt zu erhalten, stellte jahrhundertlang ein Privileg der Männer dar, denn von seiner Arbeit leben zu können, hätte die Begriffe Unabhängigkeit, Emanzipation und Freiheit impliziert.

Für eine Frau, die Komponistin sein wollte, stellte sich die Lage als noch ernster heraus. Im jahrhundertlangen Verlauf der Musikgeschichte lassen sich nur wenige Komponistinnen ausmachen, da die Komposition stets im Zusammenhang mit der männlich konnotierten Gabe des «Spekulativen» gesehen wurde. Komponistinnen genossen stets eine geringere Bekanntheit als ihre männlichen Kollegen, verblieben oft in der gänzlichen Unbekanntheit. Heutzutage ist so etwas schwer vorstellbar, aber wir können nicht einmal mit Gewissheit sagen, ob Hildegard von Bingen, *femme de lettres* aus dem 12. Jahrhundert, als erste Komponistin der abendländischen Musikgeschichte angesehen werden kann. Es ist gut möglich, dass andere Frauen bereits vor ihr kompositorisch tätig waren. Wäre Hildegard von Bingen noch am Leben, hätte sie die Wiederentdeckung ihres musikalischen Schaffens in den 1980er Jahren zu einer vermögenden und sehr berühmten Frau gemacht: Das 1993 durch das Ensemble

Sequentia bei der Deutschen Harmonia Mundi eingespielte Album «Canticles of Ecstasy» wurde millionenfach verkauft und hat einen Edison Prize, einen Disque d’Or und eine Grammy-Nominierung erhalten. Aber der Erfolg des Albums und die Wertschätzung Hildegards gehen klar auf etwas unserer Epoche Eigenes zurück.

In Italien war Francesca Caccini (1587–1641), Tochter des Komponisten Giulio Caccini, vermutlich die erste Komponistin, die eine komplette Oper vorgelegt hatte (*La liberazione di Ruggero dall’isola di Alcina*, 1625). Sie war vornehmlich als Musikerin am Hof des Großherzogs der Toskana tätig, dann am Hofe Catherines von Lothringen. Sie war zunächst mit einem Sänger, später dann mit dem Edelmann Tommaso Raffaelli verheiratet. Ruhm zu Lebzeiten war ihr indes keiner beschieden. Oder, wie es Pinuccia Carrer ausdrückte: «*Wenn wir Gioachino, Johannes, Ludwig, Richard, Giuseppe, Johann Sebastian, Josquin, Guillaume oder Claudio sagen, ergänzt das geneigte Publikum, das Konzertsäle oder Theater besucht, im Geiste sofort die Nachnamen Rossini, Brahms, Beethoven, Wagner, Verdi, Bach, Desprez, Machaut und Monteverdi... aber woran würde es denken, wenn man die Namen Maria, Giulia, Elisabeth, Germaine, Teresa, Barbara, Francesca, Carlotta, Mel oder Nancy anführt? Sicherlich nicht an die Familiennamen Szymanowska, Recli, Jacquet de La Guerre, Tailleferre, Agnesi, Strozzi, Caccini, Ferrari, Bonis oder Van de Vate.*»

Auch wenn Komponistinnen über eine lange Zeit hinweg in der abendländischen Musikgeschichte eine Ausnahmeerscheinung bildeten, so erhöhte sich ihre Präsenz und Wahrnehmbarkeit doch seit den 1960er Jahren beträchtlich. Gleichzeitig hierzu hat sich die Musikliteratur in den letzten Jahrzehnten um zahlreiche musikhistorische und musikanalytische Studien zum Œuvre von Komponistinnen angereichert. Zu nennen wären die *International encyclopedia of women composers* (1987), die Publikationsserie *Women Composers: Music Through the Ages* (zwölf Bände seit 1996), das Sonderheft der Zeitschrift *Circuit. Musiques contemporaines* (2009), das sich der «weiblichen» Kompositionspraxis widmete, sowie die Monografien von Diane Jezic und Elizabeth Wood (1994), Laurel Parsons und Brenda Ravenscroft (2016) sowie Anna Beer (2016), neben vielen anderen. Für Italien wären die Arbeiten von *In-audita musica* sowie die Studien von Pinuccia Carrer zu nennen. In den letzten Jahren sind zudem auch Studien und Hochschulschriften zu unterschiedlichen musikalischen Genres sowie zu Interpretinnen erschienen. Anzuführen wären hier einige Arbeiten zum Technologiebezug von Komponistinnen, etwa die Monografie von Elisabeth Hinkle-Turner (2007) oder die Arbeiten von Hannah Bosma. Herauszustellen ist überdies die verdienstvolle Arbeit von Patricia Adkins Chiti, die zwar auf Italien zentriert, aber durch eine Offenheit fürs Globale gekennzeichnet ist. Die Forscherin rief 1978 die Fondazione Adkins Chiti: Donne in Musica ins Leben, deren Zweck es ist, das Œuvre von Komponistinnen aus Italien und über hundert anderen Ländern zu erfassen und zu archivieren. Schließlich sei noch die Organisation Suonodonne genannt (www.suonodonneitalia.it). Heutzutage verfügen wir in Italien über eine namhafte Zahl an hervorragenden Komponistinnen: Biancamaria Furgeri (1935), Irma Ravinale (1937–2013), Ada Gentile (1947), Sonia Bo (1960), die von 2010 bis 2013 als Direktorin des Mailänder Konservatoriums amtierte – außerdem Esther Flückiger, Beatrice Campodonico, Marcela Pavia, und Silvia Colasanti, um nur einige weitere zu nennen.

Unter den Komponistinnen, welche einen technologischen Ansatz gewählt haben, ist zuvörderst Teresa Rampazzi (1914–2001) zu erwähnen, die als Patin, ja als geistige Mutter dieses Ansatzes anzusehen ist. Zusammen mit Pietro Grossi und Enore Zaffiri erwies sich Teresa Rampazzi als Pionierin dessen, was man «*die zweite Generation der elektroakustischen Musik in Italien*» genannt hat, wobei unter der ersten Generation das Umfeld des Studio di Fonologia della RAI di Milano zu verstehen ist.

Rampazzi absolvierte ihre Ausbildung am Mailänder Konservatorium und heiratete 1940 den Bankdirektor Carlo Rampazzi. In ihrem Salon gingen Persönlichkeiten wie Bruno Maderna, Franco Donatoni, René Leibowitz oder Severino Gazzelloni ein und aus. Rampazzi schloss sich in Padua einem Ensemble an, welches Musik der Avantgarde pflegte, wie etwa Werke von Anton Webern und Alban Berg. Rampazzi war außerdem Teil des Circolo Pozzetto, dessen Gründer Ettore Luccini sich als Intellektueller im kommunistischen Bund engagierte. Im Circolo Pozzetto fanden sich zahlreiche Intellektuelle, Bildende Künstler (die Mitglieder der Gruppe Enne, Piero Manzoni), Dichter (Tono Zancanaro), Musiker (Franco Donatoni, Sylvano Bussotti) und Musikwissenschaftler (Heinz-Klaus Metzger, Diego Carpitella) zusammen, um Tagungen, Ausstellungen und Darbietungen auf die Beine zu stellen. Auf einer seiner zahlreichen Italienreisen fand John Cage 1959 den Weg nach Padua. Dort gab er zusammen mit Teresa Rampazzi, Heinz-Klaus Metzger und Sylvano Bussotti ein Konzert, welches das Publikum regelrecht aufrüttelte. Im Jahre 1964 gründete Teresa Rampazzi dann zusammen mit Ennio Chiggio die Gruppe Nuove proposte sonore (Neue klangliche Vorstöße). Seit den 1960er Jahren setzte sie sich konsequent für die Verbreitung der neuen Musik ein, wobei sie sich anfangs der Komposition unter Zuhilfenahme analoger Technologie widmete, später dann aber den Übergang zur digitalen Technologie mitvollzog. Rampazzi, die sich unermüdlich für andere einsetzte, hat selbst mehr als hundert Werke hervorgebracht, von denen freilich nur ein kleiner Teil auf Tonträgern dokumentiert wurde, was zumeist erst nach ihrem Tode geschah. Auch wenn ihr Wirken in Hugues Davies' einflussreichem *Répertoire International des Musiques Électroacoustiques* (1967) Erwähnung fand, ist die Würdigung ihres Schaffens im Gesamtkontext der italienischen und internationalen Musikszene doch erst in der jüngsten Zeit erfolgt.

Im Laufe der Jahrzehnte gewannen auch andere Komponistinnen aus der italienischen elektronischen Szene an Berühmtheit, etwa Franca Sacchi, Hilda Dianda, Daniela Casa, Maria Teresa Luciani, Giulia de Muittis, Doris Norton und Ingrid McIntosh. In allerjüngster Zeit hat dieser Aufschwung zusätzliche Energie zugeführt bekommen, und zwar durch die kontinuierliche Aktivität und den Enthusiasmus jener Musikerinnen, Performerinnen und Komponistinnen, die als *«Electronica»*-Szene bezeichnet werden und denen beispielsweise die Electronicgirls zugehören.

Es ist ein langer Weg, den es zwischen Francesca Caccini und Francesca Verunelli zu beschreiten galt. Verunelli hat in Italien studiert und arbeitet nun in Frankreich. Die Flötistin Claire Chase, Gründerin des International Contemporary Ensemble sagt über Verunelli: *«we believe Francesca Verunelli to be one of the most important voices to emerge from the Ircam scene in decades.»* Als Komponistin, welche sowohl rein instrumentale Werke hervorbringt als auch in ihrem Œuvre elektronische Verfahren und Instrumente zusammenbringt, stellt Verunelli im Panorama der musikalischen Recherche derzeit eine der interessantesten Exponentinnen dar. Hier werden klangliches Experimentieren und die Recherche im Zuge des Komponierens eins. Das Hören stellt in Verunellis künstlerischem Universum eine ausschlaggebende Dimension dar, ganz im Einklang mit der musikalischen Technik. Sie sagt selbst hierzu: *«Die zeitgenössische Musik weist dem oder der Hörenden eine aktive Rolle zu, sie weitet den Geist, sie fordert das Nachdenken ein und verbreitet daher einen gewissen Schrecken».*

Aber es ist genau hier, wo sich das Komponieren durch Recherche vollzieht, mit den Experimenten der Vergangenheit, der Aktivität der historischen Avantgarden in Verbindung stehend. Denn das 20. Jahrhundert war, so Verunelli *«ein Jahrhundert von großer Ereignisdichte, welches die nachgeborenen Komponisten im Hinblick auf das kompositorische Erbe vor eine große Herausforderung gestellt hat. Aber ich glaube nicht, wie das so viele tun, dass alles gesagt und getan sei. Für mich bleibt noch sehr*

viel zu tun, ich erkenne noch deutlich ein Terrain, auf dem experimentiert werden kann. Die Musik fordert eine beträchtliche Recherchearbeit, denn nicht alles geschieht aus Intuition heraus. Die Intuition muss von einer außergewöhnlichen technischen Arbeitsleistung gefolgt werden.»

In dieser Hinsicht scheint in jedem Werk Verunellis ein umfangreicher Rechercheprozess auf, dies gilt auch für jeden Aspekt des Komponierens und ihre Technik, zudem auch für jedes einzelne Werkkonzept, sei es auf kleines Ensemble oder großes Orchester bezogen. *«There are a number of compositional problems that I have been working on for years and I would say that every piece is a sort of concrete «declination» or «manifestation» that comes about as a result of the intersection of these long-term lines of research with a given instrumental world be it a small ensemble or large orchestra. So in reality every instrumental make-up offers a specific sonic universe with which one compares and evaluates certain more general ideas, and vice versa.»* In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, wie Verunelli im Jahre 2016 auf die Frage, ob sie lieber für kleines oder für großes Ensemble schreibe, geantwortet hat: *«Every instrumental make-up is an interesting challenge from this point of view. But it's also true that there are periods in which one make-up suits us better, or the ideas that we're interested in are better suited to one make-up rather than another. At the present time I would love to write more for large orchestra.»* Das Bedürfnis für eine große Formation zu schreiben, wie es sich im letzten Satz des Zitats äußert, hat in *Tune and retune* – einer Auftragskomposition der Philharmonie Luxemburg und von Milano Musica – seine Verwirklichung gefunden.

Laura Zattra ist promovierte Musikwissenschaftlerin. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf dem 20. und 21. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung der Themen Musik im Kontext von Wissenschaft und Technologie, elektroakustische Musik, kollaborative Musikproduktion und Komponistinnen. Sie ist Assistenzprofessorin am Lehrgebiet Filmmusik des Konservatoriums in Rovigo, Research Fellow am Ircam und am Institut de Recherche en Musicologie in Paris sowie Co-Herausgeberin der Zeitschrift *Musica/Tecnologia* (Firenze University Press). An Publikationen sind unter anderem *Live-Electronic Music. Composition, Performance and Study* (2018) und *Studiare la Computer Music. Definizioni, analisi, fonti* (2011) zu nennen.

Der französische Originalbeitrag wurde von Christoph Gaiser ins Deutsche übertragen.

Literaturhinweise:

Anna Beer: *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women of Classical Music*. London: Oneworld Publications 2016

Sergio Durante & Laura Zattra: *Vent'anni di musica elettronica all'università di Padova. Il centro di sonologia computazionale*. Palermo: CIMS 2002

Luisa Galanti: *L'altra metà del rigo. La donna e la composizione femminile oggi in Italia*. Imola: Grafiche Galeati 1983

Elisabeth Hinkle-Turner: *Women composers and music technology in the United States: crossing the line*. Ashgate: Aldershot 2007

Laurel Parsons & Brenda Ravenscroft (Hrsg.): *Analytical Essays on Music by Women Composers, Band 3: Concert Music, 1960-2000*. – New York: Oxford University Press 2016

Diane Peacock Jezic: *Women Composers: The Lost Tradition Found*. New York: Feminist Press at CUNY 1994



Micheline Coulombe Saint-Marcoux: The Quiet Struggle for Recognition as a Composer in the Seventies

Marie-Thérèse Lefebvre

A pioneer in the development of electroacoustic music in Quebec, Micheline Coulombe Saint-Marcoux was born on August 9, 1938 in Notre-Dame-de-la-Doré (Saguenay), north of Quebec City. She died of brain cancer in Montreal on February 2, 1985.

She graduated from the École de musique Vincent d'Indy (Montreal) in 1962 and continued her training at the Conservatoire de musique du Québec (Montreal campus) with Clermont Pépin (composition) and Gilles Tremblay (analysis). In 1967, she won first prize in composition and Le Prix d'Europe from the Académie de musique du Québec. She then composed several pieces for piano and voice, a *Sonata for flute and piano*, a *String Quartet* and two works for orchestra using the Ondes Martenot, *Vent* and *Modulaires*. This relatively traditional path might have led her to a position at a higher education institution not unlike the Conservatoire national de musique de Paris, but, like many women of the sixties, she tried to think outside the box and to explore new territories. She saw and heard the sound environments of some of the pavilions at the 1967 World's Fair in Montreal, including *Polytope*, created by Iannis Xenakis, an installation in the French Pavilion. She met Xenakis later that same year while he was attending a conference at the Conservatoire. He suggested that she explore some mathematical concepts that could be used to imagine new musical structures, recommending that she join the GRM (Groupe de Recherches Musicales) then directed by Pierre Schaeffer.

She moved to Paris in 1968, attending Pierre Schaeffer's theoretical classes at the Conservatoire and joining the GRM to study the technical aspects of a studio with Guy Reibel. While in Paris, she also studied sound-image relationships with Bernard Parmegiani. With François Bayle, she was able to explore the poetic aspects of the phenomenon of sound. That year, she made three magnetic tapes, *Arksalartôq*, *Contrastances* and *Moustières*, and participated in a GRM collective work at the Festival d'Avignon the following year. As a fellow of the Canada Council for the Arts in 1969, she enrolled in the

class of Gilbert Amy and composed a piece for piano, *Assemblages*, under his direction. During the third year, she organized a concert tour with the GIMEP (Groupe international de musique électro-acoustique de Paris), which she had founded with five composers, showcasing the latest production of the members, including her own *Bernavir*. Despite all these activities, she found the time to attend Olivier Messiaen's analysis class.

It should be noted here that Micheline Coulombe Saint-Marcoux never intended to restrict her career to writing electroacoustic music¹. She didn't see this type of music as a goal in itself, but rather as a new musical language which should be integrated into mixed works or applied to purely instrumental works through the concepts of spatialization of forms. The result of this approach can be heard in *Hétéromorphie*, a piece for orchestra, written in Paris and commissioned by the Orchestre symphonique de Montréal. It was premiered in 1970 under the baton of Franz Paul Decker². To say that the final result of the concert was not to her liking would be an understatement. «Sabotage», she called it later, considering the conductor's refusal to install the instrumentalists in different parts of the hall as prescribed in the score. The goal had been to create, she said, «*a movement of forms, sound moving like wind or a wave crossing them*», like a Calder's mobile. Decker chose to group the musicians on stage to facilitate his conducting of the piece.

Micheline Coulombe Saint-Marcoux moved back to Montreal permanently in 1971, where she became a professor at the Conservatoire. The context was difficult. Here as elsewhere at that time, the musical scene was made up of relatively hermetic networks and clans. First, although the International Women's Year in 1975 freed up the feminine voice, it did little to foster dialogue between men and women. The more women spoke up, in this case through their music, the more men shut down communication through innuendo and prejudice. Second, the idea of producing concerts devoted specifically to electroacoustic music was slowly gaining traction and some tests were carried out, but the cost of equipment discouraged development along these lines. Few instrumental music composers believed, at that time, in the future of this medium. It was not until the early eighties, when Micheline Coulombe Saint-Marcoux committed herself completely to this type of music and a new generation of composers arrived on the scene, that broadcasts took place using this new electroacoustic tool.

Given the lack of visibility of creators, she went on to become a voice for young contemporary music. In 1972, she organized the «Carrefour électroacoustique», an event that brought electroacoustic music into the mainstream of the Quebec scene. Her status in the field was confirmed once again when she became one of the organizers of the New Music Week held in May 1975. She was appointed to the board of the SMCQ (Société de musique contemporaine du Québec) in 1979. Her first contact with this Society was not easy. She had to fight management prejudices against her as a woman composer, while also trying to change a mistaken perception of her which had plagued her since her return from Paris, namely as a composer solely concerned with electroacoustic music. However, her perseverance paid off as she overcame those obstacles, and several of her instrumental works were performed during her lifetime by the musicians of the SMCQ, not to mention that seven of them played in her honour at a tribute concert held posthumously, on February 13, 1986. She told her own story in an interview recorded in 1984. This recording is included in the box set dedicated to her music which appeared in the series *Anthology of Canadian Music* produced by Radio-Canada International.

¹ During her career, she only produced six works for magnetic tape. In addition to the four pieces mentioned above, she composed *Zones* (1972) and *Constellation I* (1980), engraved on Empreintes DIGITALes, IMED 0159.

² This version is available at <https://www.youtube.com/watch?v=ExfkhNhoVyw>.

Altogether, the composer has left us with a legacy of forty-two works, the list of which can be found and heard on the website of the Canadian Music Center (www.musiccentre.ca). Nearly half of them were produced while she was a student. During her professional career, she composed 13 works for different ensembles to which we can add eight pieces commissioned by the Canadian Music Competition in 1980 and 1981 (one each for piano, violin, cello, horn, flute, oboe, soprano, tenor).

Among the vocal works, a trilogy combining a voice with either an instrumental or mixed ensemble and setting texts by Quebecois poets, is worthy of more attention. The first part of the trilogy, *Makazoti* (1971), sets poems by Noël Audet and Gilles Marsolais; the second part, *Alchera* (1973), uses a text by Nicole Brossard; and the final part, *Ishuma* (1973), sets the words of Paul Chamberland. Another piece that merits recognition is *Moments* (1977) for soprano, flute, viola and cello. Here, the composer sets her own text to music, choosing evocative words that describe the different psychological atmospheres of the piece, as for example: *temps figé hors d'atteinte* (frozen time beyond reach), *infinie transparence* (infinite transparency), *menaçante nuit* (menacing night), *poussières sonores audibles* (audible sound dust).

She also wrote for different instruments: *Épisodes II* (1972) for 3 percussion instruments that were amplified and mixed live; *Genesis* (1975) for wind quintet; *Miroirs* (1975) for harpsichord and magnetic tape; *Regards* (1978) for winds, strings, piano, percussion and magnetic tape; *Mandala I* (1980) for flute, oboe, cello, piano and percussion; and *Étreinte* (1983) for 4 Ondes Martenot. *Luminance* (1978) is her only work written for orchestra since *Hétéromorphie*, composed almost 10 years before.

Coulombe Saint-Marcoux's two last productions were stage works. *Comment Wang-Fô fut sauvé* (1983), is incidental music written for a puppet theatre and based on a text by Marguerite Yourcenar. It is scored for flute, horn, cello, piano, percussion, Ondes Martenot and magnetic tape. *Transit* (1984), on the other hand, is a chamber opera setting a text by France Théoret, for soprano, mezzo, a vocal quartet, flute, trombone, cello, percussion instruments, Ondes Martenot and magnetic tape. This last work was commissioned for the annual festival World Music Days, held in Montreal in October 1984.

The chamber opera *Transit* was inspired by her own career. The composer confronts two characters. The first, «She» (the composer), the one who knowingly chose a solitary life in writing, and «the Other» (a rock star), the one she could have been, had she made different life choices. This work marks the culmination of her musical style: a synthesis of voice, instruments, electronics and space sound research. It is a reflection on the unwavering will required to build her professional life at a time when having such a career was particularly difficult for a woman, as she mentioned during an interview in 1981: «*The [contemporary] musical scene is difficult. One has to be tenacious. If the doors won't open, climb over the wall. Never give up on professional projects, but don't get caught in an obsolete system where the woman bears responsibility for child care and where she feels guilty to delegate... Even if I face discrimination, I prefer to follow my path, without being discouraged, channelling my energy and my actions towards my primary concern: musical creation.*»

Marie-Thérèse Lefebvre (Ph.D. Musicology) is a specialist in Canadian music history. She worked at the Faculty of Music (Université de Montréal) as a professor from 1980 to 2010. She has published several books and articles on different 20th-century Quebec composers and institutions. In 2009, with co-author Jean-Pierre Pinson, she published *Chronologie musicale du Québec, 1535-2004*.

Francesca Verunelli

Technically speaking, one important question from which this work originated is: can sound's internal time and the semantic time of discourse express each other?

Simplyfing, we can distinguish three «types» of time writing: 1) the «biological» unfolding of sound's internal time, which considers time the «natural» unfolding of a sound's internal life, as if it were a flower or another biological organic element; 2) the «semantic» unfolding of musical discourse, which shapes time in order to create a discourse in its own way to make sense (basically when we talk of a large form which would be understood as such by the listener); 3) «epiphanic» time in which sound objects are used as plastic elements and their being in time does not relate to the listener's expectations, because they (the sound objects) are simply «given».

I was interested in the idea that the first two aspects of time might each be an expression of the other.

This also relates to a second question about timbre.

In fact, timbre for me is not incidental or an «effect», but it is, specifically, harmonic content with its own way of existing in time.

The question of timbre does not exist outside time, just as there is no harmonic syntax outside time.

Furthermore, harmony and timbre are both part of the same phenomenon, since any timbre is defined by a complex (in)harmonic content that acquires its «sense» within temporal discourse, precisely like the symbolic harmonic content of a written chord.

Classical orchestration consists in modifying, enriching, symplifying or altering harmonic discourse in many different ways, through the spectral content of sound elements at stake (it is sufficient to see what happens to a brass instrument's sound when it follows the indication «from ordinario to cuivré» to realize how much timbre is always a question of harmony, and therefore a question of harmonic discourse, and ultimately then a question of time and form).

I wanted to take this fact to extreme consequences.

While sitting at my piano, I heard that a piano sound when the string was prepared displayed an interesting modification in harmonic content. In fact, when adding a mass to the string, the striking of the hammer produced a co-existence of two harmonic spectra. It is around this ambiguity, the oscillation between two «chords», that the whole piece is built.

Making explicit, and then semantic, an implicit momentum internal to sound. Thus far, technically speaking.

Probably, however, the poetic origin of this piece comes from my very first impressions of the orchestra. When I was a little child, my grandparents would take me to symphonic concerts, and I remember clearly the tremendous impression this produced in me.

I felt a kind of huge breath within this broad mass of sound, and its unfolding in time. I really cannot express this in words, but I think that any symphonic music lover can easily understand what I mean.

This piece is also a way to pay tribute to this breathing of the orchestra as it lives in my very earliest memories.

Luciano Berio (1968)

The title is not meant to suggest any analogy with the classical symphonic form. It is intended purely etymologically: the simultaneous sound of various parts, here eight voices and instruments. Or it may be taken in a more general sense as the interplay of a variety of things, situations and meanings. Indeed, the musical development of *Sinfonia* is constantly and strongly conditioned by the search for balance, even identity between voices and instruments; between the spoken or the sung word and the sound structure as a whole. This is why the perception and intelligibility of the text are never taken as read, but on the contrary are integrally related to the composition. Thus, the various degrees of intelligibility of the text, along with the hearer's experience of almost failing to understand, must be seen as essential to the very nature of the musical process.

The text of the first part is made up of a series of extremely short extracts from Claude Lévi-Strauss's *Le Cru et le Cuit*, and one or two other sources. In these passages, Lévi-Strauss analyses the structure and symbolism of Brazilian myths of the origin of water, or other similarly structured myths.

The second part of *Sinfonia* is a tribute to the memory of Martin Luther King. The eight voices simply send back and forth to each other the sounds that make up the Black martyr, until they at last state his name clearly and intelligibly. The main text of the third part is made up of fragments from Samuel Beckett's *The Unnamable*, which in turn generate a large number of references and quotations from day-to-day life.

The text of the fourth part mimes rather than enunciates verbal fragments drawn from the preceding parts (with, at the beginning, a brief reference of Mahler's *Second Symphony*). Finally, the text of the fifth part takes up, develops and compliments the texts of the earlier parts, and above all gives these fragments narrative substance (being drawn from *Le Cru et le Cuit*), whereas in the first part they were presented merely as poetic images.

The third part of *Sinfonia* calls for more detailed comment, since it is perhaps the most experimental work I have ever written. The piece is a tribute to Gustav Mahler (whose work seems to carry all the weight of the last two centuries of musical history) and, in particular, to the third movement of his *Second Symphony* («*Resurrection*»). Mahler bears the same relation to the whole of the music of this part as Beckett does to the text. The result is a kind of «voyage to Cythera» that reaches its climax just

before the third movement (the scherzo) of the *Second Symphony*. This movement is treated as a generative source, from which are derived a great number of musical figures ranging from Bach to Schönberg, Brahms to Stravinsky, Berg to Webern, Boulez, Pousseur, myself and others. The various musical characters, constantly integrated in the flow of Mahler's discourse, are combined together and transformed as they go.

In this way these familiar objects and faces, set in a new perspective, context and light, unexpectedly take on a new meaning. The combination and unification of musical characters that are foreign to each other is probably the main driving force behind this third part of *Sinfonia*, a meditation on a Mahlerian «objet trouvé». If I were asked to explain the presence of Mahler's scherzo in *Sinfonia*, the image that would naturally spring to mind would be that of a river running through a constantly changing landscape, disappearing from time to time underground, only to emerge later totally transformed. Its course is at times perfectly apparent, at others hard to perceive, sometimes it takes on a totally recognisable form, at others it is made up of a multitude of tiny details lost in the surrounding forest of musical presences.

The first four parts of *Sinfonia* are obviously very different one from the other. The task of the fifth and last part is to delete these differences and bring to light and develop the latent unity of the preceding four parts. In fact the development that began in the first part reaches its conclusion here, and it is here that all the other parts of the work flow together, either as fragments (third and fourth parts) or as a whole (the second).

This fifth part may be considered to be the veritable analysis of *Sinfonia*, but carried out through the language and medium of the composition itself.

Music- Technology- Gender – «Get Real!»

Georgina Born

Do we need to address again the question of gender in music-technology practices today? What can we add to consideration of the well-known problems of the gendering of electronic and computer music? What is there new to say? Surely the machineries of counter-discriminatory action are now whirring away, as shown by the UK's Performing Right Society's «Keychain» initiative,¹ or the European new music festivals' «Defragmentation» project,² or the «We Have Voice» collective,³ or in the recognition accorded to the «Female Pressure» movement?⁴ Isn't the «new music» institutional cloud – all those opaquely interconnected and mutually aware bodies that judge, select, anoint, reward, oversee and fund talent in music and sound art today – now attuned to the need to attend to gender and reverse decades, aeons, of discrimination?

Isn't it all very simple: that women and people of non-normative gender have been systematically disadvantaged in these and other areas of composition and creative practice? To take this further, it's helpful to point to three blatant and intermodulating, mutually compounding vectors of silent discrimination and disadvantage:

The first vector is clearly historical: the systematic forgetting, absenting, of women composers, musicians and technicians whose contributions, of diverse artistic, musical, technical, scientific and educational kinds, were considerable. The erection (yes, note the verb!) of canons the excitement of which lay precisely in their narrowness, their exclusivity, their thrusting future promise, along with their clear implication that scattered outside this narrow erection – like so many hamlets lying outside the walls of the citadel – lay efforts, achievements, artistic works and personalities that were parochial, mediocre, undeserving of artistic offspring and therefore destined not to beget them.⁵ Should we note this strange unconscious reversal – that in artistic, musical and scientific spheres, as opposed to human procreation, women are rendered the barren ones while (invariably white) men are rendered fecund? What would Melanie Klein have made of the fact that what she identified as the most powerfully primitive psychic force, envy, is institutionalized in this erection of narrow canons? And what is gained, playfully and provocatively, if we reverse this and speak of the canonization of narrow erections? Isn't this, indeed, emblematic of the gendering of music and art histories? Couldn't an alternative vision be instituted that pays attention to, and valorizes, the throng of collaborators that enter as co-laborers into musical and artistic work and events?

Have we noticed how attending to the nature of canons, including their tendency to be self-reproducing while undergoing gradual mutation and minute, reluctant enlargement, demands that we come up with a better model of history? One that acknowledges the irrationalities and violence of the constitutive exclusions of canon-formation, the complicities entailed in their erection and reproduction, and the inertial effects and teleological reasoning of these coercive, boundary-creating and -enforcing entities? If we needed an example of how the narrow canons that musicology oversees undergo a particular type of gradual, hesitant expansion, need we look further than the recent, much-trumpeted admission to the post-war European canon of spectral composition? It is, indeed, the slowness and caution, the «provisional» way⁶ in which such «new» (male) movements are added as accretions to the

¹ See <https://keychange.eu>.

² See <http://internationales-musikinstitut.de/en/ferienkurse/defragmentation/>.

³ See www.wehavevoice.org/. Thanks to Gascia Ouzounian for this connection.

⁴ See <http://www.femalepressure.net>.

⁵ Max Erwin, «*The Edifice and the Flies, or, the Continuing Adventures of the Worst Composers in the World*», *Tempo*, 71/281 (2017).

⁶ Julian Anderson, «*A Provisional History of Spectral Music*», *Contemporary Music Review*, 19/2 (2000).

historical canon that is taken to prove their value: the cry is, «but we came to this only reluctantly! Some may think of Grisey as a charlatan, or Murail as but a sideman, but actually, on close inspection, we can now attest to the transcendent value and worth of their work – in fact, to spectralism being the True Inheritor of the Great European Tradition! Look no further, calm your fears! European Music is not irrelevant or dead! The path forged by French, German and Italian masters continues to lead onward into the future!» Indeed, spectralism is taken to gather up, retain, and therefore affirm, what might, wrongly, have seemed dead or overspent lines of inheritance – from Debussy and Ravel,⁷ Varèse and Messiaen, Scelsi and Ligeti, Hindemith and Stockhausen – and even Cowell and Partch. Sliding over implausible aesthetic linkages, the language is frankly imbued with kinship: «... *Another frequently cited progenitor of spectral music is the Italian composer Giacinto Scelsi (1905–1988).*»⁸ Is there a kind of fantasy of male parthenogenesis haunting this vision of artistic kinship, of talented men begetting talented men?⁹

Whatever, networks are created, insuring the argument against dismissal; strength (as Bruno Latour never ceases to tell us) is gained through the creation of such networks (an art of which he is himself a master). Both historical and lateral links are woven not only between earlier (male) composers – Debussy, Ravel, Messiaen – and recent and present-day figures – Tremblay, Vivier, Harvey, Lindberg, Benjamin – but to institutions and scenes (Darmstadt, Ircam, L'itinéraire, CRISS [Collectif de recherche instrumentale et de synthèse sonore]) and movements (the Feedback group – Baalo, Fritsch, Eötvös), some of these connections sending off yet further rhizomic shoots (for example, Baalo to Partch and La Monte Young), creating ever more sturdy, dispersed and therefore unshakeable, unchallengeable routes and roots. Indeed, speaking of rhizomes, «*several distinct centers of development*» can be discerned, «*some of which were in sporadic contact throughout this period. Paris and Cologne were (needless to say!) the two principal centers, each with its group – L'itinéraire and Feedback Studios respectively*». The latter «*group was founded by a number of former pupils, associates and assistants of Stockhausen in 1970* [ah, of course!]: *Johannes Fritsch, Rolf Gelhaar, Clarence Barlow and Mesias Maiguashca*» among others.¹⁰ In these and other rhetorical ways, a robust network, a metal mesh, is formed, which cannot be dismantled without challenging the many decentered lines of linkage, mutuality and influence forged possibly at the time and certainly retrospectively by the disinterested analyst. The humble disclaimer is naturally added: «*The future of this music is, at present, distinctly uncertain.*»¹¹ How could it be otherwise? And yet, hasn't the very act of assembling this modest, self-denigrating, merely «provisional history» been knowingly performative? In designating this a «provisional history» of the present and future, in taking the trouble to enunciate it, doesn't Julian Anderson knowingly, forcefully, help to bring it into being – pretend a very particular future and give it a leg up, assist in institutionalizing it? Isn't it long past time to become reflexive about these modes of history-making and of the repetitive, consoling chanting of the same sturdy male lineages?

⁷ Jonathan Cross, «Introduction: Spectral Thinking», *Twentieth Century Music*, 15/1 (2018).

⁸ Anderson, p. 12.

⁹ Parthenogenesis refers to female conception without fertilization by a male (as with the virgin birth). Male parthenogenesis would therefore be (the fantasy of) male procreation without any female involvement. In fact, Jonathan Cross includes one woman composer, Kaija Saariaho, among the kin group of spectralism.

¹⁰ Anderson, *Ibid.*, p. 15.

¹¹ Anderson, *Ibid.*, p. 21.

The second vector concerns the gendering of music and music-technology education and training and on this other writers and myself have already written plenty.¹² Do we need to say more? Is anyone reading this material, or is it too boring, mere whingeing?¹³ For those girls and young women affected by it, is it dull to read analyses of the systematic ways in which music-technology trainings devalue, deny and disadvantage women's artistic contributions? As a researcher, was it my responsibility to act in some way when an extraordinarily talented young woman taking a Master's degree in music technology and sonic arts came to see me and mentioned that she was thinking of dropping out and certainly would not go on to do a PhD because, by struggling with the scientific and mathematical elements of the core course, she'd learned that she was not able enough to take her training in the field further? Was it trite when Kyle Devine, my collaborator, and myself arrived at the hardly-world-shattering finding that the gendered nature of the population taking electronic and computer music/music technology degrees in the UK (10% female, 90% male) must be understood as the combined result of two still-resilient historical trajectories – the gendering of music composition, of the canon, and of ideologies of talent, compounded by the gendering of science, technology, engineering and maths?¹⁴ But did this still demand to be researched and, once empirically proven, proclaimed? Should anyone else take the trouble to read about this, reflect on it, and consider how they could take their own share of responsibility to counter such systematic gender disadvantage? Since this second vector deals in the unsexy experiences of the masses of young girls precluded and dissuaded at a deep level from aspiring to compose, conduct or create, and since the work addressing this comes mainly from sociology, often held in contempt by the humanities (including musicology), is this another reason for the yawns that greet the material? Is describing social or aggregate phenomena less interesting for these humanists than the reassurance about male power and the Rightness of Things that ensues from lauding or electing a singular (male) genius?

The third vector, compounding the previous two, is publicity and media coverage. Tara Rodgers writes *Modulations: Cinema for the Ear*, a feature-length documentary about the evolution of electronic music in the twentieth century, was released in 1998 and screened internationally. The film presents a historical narrative of electronic music that begins with the Futurists and John Cage and moves from Robert Moog, Kraftwerk, and the «pioneers» of Detroit techno to contemporary sonic experimentalists like Squarepusher and DJ Spooky... The credits list nearly eighty informants, all of whom are men. Patrilinearity takes on an air of inevitability: a subtitle hails Karlheinz Stockhausen as «the grandfather of electronica»; the Detroit techno producers are described as «the successors» to the German pop-electronic group Kraftwerk and so on.¹⁵ Some things patrilineal don't change. The BBC's documentary *Synth Britannia* (2009) recounts exactly the same all-male lineages, almost man for man, though frame-shifted in the direction of pop. If women appear (Throbbing Gristle's Cosey Fanni Tutti, the two «girl» singers in the later, pop incarnation of The Human League, Alison Moyet, vocalist with

¹² See, inter alia, Lucy Green, *Music, Gender, Education* (Cambridge University Press, 1997); Victoria Armstrong, *Technology and the Gendering of Music Education* (Ashgate, 2011); Georgina Born and Kyle Devine, «*Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain*», *Twentieth-Century Music*, 12/2 (2015).

¹³ In writing of boredom and yawns, I touch on what Sara Ahmed calls «equity fatigue» on the part of both those who «do» «equality» work and those at whom it's targeted, a fatigue, she argues, to which the language of «diversity» is a vexing answer, generating its own problems «in the flesh of the organizations we inhabit»: «*The Language of Diversity*», *Ethnic & Racial Studies*, 30/2 (2007), p. 254. Thanks to Chris Haworth for this link.

¹⁴ On gender and the canon, see Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge University Press, 1993); Ruth Solie, *Musicality and Difference* (University of California Press, 1995); on gender and science and technology, Jacob Clark Blickenstaff, «*Women and Science Careers: Leaky Pipeline or Gender Filter?*», *Gender and Education* 17/4 (2005); Judy Wajcman, «*Feminist Theories of Technology*», *Cambridge Journal of Economics* 34/1 (2010).

¹⁵ Tara Rodgers, *Pink Noises* (Duke University Press, 2010), p. 14.

Yazoo, Annie Lennox of Eurythmics), it's as the vocal or romantic foil for the focal male music-tech genius. More recently, a BBC Four documentary series on minimalism, *Tones, Drones and Arpeggios: The Magic of Minimalism* (2018), followed an identikit model of all-male canonization – and was derided for failing to recognize women (as well as not-yet-canonized male) composers and musicians.¹⁶ Thus are male-parthenogenetic histories disseminated and popularized. In contrast, in scholarly writings and higher journalism, a single woman electronic composer is invariably brought in – Pauline Oliveros, Éliane Radigue, Daphne Oram, Hildegard Westerkamp, or Christina Kubisch – to stand for diversity. In a core ideological technique Roland Barthes named the inoculation effect, by admitting one woman composer to the Hall of Fame, any charge of bias or discrimination is warded off: you've proven your lack of gender bias, your openness to women artists!

If the three mutually-compounding vectors stack up, feed into and support the self-reproducing, male-parthenogenetic canonization process and its constitutive exclusions, where can a gender politics begin? What can be done differently? As «Keychain», «Defragmentation» and «rainy days» festival have appreciated, both history and the future start here and now: nothing substitutes for sustained efforts, by all involved, consciously and systematically to redress, to work against, such stacking, to make changes in the coverage of the present and the past that will, ineluctably, feed into new and now-unimaginable futures and new accounts of these futures, seeding alternative, non-male-parthenogenetic networks and kinships. We need better, less fatalist models of history – models that reject any notion that these constructs are real, and moreover merely reflective of realities. These new histories would be fully conscious both of how existing, longstanding settlements can stay the same and be reproduced; and of how change can be initiated, magnified and take off through the seeding of transformative memes across a field – historical mechanisms anatomized by the late 19th century sociologist, Gabriel Tarde. For «staying the same» is of course an illusion – as things change all the time. How, then, does this illusion of stability occur? Key to the workings of power are the interlocking of canonic histories, of institutions of education, of curricula and repertoires, of access to artistic and musical trainings and qualifications, of patronage and funding, of entry to and visibility/audibility in public life, of received symbols of talent and genius. We need to encompass all such processes, tackle all the arms of the «octopus».¹⁷ At the same time, we also urgently need more sophisticated nonlinear and performative conceptions of history predicated on an awareness of the nature of emergence – conceptions that acknowledge that change happens, but doesn't start in just one place; that for change to take off, it has to be seeded in multiple sites and on many levels and by many participants, and above all in the three intertwined spheres of judgement and valorization, of audibility (being played and heard), and of institutional recognition.

Are we in an echo-chamber, speaking only to ourselves, so that the question of gender in music/technology has become a craft industry, a «specialism» more honored in the marginalization? Of course, let's be honest, it can be boring banging the table! Can we end this specialized industry? Who wants to keep it going? Can our male colleagues join us in mainstreaming the issues and the changes they demand? Can this enter into our everyday institutional planning – in the universities and conservatories as well as concert organizations, radios and festivals – and edge into the intellectual centre-ground? Can we all try to resist just a little those siren intellectual fashions in the humanities – actor-network theory, certain flavours of affect theory – that pour scorn on those «worthy», long-standing styles of critique that are deemed to have «run out of steam» by virtue of their focus on

¹⁶ See <http://thequietus.com/articles/24245-minimalism-sexism>. Thanks to Robert Adlington for this material.

¹⁷ See <http://seismograf.org/gender-and-social-relations-in-new-music-tackling-the-octopus>.

understanding mechanisms of power, inequality and injustice?¹⁸ Can we find generative new pathways between and beyond the Scylla of gender essentialism and transhistorical analysis and the Charybdis of voluntarism (yes, those apt female monsters!) – as though, in the latter, the workings of power can be reduced to charges against the sexist «sins» of individual men or particular institutions? Instead, can we commit to an enduring, transformative politics based on analysis of the intermeshing of the three vectors above – as well as of the imitative logics (Tarde again!) and mutual reinforcement at work in the gendered legitimation underpinning the conservative canons that rule music criticism, musicology, curation, popular media and music education?

And finally, is gender the exclusive axis of disadvantage in electronic music/music technology today that we should be cognizant of and fight to overcome, in the terms both of a politics of recognition and of distributive justice? No, of course not! And haven't many of us who write on gender also written with conviction and passion about the need to address issues of race, class and disability? Haven't we even fought alongside and offered conceptual resources to colleagues writing centrally on these issues?¹⁹ Indeed, the funneling effect of the three vectors produces a particularly narrow image of the field, and it's because we get a tip-of-the-iceberg picture of music-technology activity that the dominant narratives, discourses and imagery of music technology are not only male but white, first world, classed up and ableist. Addressing gender helps to prize open and broaden our awareness of the subjects of music technology; by abandoning the tip of the iceberg and diving deep, a cavernous space opens up encompassing all those identities and subjectivities that have normatively been left out.²⁰ On the other hand, should we have to fight for the right, sometimes, to make gender a strategic priority in music? Must we apologise for doing this, given the array of different forms of difference that exist and that rightly clamour, intersectionally, for attention? In the age not only of the «discovery» of Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Marcelle Deschênes, Daphne Oram, Éliane Radigue, Pamela Z, Ikue Mori, Giulia Loli and others but of Malala Yousafzai, of Me Too, of Brett Kavanaugh and the erection of a conservative majority in the US Supreme Court for the next twenty-five years, of the kidnapping of 276 schoolgirls by Boko Haram in Northern Nigeria because of the «threat» of primary education, of the mass enslavement and rape of Yazidi women, of the threatened, imminent and actual reversals to women's human rights... In this age, should gender on occasion become the primary strategic axis of our struggle for voice, justice and equality? Yes, I'm afraid, colleagues and guys, it seems it must.

Georgina Born is Professor of Music and Anthropology at Oxford University. Earlier, she worked as a musician with Henry Cow, the Feminist Improvising Group and Derek Bailey's Company. Recently, she has been involved in both GRiNM and «Defragmentation». Her work combines ethnographic and theoretical writings on music, sound, television and digital/media. Her books include *Rationalizing Culture: Ircam, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, *Music, Sound and Space*, and *Improvisation and Social Aesthetics*.

¹⁸ Bruno Latour, «Why Has Critique Run Out of Steam?», *Critical Inquiry* 30/2 (2004); Rita Felski, *The Limits of Critique* (University of Chicago Press, 2015); Elizabeth Anker and Rita Felski (eds.), *Critique and Postcritique* (Duke University Press, 2017). For a counter-argument, Jonathan Sterne and Joan Leach «The Point of Social Construction and the Purpose of Social Critique», *Social Epistemology*, 19/2-3 (2005).

¹⁹ My own contributions include *Rationalizing Culture: Ircam, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde* (California, 1995); *Western Music and Its Others* (California, 2000); Born & Devine 2015.

²⁰ Thanks to Charles Kronengold for this key point. Warm thanks to those mentioned in footnotes and to Heloisa Amaral, Andrew Barry, Eric Drott and Max Erwin for additional comments and support.

Samedi
Samstag
Saturday

24.11.18

22:00 Espace Découverte
hommage aux pionnières

Les réalités acousmatiques

Noise Watchers Acousmonium
Annette Vande Gorne régie son

Evelyne Gayou
Folle écoute (2018) (création, commande Philharmonie) 18'

Éliane Radigue
Songs of Milarepa: Mila's song in the rain (1984) 19'

Micheline Coulombe Saint-Marcoux
Arksalartôq (1971) 8'

Annette Vande Gorne
Au-delà du réel (2013/14) 15'

((r)) résonances
21:45 Espace Découverte
Evelyne Gayou and Annette Vande Gorne in conversation
with Tatjana Mehner (E)



«Au bon moment au bon endroit»

Conversation avec Evelyne Gayou

Propos recueillis par Tatjana Mehner

Parlez-nous tout d'abord de votre nouvelle œuvre créée pour le festival rainy days. À quoi le public doit-il s'attendre ?

Le titre de mon œuvre explique déjà un peu le projet en lui-même – *Folle écoute* est une œuvre intégralement acousmatique, ce qui veut dire qu'il n'y a aucun interprète physiquement présent. C'est moi seule qui vais la diffuser « en live ». J'y utilise pour la première fois un logiciel qui s'appelle Live justement et cela m'amuse beaucoup. L'intérêt de ce logiciel – en plus de pouvoir utiliser tous les traitements sonores comme les plugs-in de GRM Tools – est que ces plugs-in sont associés à un système de diffusion en direct assez intuitif. Je suis actuellement en train de tout préparer, je répète beaucoup ; je crée mes samples, je fais des sons, parfois des séquences entières, que je mixerai en direct pendant le concert. Voilà le projet...

De quel genre de sons s'agit-il ?

Personnellement j'adore – mais pas uniquement – les sons dit concrets. Très largement, il peut s'agir de sons de la nature, de bruits captés parmi les gens mais aussi de sons enregistrés en studio avec des « corps sonores » qu'on fait vibrer, ou bien de sons issus d'instruments acoustiques comme des violons, un piano ou encore une voix qui chante. En fait, ce qui m'intéresse c'est de tout utiliser. Je n'ai aucune limite. La palette de sons est immense et entremêler tout cela me passionne. La construction de la pièce n'est pas forcément classique. Je vais créer une forme ABAB, mais avec des sons totalement incongrus. Et puis, à cela s'ajoute la dimension spatiale, puisque la diffusion sur des haut-parleurs offre la possibilité de faire bouger les sons dans l'espace, donc de créer un concert assez vivant. Il n'y pas d'interprètes sur scène, mais les sons se déplacent.

Le thème du festival de cette année est «get real». En tant que membre du Groupe de Recherches Musicales fondé par Pierre Schaeffer et dirigé par la suite par des personnes comme François Bayle et Daniel Teruggi, vous avez dans vos compositions acousmatiques beaucoup travaillé avec des sons enregistrés pas forcément d'origine musicale. Croyez-vous que l'origine des sons a impacté les réalités musicales (la construction des réalités par l'auditeur) ?

Déjà la notion du terme très, très général, de « réalité » est un vaste sujet. Est-ce que nous deux, par exemple, avons la même définition de la réalité ? J'ai bien l'impression qu'avec la musique dite concrète, après la Deuxième Guerre mondiale, on a remis un peu de concret, de réel dans la musique ; mais il ne faut pas mélanger ce qu'on appelle « réalité » en musique avec ce qu'on appellerait anecdote. Par exemple, des musiciens comme Luc Ferrari, qui était dans les années 1960 le premier à le faire, ont enregistré des séquences sonores pour le cinéma tout d'abord, utilisant des sons bruts du quotidien presque en tant que tel – d'ailleurs c'est faux parce qu'il travaillait beaucoup par-dessus. On a ainsi vraiment l'impression d'un enregistrement dans la campagne, où on entend des moutons, des paysans qui parlent, alors qu'en fait, Ferrari recompose une réalité par la technique du montage et du mixage, mais il le fait tellement bien qu'on dirait que c'est un vrai plan-séquence. C'est là que se situe l'idée de l'anecdote, à la crête de l'écoute musicale, au moment où, dans la musique, on reconnaît un peu la source du son pour se dire « c'est un mouton » en plus d'être « un son tout court ». Je comprends l'idée du festival d'insérer la notion de réalité dans son titre comme une volonté de montrer à quel point on peut jouer entre le réel et l'abstrait. Nous sommes souvent, mais pas en permanence, dans le réel, idem pour l'abstrait ; cette alternance entre les deux aide – je pense – l'auditeur, aussi bien que le compositeur, à se promener dans son imaginaire. On reconstruit son propre itinéraire dans la pièce que l'on écoute. Il ne s'agit pas ici de musiques à programme mais plutôt de musiques qui explorent les rêves. C'est là que le mot « réel » prend tout son sens. C'est le moment pendant lequel, en tant que compositeur, on ignore comment l'auditeur va recevoir un certain son dit « concret », s'il va le relier à des expériences personnelles ou pas. Je m'intéresse à ce jeu entre le concret et l'abstrait, à la manière de transposer des sons du quotidien de manière musicale, à la façon dont ils nous ramènent à l'imaginaire, nous font voyager dans notre tête.

À l'affiche de ce concert se trouvent, à côté de la vôtre, des œuvres d'Éliane Radigue, Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Annette Vande Gorne, qui sont, d'une manière ou d'une autre, passées par le GRM. Voyez-vous des points communs entre elles au niveau esthétique mais également entre elles et votre propre composition ? Y voyez-vous des correspondances, des relations ?

Le premier point commun, qui n'est pas musical du tout, est que nous sommes toutes des femmes. Une petite parenthèse féministe m'apparaît nécessaire ici : encore aujourd'hui, les femmes sont toujours difficilement considérées comme des êtres « normaux » à part entière comme les hommes. Je salue le choix de faire un concert dont l'affiche ne comprend que des femmes mais suis en même temps désolée de constater qu'au 21^e siècle on est encore obligé d'isoler les femmes pour souligner qu'elles sont aussi des compositrices. En même temps je suis ravie et applaudis l'idée qu'un concert comme celui-ci existe, sans compter que le niveau des autres compositrices est extraordinaire.

L'autre point commun est que ce sont toutes des personnes magnifiques passées chez Schaeffer et qui ont des oreilles très grandes ouvertes. Chacune a trouvé son style, car nous avons ensuite toutes suivi des voies différentes. Un autre point commun est l'utilisation de la technologie, le travail avec des

enregistreurs, avec l'électricité, et les sons mémorisés. Dans tous les cas, la technologie nous permet de créer notre musique, autorisant une grande liberté d'expression. Le programme est donc très varié et démontre qu'avec le même matériel on peut tout faire.

Vous avez, au sein du GRM, travaillé aussi en tant que chercheuse et êtes auteure de l'ouvrage le plus approfondi sur l'histoire de l'institution. De cette perspective de chercheuse, comment voyez-vous l'institution en tant que cadre de travail pour des femmes créatrices ?

Si je parle pour moi, je peux dire que j'ai eu de la chance, car je suis arrivée au bon moment au bon endroit. La vie est faite ainsi, il n'y a pas de hasard ; certains sont partis, moi je suis restée. Ce n'était pas facile tous les jours parce que c'est une institution donc il y a – comme dans toutes les institutions – des règles, une hiérarchie, des changements de direction. Il a fallu s'adapter mais c'était tout le temps passionnant. Je pense n'avoir jamais fait deux fois la même chose en quarante-deux ans de présence ce qui est, à mes yeux, dans le domaine de la création, magistral. Ce n'est pas une liberté totale mais une liberté de pensée et j'ai pu mener à bien de nombreux projets, sans cesser de composer. Bien sûr il y a aussi eu des refus, des choses qui ne se sont pas passées comme prévu, mais j'ai tout de même fait beaucoup et c'est absolument magnifique.

Interview réalisée par téléphone le 21.08.2018

EVELYNE GAYOU

«Ma réalité, c'est ce que je perçois du monde qui m'entoure»

Quel rapport votre musique entretient-elle avec la réalité ?

Mettons-nous d'abord d'accord sur la définition du mot « réalité ». Pour moi, la réalité est le résultat du rapport entre ma perception et les événements, les choses et les phénomènes qui arrivent. Je propose de me démarquer du quiproquo qui conduit souvent à rapprocher la notion de réalité, des notions de rusticité, voire de trivialité de ces objets et événements sonores. Je ne voudrais pas que cette question nous replonge dans le débat qui avait fait rage dans le milieu musical au cours des années 1950 quand Pierre Schaeffer, au studio de Paris, avait baptisé

sa musique, « musique concrète ». Il s'était vu objecter que cette nouvelle musique n'était peut-être pas de la musique. Pour Schaeffer, le terme musique concrète avait un double sens. D'une part, le compositeur travaillait « concrètement » ses sons, dans une attitude procédurale, sans passer par une partition pré-écrite, puis interprétée par un instrumentiste. D'autre part, le mot « musique concrète » faisait allusion au fait que le compositeur utilisait des sons « concrets » enregistrés sur un support et issus de tous types de sources sonores (des objets usuels de la vie quotidienne, aux instruments de l'orchestre, des paysages sonores, à la voix chantée ou parlée). Et ces sons étaient ensuite agencés de façon musicale.

Pour ma part, je compose de la musique concrète. Pour cela, j'utilise tout type de son en pratiquant la méthode du « Faire & Entendre » décrite par Pierre Schaeffer dès les années 1950 : c'est-à-dire une interaction constante entre perception et geste effecteur. En résumé je fais un geste producteur de son et, ce faisant,

j'écoute le résultat. Je change alors mon geste par approximations jusqu'à obtenir un son qui me procure une émotion suffisante pour que je décide de l'adopter et l'adapter à ma composition. En l'absence de partition prescriptive c'est la seule solution pour évoluer dans l'univers des sons. C'est une méthode qui s'apparente aux pratiques musicales de tradition orale. Donc ma musique se préoccupe de tous les sons, tous les objets résonants et tous les lieux, réels ou virtuels, y compris les sons de synthèse qui peuvent susciter une curiosité esthétique sonore. Je ne me situe pas dans une transcendance qui voudrait que ma musique soit le résultat d'une inspiration, j'évolue dans l'immanence de la matière sonore que je transforme à l'aide d'outils.

Dans votre travail de composition, quelle importance accordez-vous à la réalité en dehors de la salle de concert ?

Si je m'autorise à utiliser l'ensemble des sons possibles, ma palette devient très large ; d'autant plus que le réel bouge sans cesse, ce qui le rend multiple. En somme je pourrais remplacer le mot « réalité » par le mot « vivant ». Du fait de cette mouvance perpétuelle, les frontières perceptives entre toucher, ouïe, vue, images mentales, et même théories se confondent. Tout au mieux peut-on repérer seulement des décalages entre ces différentes perceptions. Ma réalité c'est ce que je perçois du monde qui m'entoure ; je la construis à chaque instant en m'éloignant toujours un peu plus de mon éducation cartésienne.

Quel est selon vous le contraire de la réalité ?

Pour moi, la réalité, ou le réel ne s'oppose pas au virtuel, au fictif, au rêve, à l'imaginaire, il en fait partie. L'oxymoron que serait la réalité virtuelle s'essouffle. La preuve c'est qu'on peut parler de réalité virtuelle et la nommer. Donc pour moi si la réalité c'est la vie, son contraire est la mort ou tout au moins l'absence de sensation.

La musique est le seul art pour lequel existe le terme « extra-musical ». La musique est-elle plus éloignée de la réalité que d'autres arts ?

Dans votre question je comprends le terme « extra-musical » dans un sens plutôt socio-professionnel du métier de compositeur, ou d'interprète. Votre assertion est certainement vraie en ce qui concerne les musiques savantes qui se sont organisées, depuis des siècles, autour d'écoles, de maîtres, de techniques, d'instruments. Mais si je me recentre sur « l'écoute musicale généralisée » qui se pratique de plus en plus en notre période contemporaine sous l'influence des musiques enregistrées, des musiques électroniques et autres musiques populaires, je peux reconstruire un continuum entre mes préoccupations esthétiques musicales et mon rapport au monde. Pour moi, cette remise au centre de notre rapport au monde sensible s'inscrit dans une démarche écologique globale à laquelle l'art n'échappe pas. La musique n'est alors pas plus éloignée de la réalité (du vivant) que les autres arts.



Folle écoute

Evelyne Gayou

À partir d'un voyage au cœur des sons en un jeu incessant sur leurs morphologies, cette pièce est une invitation à l'écoute ouverte et débridée du monde audible, ses entrelacs et ses réticulations. C'est aussi un hommage à l'un des plus beaux logiciels de traitement du son (à mon avis), les GRM Tools, dont j'ai fait ici un usage presque exclusif dans la tradition schaefférienne du « Faire & Entendre » de la musique concrète.

Songs of Milarepa: eine Ode an den tibetischen Buddhismus

Viviane Waschbüsch

Die französische Komponistin Éliane Radigue gehört zu den Pionierinnen der elektroakustischen Musik in Frankreich. Wie in ihrer Generation häufig üblich, kam sie über verschlungene biografische Wege zur Komposition. Ursprünglich studierte sie im Privatstudium Harfe und Klavier, da sie jedoch – wie selbst häufig von ihr angemerkt – beim Vortragen immer «sehr feuchte Finger» bekam, begann sie früh mit Musiktheorie und dem Komponieren, was zu ihrer großen Leidenschaft wurde. Ausgehend von ihren ersten Erfahrungen mit elektronischen Klängen und Synthesizern im Studio d'essai des RTF, unter der Leitung von Pierre Schaeffer und Pierre Henry in den Jahren 1957/58, aber unterbrochen durch ihren Umzug nach Nizza, die Heirat mit dem bildenden Künstler Arman und die Geburt ihrer drei Kinder, nahm sie ihre Tätigkeit als Assistentin von Pierre Henry 1967/68 wieder auf. Nach dieser Lehrzeit an den Pariser Zentren der Avantgarde der elektronischen Musik zog es die Komponistin von 1970 bis 1971 an die New York University, und ab 1973 war sie zu Gast im elektronischen Studio der University of Iowa und am California Institute of the Arts. Mit der Schaffensphase in den USA war die Ausbildungszeit der Komponistin abgeschlossen und es beginnt ihre eigentliche, freischaffende kompositorische Tätigkeit.

Das Jahr 1975 war für Radigues Laufbahn bedeutend und gleichermaßen einschneidend: Sie konvertierte zum tibetischen Buddhismus und hörte eine geraume Zeit auf zu komponieren, um sich ausschließlich dem Studium dieser Weltanschauung widmen zu können. Diese Phase und auch der Verzicht auf die Komposition bilden den Moment der definitiven Ausrichtung der Komponistin in ihrem künstlerischen Schaffen. Die tiefgehende Beschäftigung mit dem tibetischen Buddhismus, unter anderem auch mit dem berühmten Tibetischen Totenbuch, prägen in dieser Zeit die zentralen Themen der musikalischen Arbeiten Radigues. Zu ihrem Hauptinstrument wurde in dieser Schaffensphase der Arp Synthesizer, mit dem sie ab diesem Zeitpunkt gearbeitet hat.

In Radigues Werk ist der Buddhismus sehr präsent und in ihrem Werkkatalog durch die Titelgebung einiger ihrer bekanntesten Werke wie *Trilogie de la mort* (1988–1993), *Songs of Milarepa* (1984) und *Jetsun Mila* (1986) omnipräsent. 1984 erhielt Radigue von der französischen Regierung eine «bourse à la création», um *Songs of Milarepa* komponieren zu können und 1986 eine «commande de l'État» für die Fortführung des *Milarepa*-Zyklus mit dem Werk *Jetsun Mila*.

Zum Buddhismus hat Radigue ein ambivalentes Verhältnis, obwohl sie in ihrer Musik darauf Bezug nimmt und praktizierende Buddhistin ist. Dennoch sagt sie selbst: «*Der Buddhismus ist etwas wirklich Persönliches und man kann sich nicht auf seine Religion beziehen, um die eigene Musik zu erklären.*» Der Ausdruck dessen, was für die Komponistin der Buddhismus bedeutet «*[...] ist nicht in Worte zu fassen*». Die Künstlerin ist hingegen vielmehr davon überzeugt, dass die Religiosität durch ihre Musik selbst zum Ausdruck kommt und deshalb keine weitere Erläuterung durch eine konzeptuelle Untermauerung benötigt. Hierzu bezieht sie sich gerne auf das musikalische Werk von Johann Sebastian Bach: «*[...] das religiöse Element in der Musik Bachs ist nicht der Verweis auf das Christentum in der Musik, sondern wird von der Musik selbst ausgedrückt.*»

Bei *Songs of Milarepa* (1984) handelt es sich um ein Stück für Stimme und Elektroakustik. Die narrative Struktur von *Songs of Milarepa* ähnelt einer Musiktheater-Konzeption. Zum rezipierten und gesungenen tibetischen Text hat Radigue einen musikalisch elektronischen Hintergrund aufgebaut. Das vorab aufgenommene vokale Tonmaterial bildet die Grundlage der Komposition und wird von einem Bordunbass mit unterschiedlichen Obertonstrukturen aus dem gleichen Klangmaterial begleitet. Diese Strukturen, die dem mongolischen Obertongesang sehr nahe kommen, verweisen direkt auf die asiatische Gesangstradition, auch wenn die elektroakustische Umsetzung dieser Inspirationsquelle durch Radigues Konzeption transformiert und sehr stark verlangsamt wurde. Die Komponistin fügt Musik dem Text mit dem Ziel hinzu, eine Stilverschmelzung mit der Stimme des tibetischen Interpreten zu realisieren. Dennoch ist nicht jedes der tibetischen Elemente in der Komposition original tibetisch. Unter anderem ist die Satzbezeichnung *Kou Me* zusammengesetzt und hat keine eigentliche Bedeutung: «*Es handelt sich um 'Küchentibetisch', 'Me' ist das Feuer und 'Kou' der heilige Körper. Dieses Wort existiert im Tibetischen nicht.*» Die Obertonmodulationen im elektroakustischen Part werden bewusst von Radigue als Kontrapunkt zur Stimme verwendet.

Zwei wesentliche musikalische Entwicklungen kennzeichnen das Werk:

1. Große musikalische Dichte und viele Obertonmodulationen in den elektroakustischen Elementen, wenn der Originaltext auf Tibetisch deklamiert wird (Anfangs- und Mittelteil).
2. Wenig Bewegung und weniger Obertonmodulationen in demjenigen Abschnitt, in dem der übersetzte Text auf Englisch gelesen wird (als Antwort auf die tibetischen Abschnitte am Anfang und Ende). Der Bordunbass ist als schwankende Oktave mit mikrotonalen Bewegungen immer klanglich präsent.



Einleitung, erste Überleitung, erste Übersetzung ins Englische und zweite Überleitung sind alle auf dem gleichen Klangmaterial aufgebaut. Die elektroakustischen Klangelemente werden hauptsächlich verwendet, um die Bedeutung des Textes zu unterstreichen. Zudem ist der Text, der von einem buddhistischen Mönch rezitiert und gesungen wird, ein musikalisches Element an sich, das die musikalische Struktur des gesamten Stückes vorgibt. Die Form des Werkes ist ein Ergebnis der Deklamation, wobei die Musik an die von den beiden Stimmen mit dem tibetischen und englischen Text vorgegebene Struktur angepasst ist.

Im Laufe der Jahre sind Éliane Radigues musikalische Konzeptionen vielschichtiger geworden und ihre kompositorischen Ansätze haben sich stark verändert. Ihr Musiknotationssystem ist ein Bezugssystem und kein spezifisches Notationssystem im engeren musikalischen Sinne. Um sich an die Entwicklung ihrer Arbeit zu erinnern, schrieb sie sich Mixing-Schemata auf, die sie dann bei den Live-Performances verwendete. Diese Pläne wurden laut Aussage der Komponistin größtenteils durch eine Überschwemmung in ihrer Wohnung zerstört, was es wiederum schwierig macht, ihre kompositorische Herangehensweise beim Kompositionsprozess systematisch nachvollziehen und analysieren zu können.

Seit der Jahrhundertwende hat sich die musikalische Arbeit von Radigue gewandelt und sie schreibt keine elektroakustische Musik mehr, sondern hat ihren elektroakustischen Stil der langsamen Modulation auf akustische Instrumente und Spieler übertragen. Diese neue Entwicklung kennzeichnet den noch nicht abgeschlossenen großen Zyklus *Occam Ocean* und steht im Zusammenhang mit den Schriften von Wilhelm von Ockham und seinem auf den ersten Blick simplen Konzept, dass der einfachste Weg der Beste ist.

Die Struktur der Stücke um die Konzepte Ockhams bestehen immer aus drei Etappen:

Die Komposition wird gemeinsam durch mündliche Überlieferung mit dem Spieler realisiert

Ein allgemeines Thema wird gemeinsam mit dem Spieler festgelegt (dieses wird nicht mit dem Publikum geteilt und bleibt geheim)

Ziel ist es, eine Klangwellenstruktur mit Obertönen zu erzeugen, ohne dass die Grundtöne, auf denen sie beruhen, zu hören sind.

Verschiedene Aspekte sind mit Radigues elektroakustischer Musik identisch, wie die Erforschung der Zeit durch langsam modulierende Klänge, die Ablehnung eines Notationssystems und die Erforschung des Klangs durch die Obertöne.

Trotz der starken Verwandtschaft zwischen der elektroakustischen und akustischen Musik der Komponistin sind doch einige Unterschiede erkennbar, da die Klangmodulationen, die in den akustischen Werken vorhanden sind und einen wesentlichen musikalischen Bestandteil bilden, in den Stücken mit den Instrumentalisten stärker variieren als in den elektroakustischen Werken. Diese Unterschiede beruhen vor allem auf den physiologischen Gegebenheiten des jeweiligen Spielers und dessen technischer Fingerfertigkeit. Dennoch haben die elektroakustische und die akustische Musik von Radigue den gleichen Ursprung. Die Komponistin war als junge Frau sehr von den interessanten Modulationen in der klassischen Musik beeindruckt, denn wenn eine Modulation gelungen ist, wird sie erreicht, bevor der Hörer dies wirklich wahrnimmt. *«I've always been fascinated by transitions – when you leave a tonality for another. You travel in between and you never know where you are going.»*

Diesen Höreindruck hat Radigue auf ihre elektroakustische Musik zu übertragen versucht und sich darin geübt, den Klang so sanft zu modulieren, dass der Hörer kaum bemerkt, dass sich bereits etwas gewandelt hat.

Die ersten drei Zitate sind dem Transkript eines Interviews entnommen, welches Viviane Waschbüsch mit Éliane Radigue am 06.05.2015 in Paris führte. Das vierte Zitat stammt aus dem Band von Bernard Girard: *Entretiens avec Éliane Radigue*. Château-Gontier: Éditions Aedam Musicae, 2013, S. 97.

Viviane Waschbüsch studierte Komposition an der Musikhochschule Karlsruhe bei Wolfgang Rihm und Musikwissenschaft an der Université Paris-Sorbonne und der Universität des Saarlandes. An beiden Universitäten lehrte sie nach Studienabschluss. Sie promovierte 2016 an der Université Paris-Sorbonne. Seit 2017 ist sie Education Manager an der Philharmonie Luxembourg und co-organisiert ein Projekt Formation Recherche über Komponistinnen in Zusammenarbeit mit dem CIERA und der Sorbonne.

ANNETTE VANDE GORNE

«Toute réalité est aussi une abstraction»

Quel rapport votre musique entretient-elle avec la réalité?

La musique acousmatique a pour raison d'être (ne rien voir, donc tout imaginer) le fait de se servir des trois degrés d'images déterminés par Charles Pierce (cf *Écrits sur le signe*, 1978, rassemblés traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, coll. L'ordre philosophique) pour communiquer et conduire l'écoute et l'imaginaire de l'auditeur. Le premier degré (sinsigne) est la « chose » elle-même, immédiatement reconnaissable, comme l'enregistrement d'instruments, d'un paysage sonore etc. Cela fait appel à l'écoute causale, la photographie d'un moment reportée dans un temps différé. On y fait appel pour rassurer l'écoute et ancrer l'imaginaire sur le connu, le reconnu. C'est le maximum de « réalité » offert à la représentation mentale et à la mémoire de l'auditeur. Le deuxième degré (qualisigne) concerne le fait qu'un trait, une qualité unique vaut le tout. Je n'ai pas besoin d'enregistrer la « chose », il suffit de l'évoquer par quelque signe sonore et archétypal caractéristique. C'est le niveau diagrammatique, comme l'onomatopée pour une langue donnée ou une bande dessinée : le son « ZZzzz » dit avec la voix peut évoquer le vol d'un insecte... Toutes les transformations qu'opèrent les multiples outils d'un studio électroacoustique sur un son relèvent de ce niveau, à condition que l'origine « naturelle » du son soit encore évocable.

Le troisième degré d'image (légisigne) atteint le niveau symbolique ou métaphorique, faisant dépendre le sens du contexte général ou localisé dans lequel un son ou une séquence est inclus.

Dans votre travail de composition, quelle importance accordez-vous à la réalité en dehors de la salle de concert?

Je ne perçois pas bien le sens de cette question. S'il s'agit de savoir si le contexte social, humain, politique, économique ou historique dans lequel je vis a de l'importance pour susciter ou justifier l'existence d'une œuvre, ma réponse est oui, mille fois oui : un artiste n'est pas un être désincarné, je m'intéresse et suis curieuse de bien des choses du monde.

Quel est selon vous le contraire de la réalité?

Le contraire de la réalité? Ce serait comme de savoir quel est le contraire de tout phénomène physique et biologique, dont on sait pourtant qu'ils trouvent une explication « abstraite », par les mathématiques par exemple. Cela m'a toujours fascinée : toute « réalité » est aussi une abstraction, une architecture logique que l'esprit humain est capable d'expliquer. La musique (en général) n'est rien d'autre que cela : elle est capable d'architectures complexes pour la mémoire (ou hors champ de la mémoire humaine), de langages et de processus cachés qui l'articulent, dans le but de communiquer avec quiconque des « états d'âmes », ou des « réalités » sensibles et universelles. J'ai, dans ce sens, beaucoup d'admiration pour Carl Gustav Jung et sa psychologie des profondeurs (donc individuelle) qui rejoint cependant les mythologies et légendes communes à toute l'humanité.

La musique est le seul art pour lequel existe le terme « extra-musical ». La musique est-elle plus éloignée de la réalité que d'autres arts?

La musique occidentale est effectivement abstraite et symbolique, si on la considère dans son évolution historique, parce que la civilisation européenne a privilégié l'écriture, la notation de signes (sur papier) pour « composer » (un mot qui n'existe pas dans d'autres traditions plus orales) des polyphonies complexes. Cependant, l'acousmatique, grâce à la découverte révolutionnaire de Pierre Schaeffer (à mes yeux, c'est là le véritable bouleversement des concepts musicaux au 20^e siècle) qui décrit le total sonore perçu grâce à un vocabulaire commun (*Le traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil), et le fait exister musicalement grâce à la technologie de l'enregistrement, nouvelle au 20^e siècle, l'acousmatique renoue avec le connu, se servant de divers archétypes sonores pour communiquer avec l'auditeur, structurer l'architecture du temps par sa mémoire, et faire appel à son imaginaire, qu'il soit conscient ou inconscient.

Ainsi l'œuvre *Au-delà du réel*, qui est un « tombeau » dédié à Arsène Souffriau, un des trois pionniers de la musique électronique (au sens historique du terme), utilisant exclusivement sa collection de corps sonores comme sources « instrumentales » et un autre « tombeau » dédié à Bernard Parmegiani et utilisant son style d'écriture (sur support) par substitutions d'attaques du 1^{er} et 7^e mouvement de son « de natura sonorum », ainsi *Au-delà du réel* est à la fois ancré dans la réalité (les gestes et les matières sont reconnaissables) et abstrait quand on l'écoute pour ses caractères énergétiques de résonances, grains, frottements, etc., et par son architecture formelle à partir de masses accumulées de matières vers un infini lisse, vers un oméga...



Pioneers of Musical Research

John Dack

A concert of electroacoustic music by composers of the Paris-based Groupe de Recherches Musicales (or GRM) is in many ways much more than a concert. The music is important in itself and can be listened to for its own sake, but this would mean missing a great deal. It is, nevertheless, undeniable that many audiences find the electroacoustic medium challenging: traditional musical practices often seem to be entirely absent. As a result, electroacoustic music is still relatively uncommon on concert programmes. However, I believe that the electroacoustic medium contributes enormously to contemporary musical thought in general. This has been acknowledged by composers such as Ligeti, Nono, Boulez and Stockhausen. What might initially be considered a subversion or denial of traditional practices is often revealed to be an elaboration or extension of them. These innovative approaches actually deepen our understanding of music.

The GRM has played, and continues to play, a major role in such developments. Moreover, the works in this concert are *acousmatic* compositions. This adjective can be defined quite simply: an acousmatic experience is hearing a sound without any visual verification of its source. Consequently, these compositions exist solely in the form of recordings and can, therefore, only be presented to the public by means of loudspeakers distributed throughout the venue. Listening to recorded music is such a commonplace event nowadays that it does not seem to merit serious consideration. When used as part of a fundamental technique of composition, however, it transcends the state of a merely convenient way of listening to music. The use of recorded sounds, in fact, demonstrates one of the profound consequences of electroacoustic music. To state an obvious example: in a traditional concert, the audience will see musicians playing their instruments, communicating with each other and reacting to subtle modifications of expressive details as the music unfolds. This necessarily takes place in real time. Indeed, such «live» interaction is often regarded as constitutive of the experience of music. All of these elements of traditional performance practices seem to be absent in acousmatic music. Even though a sound projectionist will sit at a mixing desk and diffuse the recorded tracks to particular loudspeakers (via the GRM's celebrated loudspeaker system or «acousmonium»), visual stimulation for the audience is, without doubt, limited. Nevertheless, I would argue that this GRM concert can still be included within a more extended form of music performance. Observing the virtuosity of musicians certainly contributes to the aesthetic appreciation at a concert. But music is an aural art form. We often listen to «live» music with eyes closed. Acousmatic music demands that we return to a perceptual experience

based solely on the aural apprehension of sounds. A collection of loudspeakers might seem austere when compared to the immersive nature of a symphony orchestra or even a solo performer, but due to the absence of visual stimulation the listener has no choice but to turn inwards and focus on sound structures that could never be accessed in any other way. It is this stimulation of the imagination and the revealing of new, as yet unheard sonic worlds that makes acousmatic music dramatic, expressive and sensual. Furthermore, electroacoustic composers do not entirely abandon real-time modification of sound events (a hallmark of «expressive» playing). Instead, this essential musical feature is inserted into the music during the act of composition in the studio, rather than in performance. Such an argument might not satisfy listeners who will correctly claim that recorded tempi cannot be changed during performances. This must be acknowledged, but one characteristic which eluded composers for centuries can now be exploited. The sound projectionist will move sounds around the concert venue and, as this takes place in real time, it can be included within a broader category of expressive playing. Each venue will have different acoustic characteristics and many rehearsals will be needed to ensure that sounds are located correctly. This is not a trivial exercise in moving sounds gratuitously. Rather, the aforementioned immersive nature of an orchestral concert is re-appropriated by technological means. Listeners are presented with evocations of proximity and distance. Some sonic landscapes will suggest limitless expanses, others will give the impression of intimacy. By carefully controlling the dynamic and spectral evolution of sounds, electroacoustic composers can now exploit space and its musical, expressive potential.

In order to contextualise the achievements of the Groupe de Recherches Musicales, we should also ask: what exactly are *recherches musicales*? The word «group» is, of course, straightforward and implies a collective of people sharing common aims and objectives. Music history has many «schools» of composers, where similarities in musical style and genre have been identified, though this term is often applied retrospectively and can be rather reductive. The GRM is not a historical «school» as such. Instead, its continuing preoccupation is creating music by means of technology. It is the elusive and perhaps problematic term *recherches musicales* (or musical research) which is actually central to the GRM's ethos.

The full importance of *recherches musicales* becomes clear when the GRM's origins are examined. These go back to the early 1940s, when the Frenchman Pierre Schaeffer (1910–1995) established the Studio d'Essai at the RTF (French Radio) in Paris. This became the Club d'Essai in 1946, the Groupe de Recherches de la Musique Concrète in 1951 and finally the Groupe de Recherches Musicales in 1958. The group's history, therefore, stretches back sixty years. Schaeffer was an administrator as well as a writer (he referred to himself as an *écrivain*), a composer, music theorist and an extremely perceptive commentator regarding the effects of media technology on society. This brief summary cannot do justice to his achievements, but the common thread of *recherches musicales* running through the entire history of the GRM can be identified. Schaeffer was committed to forming a group dedicated to achieving a profound understanding of what he called «the phenomenon of music». In other words: how music is made, how it is performed, what the materials of music are and, most importantly, what materials might yet be discovered to create new musical languages. This was, and remains, an ambitious agenda, and the group's members have consistently pursued this goal ever since.

One crucial aspect of this research is the role played by technology. It is significant that the whole enterprise started at the RTF. It was here that Schaeffer had a remarkable insight into the way recorded sounds are perceived and what their role might be in the discovery of new musical languages. Initially,

recorded sounds were, and still are, functional. They are usually incorporated into audio plays to serve the requirements of the narrative. Schaeffer realised that if a recorded sound was removed from its dramatic context, it need not refer to a physical event in the real world. Recorded sounds are autonomous and can be scrupulously examined for their potential musical characteristics. Such sounds were called «objets sonores» and Schaeffer's intention was to find out whether the world of sounds, *all* sounds, could lead to music. Recordings can also be manipulated by changing the playback speed, they can be edited to remove sections and subjected to technical transformations such as filtering and reverberation. Such techniques produced sound objects which might bear little, if any, resemblance to the sounds of physical causality. A group, or community of composers would provide mutual support and intellectual stimulus to discover the potential musicality which might be revealed in sounds. Schaeffer developed a new music theory or *sofège*. Much theoretical speculation of the GRM is related to this. However, there is no dogmatic promotion of one type of sound over another. Thus, Pierre Henry and Luc Ferrari used sounds of recognisable or «anecdotal» events in their music, and François Bayle developed his concept of the *i-Son*. True to Schaeffer's vision, new musics (the plural form is important) can only be produced by a group of composers. The task is simply too big for an individual. Thus, the act of musical composition and rigorous reflection on the work will promote theory arising from practice and is, in essence, what is meant by the term *recherches musicales*.

The compositions you will hear tonight are by composers who demonstrate in their individual ways the GRM's attitude to composition. Each composer will use her own distinct vocabulary of sounds as part of a unique musical language. It is self-evident that these composers are female: Evelyne Gayou, Éliane Radigue, Micheline Coullombe Saint-Marcoux, Annette Vande Gorne. Perhaps it should not be necessary to even draw attention to this fact. However, it demonstrates the fact that while the majority of composers in the GRM are male, the group is inclusive. Technology (and of course musical composition) is not, nor should it ever become, the exclusive domain of men. We all see and hear the world differently. Digital technology is ubiquitous and available to all artists regardless of gender, class or race. Electroacoustic music, with its potential for new open structures and innovative techniques for controlling how music unfolds over time, offers unique opportunities for all composers - female and male. Technology can make us more, not less, human. Electroacoustic music has indeed changed how we think *about* sound and how we think *in* sound. The legacy of the Groupe de Recherches Musicales continues in the work of the remarkable composers you will hear tonight.

John Dack is Senior Lecturer (Music and Technology) at Middlesex University, London, UK. He studied at Middlesex University (BA (Hons), MA, PhD); City, University of London (PGDip, MSc) and Goldsmiths College, University of London (MMus). He has presented his research in conferences in Britain, France, Germany, Spain, Holland, China, Italy and Turkey. He has translated with Christine North key texts from French including Pierre Schaeffer's *In Search of a Concrete Music* and *Treatise on Musical Objects* (both published by University of California Press) and Michel Chion's *Guide to Sound Objects*.

Dimanche
Sonntag
Sunday

25.11.18

11:00–16:00 Philharmonie
concerts et performances dans
toute la philharmonie

Wunderkammer

Matilde Meireles sound performance

Heather Roche clarinette

ensemble mosaik

Bettina Junge flûte

Simon Strasser hautbois

Christian Vogel clarinette

Ernst Surberg piano

Chatschatur Kanajan violon

Karen Lorenz alto

Mathis Mayr violoncelle

Arne Vierck régie son

Eckehard Güther assistant création vidéo et scénographie

Marianne Vogt assistante création d'objets

Solisten des Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Solisten des Mutare Ensembles

Johanna Greulich Gesang

Max Gärtner Perkussion

Gerhard Müller-Hornbach Konzeption, Komposition, Workshopleitung

Viviane Waschbüsch Konzeption, Komposition



Salle de Musique de Chambre

Foyer

Place de l'Europe

Espace Découverte

11:00–11:30	«rainy days Kompositions-workshop für Kinder» Präsentation I		
11:30–12:00			ensemble mosaik I Manuel Rodríguez Valenzuela <i>T(t)-Blocks D</i> Chris Swithinbank <i>I began the day inside the world trying to look at it, but it was lying on my face, making it hard to see</i> (création, commande Philharmonie)
12:00–12:30	#composingwikipedia I Heather Roche clarinette Michelle Lou <i>Telegrams</i> Chikako Morishita <i>Lizard (Shadow)</i>		
12:30–13:00		Matilde Meireles I <i>X Marks the Spot</i> sound performance	
13:00–13:30			ensemble mosaik II Rama Gottfried <i>Scenes from the Plastisphere</i> (création de la version augmentée, commande Philharmonie)
13:30–14:00	#composingwikipedia II Heather Roche clarinette Ann Cleare <i>eyam i (it takes an ocean not to)</i> Liza Lim <i>Sonorous Body</i>		
14:00–14:30			ensemble mosaik III Huihui Cheng <i>Your smartest choice</i> (création de la version concert)
14:30–15:00		Matilde Meireles II <i>Constructing a River</i> sound performance	
15:00–15:30			ensemble mosaik IV Hannes Seidl / Daniel Kötter <i>The audience</i>
15:30–16:00	«rainy days Kompositions-workshop für Kinder» Präsentation II		

Peter Ablinger
Weiss / weisslich 29

Wunderkammer

Cabinet de curiosités

Lydia Rilling

Avec une mosaïque de concerts courts dans différentes salles, la Philharmonie se transforme en un cabinet de curiosités, véritable monde des possibles vers les réalités musicales les plus variées.

Ce jour-là, rainy days invite les visiteuses et les visiteurs à faire leur propre programme. Envie de tout écouter et d’embrasser cinq heures de diversité musicale? D’assister seulement à quelques concerts en rencontrant, entre-temps, amis ou famille pour un café ou un déjeuner au foyer ou au restaurant? De passer en coup de vent à la Philharmonie ou d’écouter à plusieurs reprises certaines musicales? À chacun de constituer son propre cabinet de curiosités. Lors des concerts et performances d’une vingtaine de minutes environ se déploient différentes réalités musicales, ainsi que divers liens entretenus par la musique avec la réalité, en dehors de la salle de concert.

Tout le monde peut apprendre à composer. Dans le cadre du **«rainy days Kompositionsworkshop»**, des enfants âgés de 10 à 12 ans se mettent dans la peau d’un compositeur et développent leurs propres idées musicales. *Migrants* du compositeur gréco-français Georges Aperghis leur sert de point de départ, qui, dans sa nouvelle pièce, a choisi l’un des sujets les plus brûlants et polémiques d’aujourd’hui. De par son credo musical émouvant, il parle en musique de la disparition et de la mort à l’époque actuelle, et de tous ceux qui, dans leur fuite, ont perdu la vie ou leur identité. Entourés d’une équipe de compositeurs, de pédagogues musicaux et de musiciens, les enfants partent d’abord de leurs expériences et vécus, se rapprochent de la musique d’Aperghis et ils conçoivent, enfin, leurs propres œuvres. Aux côtés des musiciens, ils proposent leurs pièces dans deux sets de la *Wunderkammer* et démontrent que composer ne connaît pas d’âge dès lors que les enfants laissent libre cours à leur curiosité et à leur joie de créer leur propre musique.

La musique contemporaine doit notamment sa richesse sonore à la découverte d’objets du quotidien soi-disant banals utilisés comme instruments de musique. Surtout ces dernières décennies, les compositeurs sont devenus maîtres dans la manière d’exploiter les qualités sonores d’objets, de mous-seurs à lait à des jouets pour enfants en passant par du papier d’aluminium. **Manuel Rodríguez Valenzuela** recourt, avec une pointe de nostalgie, à trois machines à écrire électriques et les fait jouer, dans ***T(t)- Blocks D***, une performance audiovisuelle virtuose dans laquelle la vidéo live fait jaillir des figures géométriques visuellement attrayantes mais aussi des calligrammes.

Comme chacun sait, l’histoire est perpétuellement réécrite par les humains. Encyclopédie aujourd’hui la plus consultée, et ce dans le monde entier, Wikipedia est le fruit d’un rêve de démocratisation du savoir et donne, encore de nos jours, à qui dispose d’un accès Internet, et sait lire et écrire, la possibilité de prendre part directement à l’écriture de l’Histoire. C’est justement cela qu’a voulu exploiter la clarinettiste canadienne **Heather Roche** avec son projet **#composingwikipedia**, voulant rendre plus visibles les compositrices d’hier et d’aujourd’hui et, par là même, accroître le nombre jusqu’ici très réduit des contributrices à Wikipedia. Ce qui était planifié, au départ, comme une session d’une seule journée au Southbank Centre de Londres s’est rapidement diffusé grâce aux réseaux sociaux. À la fin, avec Londres, ce sont près de 167 auteures, qui, à Chicago et Phoenix aux États-Unis, à Amsterdam aux Pays-Bas et à Melbourne en Australie, ont modifié Wikipedia et augmenté la représentation des compositrices femmes. À partir de **#composingwikipedia**, Heather Roche présente en deux sets de la

Wunderkammer quatre œuvres pour clarinette seule de compositrices dont les profils font partie intégrante du projet. Avec **Telegrams**, la compositrice américaine **Michelle Lou** transforme un petit haut-parleur Bluetooth en instrument de feedback de la clarinette basse. Dans **Lizard (Shadow)**, la compositrice japonaise **Chikako Morishita** modèle les nuances les plus fines dans un dégradé d’émotions. Dans **eyam i (it takes an ocean not to)**, l’Irlandaise **Ann Cleare** exploite tout le spectre sonore de la clarinette, du souffle le plus ténu à l’explosion la plus puissante. Enfin, avec **Sonorous Body**, la compositrice australienne **Liza Lim** laisse à la clarinette un espace propice à une introspection élégiaque.

Les field recordings, enregistrements sur le vif de paysages sonores, comme par exemple sons de la nature ou d’un environnement urbain, sont devenus lors de la dernière décennie un moyen important et prisé pour les artistes sonores et les compositrices, de rendre audible et d’intégrer à des œuvres musicales la réalité au-delà de la salle de concert. Les intentions et les méthodes de travail avec les field recordings varient considérablement. Pour certains artistes, ils servent d’ornements de la réalité, pour d’autres de modèles pour composer avec des instruments, et pour d’autres encore d’index d’une aura sonore au sens donné par Walter Benjamin. Toutes les approches étaient précédées par la mise à niveau du bruit, l’abolition de la séparation nette de la musique «savante» et des sons du quotidien, car au plus tard depuis John Cage, chaque son dans le cadre d’une composition peut devenir de l’art. L’artiste sonore **Matilde Meireles** s’intéresse particulièrement à la relation entre les sons et les espaces urbains et utilise des field recordings pour ses projets in situ. Avec la photographe Chrysoula Drakaki, elle a suivi le cours du fleuve Lagan à Belfast pour **Constructing a River** et fixe dans des enregistrements la manière dont ses berges évoluent selon leur utilisation. Le projet *Constructing a River* comprend désormais un livre, une série de cartes postales et un site web. Pour la *Wunderkammer*, l’artiste développe la pièce en tant que live-performance.

Pour Meireles, comme pour beaucoup de ses collègues, l’attrait des field recordings réside aussi dans leur capacité à préserver l’éphémère et le changeant, c’est-à-dire à s’inscrire dans le besoin de documentation devenu de plus en plus important en art contemporain comme en musique ces dernières années. Le projet **X Marks the Spot** de Meireles, en cours depuis 2012, vise à faire de la cartographie sonore ou sound mapping de Belfast une expérience partagée et à explorer la relation entre les sons et la vie quotidienne. Lorsque les field recordings permettent de suivre les transformations urbaines, ils remplissent à leur tour une fonction documentaire. *X Marks the Spot* propose une archive web en ligne ainsi que des actions dans l’espace urbain et des performances. Lors de la *Wunderkammer*, Meireles présente une nouvelle pièce de *X Marks the Spot*.

Le théâtre de marionnettes est pour beaucoup d’enfants (grands et petits) un monde imaginaire fascinant, qui remplace momentanément le monde apparemment réel, tout comme les corps des marionnettistes disparaissent derrière les marionnettes. Le compositeur américain **Rama Gottfried** a développé un instrument vidéo de marionnettes, pendant technologique aux traditionnels pantins. Dans **Scenes from the Plastisphere** pour ensemble et cet instrument, les marionnettes sont remplacées par des images très poétiques créées en filmant en gros plan des mains, du papier et des paysages d’objets. Leur forme se modifie constamment lorsqu’elle se déplace dans l’espace.

Pour la pièce **Your smartest choice** de **Huihui Cheng**, les spectateurs ne doivent pour une fois pas éteindre leur smartphone ou le mettre sur silencieux, mais au contraire le garder opérationnel et activer le son. En tant que participants, ils sont invités à influencer les événements musicaux grâce à un jeu sur les smartphones qui utilise une application web via le réseau wifi local. Au cours du jeu, le public suit différents musiciens, tandis qu'un pianiste contrôle simultanément en partie les sons que le public entend sur les smartphones. Conçu à l'origine comme une pièce pour un espace ouvert comme un foyer, Cheng a développé une version de concert de sa pièce, qui est jouée, dans les deux sens du terme, pour la première fois lors de la *Wunderkammer*.

Les œuvres communes du compositeur **Hannes Seidl** et du cinéaste **Daniel Kötter**, qui travaillent ensemble depuis de nombreuses années, tournent toujours autour des questions fondamentales de la cohabitation des Hommes. **The audience**, un film sur la vie dans la petite ville chinoise de Jimingyi, au nord-est de Beijing provoque des regards en chaîne: dans le film, les gens y regardent également un film, ils sont observés par les musiciens sur scène, eux-mêmes regardés par le public dont les membres s'observent peut-être en même temps, etc... Avec les moyens d'un film et une performance musicale, dans laquelle les sons du film sont transcrits pour ensemble, nous faisons l'expérience de ce qui caractérise essentiellement les médias de nos jours, à savoir à la fois la manière dont nous sommes regardés et dont nous regardons.

Le compositeur autrichien **Peter Ablinger** sait comme peu d'autres créer des situations d'écoute stimulantes, dans lesquelles notre perception change véritablement. **Weiss / weisslich 29** reproduit la configuration d'un concert classique avec des rangées de chaises ordonnées – mais la déplace à l'extérieur. Les alentours deviennent la scène, les solistes, selon l'endroit, des oiseaux, des camions ou des passants. La pièce d'Ablinger invite à écouter activement: que se passe-t-il dans notre environnement sonore? Comment la configuration du concert en plein air change-t-elle la façon dont nous entendons et ce que nous entendons? Et qu'en est-il du fait que nous écoutons avec les autres? Contrairement à *4'33''* de John Cage, par exemple, l'invitation à écouter n'a pas lieu dans le cadre d'un concert, mais comme dans une installation sonore, on peut aller et venir à sa guise, rester aussi longtemps qu'on le veut, et peut-être revenir.

Wunderkammer

Lydia Rilling

Mit einem Mosaik von kurzen Konzerten in verschiedenen Sälen verwandelt sich die Philharmonie in eine *Wunderkammer*, in der ein Kaleidoskop unterschiedlichster musikalischer Realitäten zu erleben ist.

rainy days lädt die Besucherinnen und Besucher an diesem Tag ein, sich ihr eigenes Programm zusammenzustellen. Ob man alles und damit fünf Stunden musikalischer Vielfalt hört; ob man nur einige der Konzerte besucht und dazwischen Freunde oder Familie zum Café oder Mittagessen im Foyer oder Restaurant trifft; ob man nur auf einen Sprung in der Philharmonie vorbeikommt oder bestimmte Musikerinnen mehrfach hören möchte – jeder kann seine *Wunderkammer* individuell gestalten. In den etwa 20-minütigen Konzerten und Performances entfalten sich ganz verschiedene musikalische Wirklichkeiten wie auch Beziehungen von Musik zu Realitäten außerhalb des Konzertsaals.

Jeder kann lernen zu komponieren. Im **«rainy days Kompositionsworkshop»** schlüpfen Kinder zwischen 10 und 12 Jahren in die Rolle eines Komponisten und entwickeln ihre eigenen musikalischen Ideen. Als Ausgangspunkt dient ihnen *Migrants* des griechisch-französischen Komponisten Georges Aperghis, der in seinem neuen Stück eines der drängendsten und kontroversesten Themen unserer Zeit aufgenommen hat. In seinem bewegenden musikalischen Credo spricht er mit Musik von Verschwinden und Tod in der Gegenwart und von all denjenigen, die auf der Flucht ihr Leben oder ihre Identität verloren haben. Mit der Unterstützung eines Teams aus Komponisten, Musikpädagogen und Musikern gehen die Kinder zunächst von ihren eigenen Erfahrungen und Lebenswelten aus, nähern sich Aperghis' Musik an und gestalten schließlich ihre eigenen Stücke. Gemeinsam mit den Musikern präsentieren sie in zwei Sets der *Wunderkammer* ihre Werke und zeigen, dass Komponieren kein Mindestalter kennt, wenn Kinder ihrer Neugier und Freude an der Erfindung eigener Musik nachgehen dürfen.

Der klangliche Reichtum der zeitgenössischen Musik verdankt sich nicht zuletzt der Entdeckung von vermeintlich banalen Alltagsgegenständen als vielseitigen Musikinstrumenten. Komponisten haben sich vor allem in den letzten Jahrzehnten zu Meistern darin entwickelt, die klanglichen Qualitäten von Objekten wie Milchaufschäumern über Kinderspielzeug bis zu Alufolie musikalisch auszuschöpfen. **Manuel Rodríguez Valenzuela** greift, mit einer nostalgischen Note, auf drei elektrische Schreibmaschinen zurück und lässt sie in **T(t)-Blocks D** zu einer virtuoson audiovisuellen Performance aufspielen, in deren Live-Video nicht nur attraktive geometrische Figuren entstehen, sondern auch konkrete Poesie.

Geschichte wird von Menschen bekanntlich fortwährend neu- und umgeschrieben. Wikipedia, die heute weltweit einflussreichste Enzyklopädie, begann mit dem Traum einer Demokratisierung des Wissens und gibt noch heute jedem, der über einen Internetanschluss verfügt und lesen und schreiben kann, die Möglichkeit, sich an Geschichtsschreibung direkt zu beteiligen. Genau dies machte sich die kanadische Klarinetistin **Heather Roche** mit ihrem Projekt **#composingwikipedia** zunutze, mit dem sie Komponistinnen in Vergangenheit und Gegenwart sichtbar machen und zugleich die bisher geringe Anzahl von Redakteurinnen von Wikipedia erhöhen wollte. Was zunächst als eine eintägige Session am Southbank Centre in London geplant war, sprach sich dank sozialer Medien schnell

herum. Am Ende veränderten außer in London gleichzeitig auch in Chicago und Phoenix in den USA, in Amsterdam in den Niederlanden und in Melbourne in Australien 167 Autorinnen Wikipedia und vergrößerten die Repräsentation weiblicher Komponistinnen. Ausgehend von *#composingwikipedia* präsentiert Heather Roche in der *Wunderkammer* vier Werke für Klarinette solo von Komponistinnen, deren Profile Teil des Projektes bildeten. Die US-amerikanische Komponistin **Michelle Lou** lässt in **Telegrams** einen kleinen Bluetooth-Lautsprecher zum Feedback-Instrument der Bassklarinette werden. In **Lizard (Shadow)** fächert die japanische Komponistin **Chikako Morishita** feinste Nuancen von schattierten Emotionen auf. In **eyam i (it takes an ocean not to)** schöpft die Irin **Ann Cleare** aus dem ganzen Klangspektrum der Klarinette von Hauchen bis zu abrupten Explosionen. Die australische Komponistin **Liza Lim** lässt schließlich in **Sonorous Body** der Klarinettistin Raum für eine elegische Innenschau.

Field Recordings, also Aufnahmen von vorgefundenen Klanglandschaften, wie z. B. Naturgeräuschen oder urbanen Soundscapes, sind vor allem in den letzten zehn Jahren zu einem wichtigen wie verbreiteten Mittel von Klangkünstlerinnen und Komponisten geworden, Realitäten jenseits des Konzertsaals in musikalische Werke zu integrieren und hörbar werden zu lassen. Die Intentionen und Verfahren, mit field recordings zu arbeiten, variieren dabei sehr stark. Für manche Künstler fungieren sie als Ornamente aus der Realität, für andere als Modell für das Komponieren mit Instrumenten und für einige wiederum als Index einer klanglichen Aura im Sinne Walter Benjamins. Allen Ansätzen geht die Aufwertung des Geräuschs voraus, die Aufhebung der klaren Trennung von Kunstmusik und Alltagsklängen, kann doch spätestens seit John Cage jedes Geräusch durch die Rahmung in einer Komposition zu Kunst werden. Die Klangkünstlerin **Matilde Meireles** interessiert sich besonders für das Verhältnis von Klängen zu urbanen Räumen und verwendet Field Recordings für ihre ortsspezifischen Projekte. Gemeinsam mit der Photographin Chrysoula Drakaki folgte sie für **Constructing a River** in Belfast dem Lauf des Flusses Lagan und hielt in Aufnahmen fest, wie sich die Umgebung des Flusses je nach deren Nutzung verändert. Das Projekt *Constructing a River* besteht inzwischen aus einem Buch, einer Reihe von Postkarten und einer Website. Für die *Wunderkammer* entwickelte die Klangkünstlerin das Stück als Live-Performance.

Der Reiz von Field Recordings liegt für Meireles, wie für viele ihrer Kolleginnen, auch in der Fähigkeit, Flüchtliges und sich Veränderndes zu bewahren, also als Möglichkeit der Dokumentation, die in der zeitgenössischen Kunst wie Musik der letzten Jahre stark an Bedeutung gewonnen hat. Meireles' seit 2012 andauerndes Projekt **X Marks the Spot** zielt darauf ab, die Kartierung von Klängen, das sogenannte sound mapping, in Belfast zu einer geteilten Erfahrung werden zu lassen und das Verhältnis von Klängen und Alltagsleben zu erkunden. Wenn Field Recordings dabei urbane Transformationen verfolgbar werden lassen, erfüllen sie hier wiederum eine dokumentarische Funktion. *X Marks the Spot* bietet genauso ein online Webarchiv wie Aktionen im Stadtraum und Performances. In der *Wunderkammer* stellt Meireles ein neues Stück von *X Marks the Spot* vor.

Das Marionettentheater ist für viele (große und kleine) Kinder eine faszinierende Welt der Phantasie, die für eine Weile die scheinbar reale ersetzt, so wie auch die Körper der Puppenspieler hinter den Marionetten verschwinden. Der US-amerikanische Komponist **Rama Gottfried** hat, gleichsam als technologisch zeitgemäßes Pendant, ein Video-Puppenspiel-Instrument entwickelt. In **Scenes from the Plastisphere** für Ensemble und eben jenes Instrument treten an die Stelle von einzelnen Puppen

hochpoetische Bilder, die durch das Filmen in Nahaufnahme von Händen und Papier sowie von Landschaften aus Objekten entstehen. Unablässig verwandeln sie ihre Form und Gestalt, während sie sich durch den Raum bewegen.

Für **Huihui Chengs** Stück **Your smartest choice** sollten die Besucherinnen und Besucher ihr Smartphone im Konzertsaal ausnahmsweise einmal nicht ausschalten oder auf lautlos stellen, sondern im Gegenteil einsatzbereit halten und den Ton aktivieren. Als Mitspieler sind sie eingeladen, auf dem Smartphone über ein Spiel, das eine Webapp über das lokale Wifi nutzt, das musikalische Geschehen zu beeinflussen. Im Verlauf des Spiels folgt der Besucher dabei verschiedenen Musikern, während ein Pianist wiederum teilweise die Klänge steuert, die das Publikum auf den Smartphones hört. Ursprünglich als ein Stück für einen offenen Raum wie ein Foyer konzipiert, hat Cheng eine Konzertversion entwickelt, die bei der *Wunderkammer* zum ersten Mal im doppelten Sinne des Wortes gespielt wird.

Die gemeinsamen Werke des Komponisten **Hannes Seidl** und des Filmemachers **Daniel Kötter**, die seit etlichen Jahren zusammenarbeiten, drehen sich immer um grundsätzliche Fragen des Zusammenlebens von Menschen. **The audience** setzt mit einem Film über das Leben in der chinesischen Kleinstadt Jimingyi, nordöstlich von Beijing in der Provinz gelegen, eine Kette von Blicken in Bewegung: im Film schauen Menschen einen Film an, sie werden von den Musikern auf der Bühne beobachtet, die das Publikum anschaut, während es sich vielleicht gegenseitig beobachtet usw. Mit den Mitteln eines Films und einer musikalischen Aufführung, in der die Klänge des Films für Ensemble transkribiert erklingen, erleben wir, was Medien heute wesentlich auszeichnet, nämlich wie wir einander beim Zuschauen zusehen.

Der österreichische Komponist **Peter Ablinger** versteht es wie nur wenige, anregende Hörsituationen zu schaffen, in denen sich die eigene Wahrnehmung tatsächlich verändert. **Weiss / weisslich 29** nimmt die Anordnung eines klassischen Konzerts mit ordentlich aufgebauten Stuhlreihen – aber versetzt sie ins Freie. Zur Bühne wird die Umgebung, zu den Solisten – je nach Ort – Vögel, LKWs oder vorbeilaufende Passanten. Ablingers Stück lädt zum Hören im aktiven Sinne ein: Was geschieht klanglich um einen herum? Wie verändert die Konzertsituation im Freien, wie und was man hört? Und wie die Tatsache, dass man gemeinsam mit anderen hört? Anders als zum Beispiel in John Cages *4'33''* erhält man diese Einladung zum Hören nicht im Rahmen eines Konzertes, sondern wie in einer Klanginstallation steht es einem offen, zu kommen und zu gehen, wann man will, beliebig lange zu bleiben und vielleicht zurückzukehren.

Cabinet of wonders

Lydia Rilling

With a mosaic of short concerts in contrasting spaces, the Philharmonie turns into a *Wunderkammer*, a cabinet of wonders, presenting a broad range of musical realities.

rainy days invites you to navigate the day by creating your own program. Whether you feel like listening to five hours of diverse music, or prefer a few short concerts with lunch and coffee in between; whether you come for the entire day or just choose a special moment for yourself at the Philharmonie: you design your own *Wunderkammer*. Each concert or performance lasts around 20 minutes, unfolding a cornucopia of musical realities as well as different connections of music to realities outside the concert hall.

Anyone can learn to compose music. In the **«rainy days Kompositionsworkshop»**, children between 10 and 12 years old take on the composer's role, developing their own musical ideas. The point of departure will be Georges Aperghis' *Migrants*, for which the Greek-French composer chose one of the most urgent and controversial topics of our time. In his moving artistic creed, he speaks through music of disappearance and death in our present age and of all those who have lost their lives or identities as refugees. Supported by a team of composers, music pedagogues and professional instrumentalists, the young composers will start with their experiences and environments, find their own approach to Aperghis and his music, and finally create their own pieces. They will present their works, together with the performers, in two sets of *Wunderkammer* and demonstrate that composing does not have a minimum age as long as children are allowed to explore their curiosity and pleasure of invention.

Contemporary music owes no small part of its sonic richness to the discovery of supposedly banal household objects as versatile musical instruments. During the last few decades, composers have become masters of exploiting the sonic qualities and possibilities of objects, ranging from milk frothers to childrens' toys to aluminum foil. **Manuel Rodríguez Valenzuela**, adding a nostalgic touch, resorts in **T(t)-Blocks D** to three electric typewriters to strike up a virtuosic performance. His complementary live video brings forth striking geometric figures as well as concrete poetry.

History, as is well known, is continuously rewritten. Wikipedia, today's most read encyclopedia worldwide, proceeds from a dream of democratizing knowledge. Anyone who has access to the Internet can actively participate in writing history, in a literal sense. The Canadian clarinetist **Heather Roche** takes advantage of this with her project **#composingwikipedia**, in which she aims to make female composers of past and present more visible as well as enlarge the still small number of female editors of Wikipedia. Initially planned as only a one-day editing session at London's Southbank Centre in September, word spread thanks to social media. Eventually, 167 editors created, edited and extended Wikipedia profiles simultaneously in London, Chicago and Phoenix in the US, in Amsterdam in the Netherlands, and in Melbourne in Australia in order to magnify the representation of female composers. Against the background of **#composingwikipedia**, Heather Roche presents two sets in *Wunderkammer* with four works for clarinet solo written by composers whose profiles were part of the project. The US composer **Michelle Lou** in **Telegrams** transforms a small Bluetooth speaker to a feedback instrument for the bass clarinet. In **Lizard (Shadow)**, the Japanese composer **Chikako Morishita** fans out the finest nuances of shaded emotions. The Irish composer **Ann Cleare's eyam i (it takes an ocean not to)** exploits the

whole sonic range of the clarinet from breathing to abrupt explosions. Finally, in **Sonorous Body**, the Australian composer **Liza Lim** gives the clarinetist space for elegiac introspection.

During at least the last decade, field recordings – audio recordings of existing natural soundscapes or urban spaces – have become an important and widespread means for composers and sound artists to integrate realities from beyond the concert hall into their musical works. The intentions and procedures employed differ widely. For some artists, field recordings function as ornaments of the real; for others, as models for instrumental composition; and for yet others as indices of a sonic aura in the sense of Walter Benjamin. All approaches are indebted to the emancipation of noise and the erasure of its boundary with music, as since Cage, every sound can become music when framed in a work of art. The sound artist **Matilde Meireles** is especially interested in the sound of urban spaces, using field recordings to create site-specific works. For **Constructing a River**, together with photographer Chrysoula Drakaki, she followed the river Lagan in Belfast and recorded how its function changes according to its environment. So far, the project consists of a book, a series of postcards and a website. For *Wunderkammer*, Meireles has further developed the piece into a live performance.

For Meireles, as for many of her colleagues, the appeal of field recordings also lies in their ability to conserve ephemera. This potential for documentation has gained importance in contemporary music as well as visual art in recent years. Meireles's project **X Marks the Spot**, ongoing since 2012, investigates the relationship of sounds and everyday life and aspires to make sound mapping of Belfast a shared experience. To date, *X Marks the Spot* comprises an online web archive, interventions in public spaces, as well as live performances. In *Wunderkammer*, Meireles presents a brand-new installment of *X Marks the Spot*.

Puppet theatre remains for many children – small and large – a fascinating world of phantasy, replacing the supposedly real world for a while, just like the bodies of the puppeteers disappear behind the puppets. The US composer **Rama Gottfried** has developed, as a contemporary technological equivalent, a video-puppetry-instrument. In **Scenes from the Plastisphere** for this instrument and ensemble, poetic images supersede individual puppets as they emerge from close-up video of hands, paper and landscapes of objects. Ceaselessly, they change their shape and form while floating through the space.

For **Huihui Cheng's** piece **Your smartest choice**, the audience for once should not switch off their smartphones but, on the contrary, keep them ready and turn up the sound. They are invited to play a game using a web app, via the local wifi, to influence the musical events. Over the course of the game, the participants follow different musicians while the pianist steers the sounds heard on their smartphones. Initially conceived for an open space, Cheng has developed a new concert version of this piece that will be played (in the double sense of the word) for the first time at *Wunderkammer*.

The joint works of composer **Hannes Seidl** and filmmaker **Daniel Kötter**, who have been collaborating for several years, always center on core issues of people living together. In **The audience**, a film, portraying life in the small Chinese town Jimingyi located northeast of Beijing, sets in motion a succession

of gazes: the film shows people watching a film; they are observed by the musicians on stage, who in turn are watched by the audience, who might observe themselves, etc. Through the means of a film and a musical performance, which presents the sounds of the film transcribed for ensemble, we experience what distinguishes media today: we watch each other watching.

The Austrian composer **Peter Ablinger** understands, as few others do, how to create inspiring listening situations that change one's perception of reality. ***Weiss / weisslich 29*** takes the setup of a classical concert, with orderly rows of chairs, but transferred outdoors. The environment turns into the stage as birds, trucks, or passersby – depending on the location – become the soloists. Ablinger's piece invites us to listen in an active way and ask: What is happening around us? How does the concert situation outdoors change how and what you hear? And what is the effect of listening with others? Unlike in John Cage's *4'33"*, the invitation to listen is not extended in the setting of a concert. As in a sound installation, you are invited to come and go as you please, stay as long as you wish, or return.



CHRIS SWITHINBANK

«Walls can do a lot, they are part of reality, not a barrier against it»

What is music's relationship to reality?

Music's first relationship to reality is that it *is* a reality and part of reality. For example, if we consider labour as an ambassador for reality – it sounds political, it sounds tiring, it sounds like it gets hands dirty – then what is music's relationship to labour? Music's first relationship to labour is that it *is* labour. Music is most visibly the labour of musicians, but also the labour of the promoter and the agent and the printer and the cleaner and the driver and the tailor and the caterer and the technician and the factory worker and the instrument maker and the lawyer and the postal worker and the curator and the babysitter and the miner and the forklift operator and the usher and the plumber and the shipfitter and the union buster and the minister and the teacher and the electrician and the security guard and the banker and the publisher and the hairdresser and the «and» that says that each of them is real.

How important are the realities outside of the concert hall for your composition?

The realities outside of the concert hall seem to me to be inseparable from the realities *of* the concert hall. It might seem desirable to believe that the world melts away within the shelter of these walls, but the world is not a disgusting ice cream and while walls can do a lot, they are a part of reality, not a barrier against it. The concert hall is a place where outside realities continue and I feel composition and our work as musicians needs to take that into account. That includes ensuring we do more to open the concert hall and our music-making to people these walls often exclude.

While the concert hall gives us a space to think differently and experiment – what the brilliant composer and thinker Carolyn Chen recently described as «*a kind of practicing at organising the world, assembling connections, testing out models*»¹ – we must also be careful not to think that utopian visions and imagined worlds are sufficient substitutes for ethical behaviour offstage. Men are too often excused their abuses because some of their music is confused as being more important than other humans.

Music is the only art that has a word for «extramusical». Is music further removed from reality than the other arts?

I don't think music in general is further removed from reality than the other arts. There are musical traditions that seek to minimise their relationship to reality, either by claiming to establish hermetic local systems of formal expression or by leapfrogging reality and suggesting that music has a direct connection to something eternal or essential. Extramusicality is a useful accomplice in these traditions as a kind of conceptual antibody designed to seek out foreign objects and purify an imaginary musical body whose cleanliness and internal perfection is paramount to insulating music from infection. However, the majority of the music I encounter is deeply connected to reality. This does not mean that this music is necessarily real-*ist* – we can learn about reality through people's fantasies – but that it carries real connections to people, cultures, histories, and the world. I think it is also important to see that there are realities and histories behind the claim to be free of reality. Not everyone gets to claim their music is «abstract». Some people are seen as «extramusical» before they even make a sound.

¹ Carolyn Chen, «I probably read Adorno too young», *New Centennial Review*, xviii/2 (2018)

Lizard (shadow)

Chikako Morishita (2011)

tokage 【戸陰】 shade of gate

戸 door; gate

陰 shade; yin; negative; sex organs; shadow

Lizard is a series of four works about silence. One of the possible ways of writing the term for lizard (tokage) in Japanese consists of the kanji characters for gate and for shade, which metaphorically represent something being kept secret, but somehow concrete. This «shade of the gate» or, in my terms, «shaded emotion» or «choking inarticulacy» alternately coloured by an audible/inaudible form was something central to this composition's conception.

Lizard (shadow) for solo clarinet in B flat was written for and dedicated to virtuoso Heather Roche. The score for this work consists of ten fragments and frames the performer's own interpretative sensibilities through the use of multiple layered phrases, exploring the performer's unique way of «lightning» and «shading» spaces.

Scenes from the Plastisphere

Rama Gottfried (2018)

Within the ocean's accumulating zones of plastic debris, a new ecosystem is emerging which scientists have named the *plastisphere*. This is partly good news, because it seems to suggest that life on Earth will eventually adapt to incorporate the results of human carelessness; but on the other hand, the resulting ecosystem may not be one which supports life as we know it. *Scenes from the Plastisphere* depicts a musical theater of imaginary hybrid creatures growing within and around human culture, moving with organic bodies and speaking with digital voices.

eyam i (it takes an ocean not to)

Ann Cleare (2013)

eyam i (it takes an ocean not to) is the first piece in a series of five pieces for clarinets and flute, all of which deal with ideas of isolation and infiltration.

Eyam is a small village in Derbyshire, England. The village is best known for being the «plague village» that chose to isolate itself when the plague was discovered there in August 1665, rather than let the infection spread.

HUIHUI CHENG

«Smartphones have become part of every aspect of our life»

How important are the realities outside of the concert hall for your composition?

The concert hall is not anymore the only way one can listen to music. The ubiquity of digital media has profoundly modified our listening habits.

Loudspeakers and electronic devices facilitate listening experiences in an open-air, gardens, or train stations, revealing new acoustics and sonic environments, in which the atmosphere, the character of the site may interact with the musical performance in interesting ways. The theatrical aspect of these performances also modifies listening and encourages the participants a given social event to observe, listen, respond to each other, and to the environment.

Smartphones have become part of every aspect of our life, and are deeply connected to our intimacy. Turning these devices into a virtual musical instrument puts the listener in an active listening state, where he/she is asked to click, move or shake his device, to become part of the performance, in a piece where the musical narrative guides his gestures, and prompts a dialogue between acoustic and virtual instruments, between performers their audience.

The audience 鸡鸣驿

Daniel Kötter / Hannes Seidl (2018)

Jimingyi, nordöstlich von Beijing in der chinesischen Provinz. Anderen beim Zusehen zuhören. Dem Film zuhören. Den Musiker*innen zusehen, die dem Film zusehen. Musik hören, die nicht zu sehen ist. Klänge des Stummfilms hören. Die Nachbarin beim Zuhören beobachten. Dem Publikum zusehen. Den Raum sehen, während man zuhört. Hören, was andere im Film beobachten. Sich selbst beim Zuhören beobachten.

Dimanche
Sonntag
Sunday

25.11.18

17:00 Grand Théâtre
spectacle final

Third Space

Klangforum Wien

Bas Wiegers direction

Hiatus danse

Stefan Prins conception, composition

Daniel Linehan conception, chorégraphie

88888 scénographie

Frédéric Denis costumes

Alain Franco dramaturgie

Damien Petitot vidéo

Ralf Nonn lumière

Peter Böhm, Florian Bogner son

Stefan Prins / Daniel Linehan

Third Space

90'

Production Hiatus & Klangforum Wien en collaboration avec ICST – Institute for Computer Music and Sound Technology – Zürcher Hochschule der Künste

Coproduction Münchner Biennale et deSingel International Arts Campus

Coopération Philharmonie Luxembourg et Théâtres de la Ville de Luxembourg



«Ein Raum jenseits der Binarität»

24.11.18 Third Space

251

Interview mit Stefan Prins und Daniel Linehan

Marion Hirte und Malte Ubenauf

Welchen Aspekt des Themas «Privatsache» [Thema der Münchener Biennale 2018] behandelt Euer Projekt? Ist das Thema direkter Bestandteil der Textgrundlage oder ist es eher situativer bzw. konzeptioneller Natur?

Stefan Prins (SP): Ein zentraler Gedanke von *Third Space* ist Intimität – die mit der Privatsphäre eng verwandt ist. Thematisiert haben wir diesen durch die Schaffung verschiedener Arten von Intimität. Da ist die Intimität, den Dirigenten aus der Nähe zu sehen, wenn er ins Publikum blickt – normalerweise ist das privat den Musikern vorbehalten – oder die Intimität eines unwillkürlichen Muskelzuckens im Gesicht der Tänzer, die als Großaufnahme auf eine riesige Leinwand projiziert werden – eine indirekte Intimität. Dann gibt es die Intimität des Publikums, das eine Armlänge von einem Musiker auf der Bühne entfernt sitzt, den Atem eines vorbeikommenden Tänzers fühlt, den Klang der Finger am Ohr spürt oder von einem Tänzer eingeladen wird, die Performance persönlich auf der Bühne zu erleben.

In der Musik versuche ich, verschiedene Gefühle der Intimität zu schaffen, durch den Einsatz von Verstärkung, durch sehr zerbrechliche oder im Gegenteil sehr brutale Klänge, durch Feldaufnahmen in der und um die Wohnung, in der ich lebe, durch Schaffung musikalischer Räume, in die der Zuhörer vollständig eintaucht, zu denen er Nähe und Intimität spürt oder vielleicht nur schwer Zugang findet. Es gibt also die Intimität von Daniel und den Tänzern, die auf Grundlage meiner Musik eine Choreografie entwickeln, der Musiker, die auf die Tänzer reagieren, der Tänzer, die auf die Musik reagieren.

Daniel Linehan (DL): Während der gesamten Zusammenarbeit mit Stefan haben wir kontinuierlich immer wieder die von uns bewusst nicht aufgelöste Frage gestellt, was der «dritte» Raum ist. Es ist definitiv ein nicht-binärer Raum. Es ist ein Raum jenseits der Binarität der Live-Präsenz und der indirekten Präsenz – wir lassen zu, dass beide nebeneinander bestehen. Es ist ein Raum jenseits der Binarität von Tanz und Musik – wir verwischen die Grenzen zwischen beiden Formen. Und es ist auch ein Raum zwischen dem Binären des Öffentlichen und Privaten – wir lieben es, einen öffentlichen Raum zu schaffen, der dennoch die Möglichkeit einer privaten Begegnung mit einem einzelnen Künstler zulässt.

Welche Herausforderungen haben sich ergeben, das Thema in einen künstlerischen Vorgang zu verwandeln?

DL: Das Paradox der Arbeit mit dem Gedanken der Privatsache in der Performance ist, dass die Performance eben gerade der Raum des Teilens, ein Raum des Öffentlichmachens ist. Es liegt eine gewisse Unmöglichkeit in dem Versuch, das Private darzustellen oder zu enthüllen. Privates zu enthüllen bedeutet, es öffentlich zu machen. Die Spannung zwischen dem Konzept der «Privatsache» und der öffentlichen Präsentation einer Performance war eine sehr bereichernde Spannung für meinen choreografischen Prozess und brachte mich dazu, Entscheidungen zu treffen, die ich sonst nicht getroffen hätte. In einem Teil der Performance fordere ich die Tänzer auf, eine imaginäre Maske aufzusetzen, die ihren inneren Gefühlszustand öffentlich macht. Die Erlaubnis, eine Maske aufzusetzen – einen nach außen gerichteten grotesken Ausdruck – ermöglicht den Tänzern den Zugang zu Emotionen, die ansonsten in einer üblichen höflichen Gesellschaft nur schwer zu teilen wären. Der Gedanke einer öffentlichen Maske trägt also dazu bei, ein privates, nahezu unteilbares Gefühl teilen zu können.

Was kann und wodurch kann das Musik-Theater einen Ausdruck des Themas «Privatsache» herstellen, was Musik oder Theater allein nicht könnten?

SP: Ich komme immer mehr zu der Überzeugung, dass jede Musik Musiktheater ist.

DL: Unser Ziel, die Grenzen zwischen Tanz und Musik zu verwischen, hat mich auch auf ein neues choreografisches Terrain geführt. Ich fing an, Stefans Musik als etwas zu verstehen, das im Grunde den Raum des Theaters mit mehrfachen Vibrationsschichten durchtränkt. Ich fing an, mich zu fragen, ob der Tanz diese Vibration erweitern könnte, indem er sie durch Schichten von körperlichen Vibrationen ergänzte, die sich mit den musikalischen Vibrationen verflechten würden. Ich habe im Wesentlichen eine Choreografie geschaffen, in der die Vibration nie aufhört, in der die Vibrationen auf verschiedene Weise durch die Körper der Tänzer kanalisiert werden und sich manifestieren. Diese kleinen und großen Vibrationen dienen dazu, eine weiche Verletzlichkeit der Tänzer zum Vorschein zu bringen. Etwas Privates in den Tänzern wird an die Oberfläche geschüttelt.

Wie kam es zur Konstellation der in dieser Produktion miteinander arbeitenden Künstler und Mitwirkenden? Wie würdet ihr euren Arbeitsprozess beschreiben?

SP: Daniels Arbeit habe ich 2009 kennengelernt, als er während des Bouge B-Festivals im Internationalen Kunstzentrum deSingel in Antwerpen seine eindrucksvolle Solo-Performance *Not About Everything* präsentierte. Ich war so beeindruckt, dass ich anfang, Daniels Arbeit zu verfolgen, die sich mit sehr ähnlichen Themen, Ideen und Materialien befasste wie meine Musik. Der Kontakt kam schließlich durch Vermittlung der Tanzkuratorin Karlien Meganck zustande. Nachdem Daniel meine Arbeit kennengelernt hatte, fingen wir an, darüber zu reden, gemeinsam etwas zu machen. Einige Zeit später erhielt ich die Einladung zur Münchener Biennale und mir wurde klar, dass dies die Gelegenheit war, auf die Daniel und ich gewartet hatten. Wir fingen mit einer *tabula rasa* an und entwickelten Ideen und den konzeptuellen Rahmen von *Third Space* über einen Zeitraum von mindestens zwei Jahren mit Gesprächen und Brainstorming, bevor wir begannen, das konkrete Musik- und Bewegungsmaterial zu entwickeln. Dann

begann ein Feedback-Prozess, bei dem ich zuerst einige elektronische Teile der Musik komponierte. Daniel reagierte dann darauf und fing an, Tanzmaterial zu entwickeln. Das beeinflusste dann die restliche Musik und die Instrumentalkomposition etc. So fügte sich Schritt für Schritt die Zeitstruktur zusammen. Alle künstlerischen Entscheidungen bei *Third Space* wurden gemeinsam getroffen, ohne jegliche Hierarchie.

DL: Die Musik scheint den Raum energetisch zu aktivieren, daher überlegte ich, wie der Tanz auch die Aufmerksamkeit auf die Räume dazwischen – die Räume zwischen den Tänzern, den Musikern und dem Publikum – ziehen könnte, statt nur über die Körper der Tänzer und ihre Bewegungen nachzudenken. Kann der Tanz wie die Musik ebenfalls einen aktiv aufgeladenen und vibrierenden Raum schaffen? Kann der Tanz eine schimmernde Umgebung im Raum schaffen? Können wir das Publikum dazu einladen, seine Aufmerksamkeit auf die Räume zwischen Performern und Nicht-Performern zu richten, es dazu einladen, den Raum dazwischen als zusätzlichen Partner in der Performance zu sehen? Die Tänzer führen spezielle Gesten aus, die den Raum zwischen ihnen einrahmen, und sie arbeiten daran, Fernbeziehungen von einer Seite des Saals zur anderen herzustellen. Zeitweise lassen die Tänzer es auch aussehen, als gäbe es Strömungen im Raum, die ihre Körper bewegen. So scheint der umgebende Raum zum aktiven Akteur in der Choreografie zu werden.

Als wie zentral für die Gesamtkonzeption würdet ihr die Bedeutung des Spielortes beschreiben?

DL: Der Einsatz von Live-Videokameras, um manche Bewegungen der Darsteller zu erfassen, eröffnet dem Publikum verschiedene Formen der Wahrnehmung. Man wird eingeladen, winzige Vibrationen des Körpers zu sehen, die in einer großformatigen Bühnenproduktion normalerweise unmöglich wahrzunehmen wären. Die körperliche Nähe zwischen den Performern und dem Publikum ermöglicht auch neue Arten, die Performance zu erleben. Manchmal kann man die Performance durch Berührung oder durch Geruch wahrnehmen oder die Luftbewegung fühlen, die die Tänzer im Vorbeikommen erzeugen, oder die Vibrationen, die entstehen, wenn sie ihre Körper neben dem eigenen Sitzplatz schütteln. Die Musik dringt auch in den privaten Raum des Publikums ein, wenn die niedrigen Frequenzen die inneren Organe in Schwingung versetzen. Letztendlich sind Privatsachen nicht, was die Performer gegenüber den Zuschauern enthüllen, sondern eher Dinge, die die Körper aller im Raum, Performer wie Publikum, erschüttern. Das, was grundlegend privat ist – das eigene Erleben des eigenen Körpers – wird zur Erfahrung, die jedem im Raum mehr Aufmerksamkeit abverlangt. In diesem Raum der geteilten Aufmerksamkeit für die verkörperlichte Erfahrung beginnt die Linie zwischen Privatem und Öffentlichem zu verschwimmen.

Das Gespräch wurde zuerst im Festivalkatalog der Münchener Biennale 2018 abgedruckt.
Nachdruck mit freundlicher Genehmigung der Münchener Biennale

STEFAN PRINS

«Our reality is more and more hybrid»

What is music's relationship to reality?

I'm not even able to describe reality, let alone music's relationship to it! All I know is that our reality is more and more hybrid, and that it doesn't only consist of tangible objects and creatures, but, more and more, also of avatars and other virtual layers that are superimposed upon our physical world, or that interact with it and augment it. That's also the kind of music that I want to write.

How important are the realities outside of the concert hall for your composition?

I draw a lot of inspiration for my music from what happens around us, in the world outside the concert hall, from big and small events in my personal life, from what shapes the world on a bigger scale, from the development of new technologies and their effects on us, from collaborations with other artists, from books, films, video games, dance, theatre, the sound of the mechanical publicity panels at the S-bahn, from tourists taking pictures with their smartphones...

What is the opposite of reality for you?

Death?

Dimanche
Sonntag
Sunday

25.11.18

19:30 Grand Théâtre
une soirée décalée avec soupe et danse en option

Le bal contemporain

United Instruments of Lucilin

André Pons-Valdès violon

Danielle Hennicot alto

Jean-Philippe Martignoni violoncelle

Marc Demuth contrebasse

Olivier Sliepen saxophones

Jean-Marc Foltz clarinettes

Pascal Meyer piano

Guy Frisch percussions

Sascha Ley voix

Production Philharmonie Luxembourg et Théâtres de la Ville de Luxembourg



Fêtes en musique – musiques en fête

Claire Paolacci

Religieuse ou profane, la fête, rituel qui fait entrer l’Homme dans le temps sacré et le soustrait momentanément à la dure loi du temps profane par essence destructeur, s’accompagne de tous temps des arts, et plus particulièrement la musique. Elle s’impose ainsi comme une nécessité et se concrétise sous plusieurs formes, notamment celui du cycle des saisons dont le rituel festif qu’est le théâtre, réunion des arts du temps et de l’espace, est aujourd’hui encore la principale manifestation.

En Occident, la musique est utilisée dès la Préhistoire pour son efficacité religieuse, magique, thérapeutique ou glorificatrice. Associée ou non à la danse durant l’Antiquité, elle participe de tous les événements festifs qui rythment les saisons et ponctuent le calendrier avec banquets, jeux, combats dans les arènes, triomphes militaires, mariages, funérailles et autres rituels en l’honneur des dieux, tels les dionysies grecques et les floralies romaines. Au Moyen Âge, le christianisme développe la musique de fête autour des deux cycles liturgiques complémentaires, le Propre du Temps et celui des Saints, toujours en vigueur de nos jours. Parallèlement, la fête profane passe du village à la cour sous les formes du bal et du théâtre. Troubadours, trouvères, Minnesänger, jongleurs et autres ménestrels en sont les principaux acteurs. Par ailleurs, dérivées des dionysies grecques et des saturnales et lupercales romaines au cours desquelles la transgression et le renversement des valeurs font disparaître momentanément les barrières sociales, les fêtes de l’Âne, des fous, les charivaris ou autres mascarades s’animent au son des trompettes, flûtes, tambours, vièles à archet et vielles à roue. Elles se sont prolongées jusqu’à nos jours avec la tradition des carnivals, généralement organisés pour célébrer le passage de l’hiver au printemps. La musique, bruyante et entraînante, fait partie intégrante des défilés, gigantesques processions de chars décorés et de groupes de danseurs et musiciens. Parmi les plus célèbres, ceux de Cologne, Nice et Venise ou ceux plus récents de Rio de Janeiro et son défilé des écoles de samba, de Trinité-et-Tobago et son concours de steelband ou celui de La Nouvelle-Orléans autour du jazz.

À partir de la Renaissance, le politique devient plus prégnant au sein de l’art de la fête. Les festivités aristocratiques, qui permettent à la noblesse d’affirmer son pouvoir, sont l’occasion de créations spectaculaires au cours desquelles la musique tient une place importante. Les poèmes galants et élégiaques chantés avec accompagnement de luth, les ballets de cour puis les opéras, comédies ou tragédies-ballets et autres spectacles musicaux accompagnés d’orchestres toujours plus importants contribuent aux réjouissances des cours européennes.

Les révolutions qui secouent l’Europe et les Amériques à partir de la fin du 18^e siècle modifient profondément les sociétés occidentales. On assiste au développement des fêtes civiques et nationales destinées à renforcer la cohésion sociale, ce qui conduit à la création de nouveaux ensembles musicaux et de nouveaux répertoires. Les fanfares, harmonies et autres sociétés orphéoniques, principalement constituées de vents, notamment les cuivres en plein essor, et de percussions, deviennent un outil indispensable à la fête. Dans les kiosques à musique, le long d’une promenade ou dans la rue, elles exécutent des airs militaires, des chants patriotiques, des transcriptions de symphonies, de suites d’orchestre, de grandes ouvertures ainsi que des airs d’opéras et d’opéras-comiques en vogue donnés sous forme d’extraits ou adaptés en fantaisies et danses à la mode. Elles permettent d’affirmer la grandeur du pouvoir qui les entretient tout en démocratisant la musique. Créée en France en 1982 pour célébrer le solstice d’été et désormais célébrée dans une grande partie du monde, la Fête de la musique, gratuite et ouverte à toutes les musiques « sans hiérarchie de genres et de pratiques », est conçue dans le même esprit pour encourager la pratique de la musique et favoriser son accès au plus grand nombre.

À partir du Congrès de Vienne (1814/15), l’engouement européen pour la danse, notamment la valse, entraîne la multiplication des salles de bals et, avec elles, les musiques de danses. Des ensembles et orchestres de tailles diverses éclosent un peu partout et, tant à Vienne que rapidement dans toute l’Europe, des compositeurs, tels Joseph Lanner et Johann Strauss père et fils, Philippe Musard, les frères belges Tolbecque ou le Québécois Antoine Dessane, se spécialisent dans la composition de ce répertoire désormais indispensable à la fête. Beaucoup des partitions alors publiées et diffusées dans l’ensemble de l’Europe, en Amérique et parfois même jusqu’en Australie connaissent un immense succès, dont le Concert du Nouvel An du Musikerein de Vienne reste un témoignage vivant. À la fin du 19^e siècle, se développe à Paris le « bal à la musette », accompagné des cabrettes ou musettes, bientôt remplacé par le bal-musette animé par l’accordéon, la batterie et la contrebasse puis par les big bands. Les valse, java, tango et charleston y détrônent tour à tour les bourrées et autres danses plus anciennes. Après une éclipse de quelques décennies à partir des années 1960–1970, le bal connaît un renouveau à partir de 1990, notamment avec la création du Grand Bal de l’Europe (1990). S’y produisent de nombreux groupes de musique traditionnelle français et européens, proposant des ateliers d’initiation et de perfectionnement aux danses traditionnelles et des bals en soirée. En 1993, Michel Reilhac crée un « bal moderne », ancêtre du « bal contemporain », au cours duquel des chorégraphes contemporains apprennent de courtes séquences chorégraphiques à un public d’amateurs et de professionnels venus pour se divertir et partager des moments de danse accompagné de rock, de pop, de musique traditionnelle, électro et/ou contemporaine.

Alors qu’avec l’avènement de la bourgeoisie, la fête devient un art de classe, des artistes souhaitent en faire bénéficier le plus grand nombre. À partir de 1830 et la création par Hector Berlioz d’une série de manifestations musicales populaires qu’il nomme festival, la musique devient l’objet de la fête après en avoir été surtout un élément. Issus des compétitions des sociétés musicales germaniques organisés dès la fin du 18^e siècle au moment de la Pentecôte à la manière des concours de musique antique, les festivals de musique se développent au 19^e siècle dans l’ensemble de l’Europe puis outre-Atlantique. Ils sont souvent organisés à l’occasion d’une fête locale, régionale ou nationale. Véritables concerts monstres en Angleterre et aux États-Unis, ils rassemblent dans une salle immense des milliers de chanteurs et instrumentistes pour jouer le plus grand nombre possible de morceaux devant un parterre de plusieurs dizaines de milliers de personnes. En 1876, Richard Wagner sacralise la

musique avec la création du festival annuel d'opéras de Bayreuth pour lequel il a fait construire le Festspielhaus, véritable temple démocratique où l'on se rend en pèlerinage. Aux 20^e et 21^e siècles, le mélange des classes sociales perdure et il existe des festivals différents en fonction des types de musique, tels le rock (Glastonbury Festival, Fuji Rock Festival, Rock en Seine, Donauinselfest), le métal (le Wacken Open Air, le Hellfest, le Graspop Metal Meeting, le Copenhell), le jazz (Jazz in Marciac, Jazz à Vienne, Jazz à la Défense, Jazz à la Villette...), les musiques traditionnelles ou la musique électronique. Ces derniers sont généralement organisés dans de grands espaces comme des champs, des entrepôts ou usines désaffectés avec des sound system et des disc-jockeys, ou DJ (Love Parade de Berlin, Sónar Festival de Barcelone, Love Box Festivals de Londres, Tomorrowland en Belgique...).

Si, à l'origine, la plupart des fêtes ont un caractère religieux et la musique en est un élément indispensable, celles-ci se laïcisent au cours des siècles au point que, dans le cadre de certains festivals, la musique en devient l'objet principal. Elle est alors en elle-même une fête ou suffit à faire la fête. Au 21^e siècle, on assiste à la réinvention de toutes les formes de musiques de fêtes évoquées précédemment et à la création de festivals dans le cadre de salles de concert, nous rappelant ainsi que tout concert est en lui-même une fête.

Historienne et musicologue, Claire Paolacci est conférencière au Musée de la musique (Philharmonie de Paris) et enseignante à l'Université Paris-Diderot. Elle poursuit aussi ses recherches sur la danse, la musique et l'Opéra de Paris. Elle a récemment publié *Les Danseurs mythiques* (éd. Ellipses, 2015) et *Danse et Musique* (éd. Fayard-Mirare, 2017).



Biographies

88888 scénographie

88888 is the duo Karel Burssens and Jeroen Verrecht. They share a general interest in spatial conditions and establish this in a practice of installation art, scenography and architecture. They work on several international projects in the worlds of museums, fashion, contemporary dance and architecture, both commissioned and self-initiated. 88888 searches consciously and unconsciously for assignments within such a specific context. The artistic research consists of measuring the relevance of form, typology, physicality and materiality, but also the void, the absence of intervention within this context. This relevance is redefined for each project. The work is questioned continuously during development, until the moment the answer is irrevocable.

Peter Ablinger composition (1959)

Peter Ablinger first studied graphic arts and became enthused by free jazz. He completed his studies in composition with Gösta Neuwirth and Roman Haubenstock-Ramati in Graz and Vienna. Since 1982 he has been living in Berlin, where he has initiated and conducted numerous festivals and concerts. In 1988 he founded the Ensemble Zwischentöne. In 1993 he was a visiting professor at the University of Music Graz. He has been guest conductor of Klangforum Wien, United Berlin and the Insel Musik Ensemble. Since 1990 Peter Ablinger has been working as a freelance musician and composer. Festivals at which Peter Ablinger’s compositions have been performed include the Berlin and Vienna Festwochen, Darmstadt Ferienkurse, Donaueschinger Musiktage, and festivals in Istanbul, Los Angeles, Hong Kong, London and New York. His sound installations have been presented by Offenes Kulturhaus Linz, the Diözesanmuseum Köln, Kunsthalle Wien, Neue Galerie der Stadt Graz, the Kunsthaus Graz, the Akademie der Künste Berlin, the Haus am Waldsee Berlin and the Santa Monica Museum of the Arts, among others.

Georges Aperghis composition (1945)

Né à Athènes, Georges Aperghis vit à Paris depuis 1963. Il partage son activité entre l’écriture instrumentale ou vocale, le théâtre musical et l’opéra. En 1976, il fonde l’Atelier Théâtre et Musique (Atem), avec lequel il renouvelle sa pratique de compositeur en faisant appel à des comédiens aussi bien qu’à des musiciens. Son œuvre se distingue notamment par un questionnement sur les langages et le sens, ses compositions explorant les frontières de l’intelligible. Il a reçu le prix Mauricio Kagel en 2011 et le Lion d’Or à la Biennale de Venise 2015 pour l’ensemble de son œuvre. La Fondation BBVA lui a décerné le prix des Frontières de la connaissance 2016 dans la catégorie Musique Contemporaine.

Joanna Bailie composition (1973)

Joanna Bailie studied composition with Richard Barrett, electronic music at the Koninklijk Conservatorium in Holland and in 1999 won a fellowship to study at Columbia University. She is currently in the final stages of her PhD at City, University of London. Her music has been performed by groups such as Ensemble Musikfabrik, EXAUDI, Ensemble Mosaik, The London Sinfonietta, The BBC Scottish Symphony Orchestra, the SWR Vokalensemble and others. She has been programmed at renowned festivals. Her recent work includes chamber music and installation, and is characterized by the use of field recordings together with acoustic instruments. She is also interested in the interplay between the audio and visual as evidenced by her works for camera obscura which include the installation *The place you can see and hear* and the music-theatre piece *Analogue*. Together with composer Matthew Shlomowitz, Joanna Bailie is the founder and artistic director of Ensemble Plus Minus. She has taught composition at City University London, The Royal Academy of Music in Aarhus and at the 47th edition of the Darmstadt International Summer Course for New Music. In 2016 she was a guest of the DAAD Artists-in-Berlin-program.

Luciano Berio Komposition (1925–2003)

Luciano Berio zählt neben Luigi Nono zu den zentralen Figuren der italienischen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. 1955 war er Mitbegründer des ersten Studios für elektronische Musik in Italien; etwa zeitgleich prägte er auch den Diskurs durch die durch ihn ins Leben gerufene Zeitschrift *Incontri musicali*. Berio beeinflusste die Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts nicht nur in ihren Zentren von Darmstadt bis Tanglewood nachhaltig, sondern eroberte sich einen zentralen Platz im Repertoire als «Klassiker der Moderne».

Florian Bogner Klangregie (1978)

Florian Bogner studierte zuerst am Elektroakustischen Institut der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien, ab 2013 dann an der Zürcher Hochschule der Künste. Nach anfänglicher Lehrtätigkeit an der Universität für angewandte Kunst in Wien ist er nun freischaffend in den Bereichen Klangregie, Live-Elektronik, Sound-design und Computermusik tätig. Zusammen mit Peter Böhm ist er beim Klangforum Wien für elektronische Konzeption, Betreuung und Umsetzung sowie Klangregie verantwortlich. Von 2014 bis 2016 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter des Forschungsprojekts «Performance Practice of Electroacoustic Music» am Zürcher Institute for Computer Music and Sound Technology, für das er weiterhin als freier Mitarbeiter tätig ist. Zu Projekte der jüngsten Zeit gehören die Klagregie für ein Stockhausen-Projekt des Ensembles SoloVoices (u. a. mit Aufführungen

Biographies

am Lucerne Festival) sowie Jurierung, Projektbetreuung und Klangregie für eine Kompositionsplattform des Berner ensemble proton.

Peter Böhm sound (1961)

Born in Prague, the sound artist, composer and sound director Peter Böhm studied violin at the Prague and Vienna conservatories, jazz theory, arrangement, electroacoustic and experimental music at the University of Music and the Conservatory in Vienna. Since 1987 he has been a sound director for Klangforum Wien, and designed and/or directed the sound for numerous contemporary operas composed by e. g. Bernhard Lang, Beat Furrer, Olga Neuwirth, Wolfgang Rihm or Roman Haubenstock-Ramati. He has developed ideas and software for live electronics and the movement of sound through space and is an acoustic planner and consultant for architectural acoustics. In addition to his own interactive sound installations and performances, he worked as a sound designer and/or composer with performing artists like Xavier Le Roy, Eszter Salamon, Isabelle Schad and Laurent Goldring.

Baldur Brönnimann direction (1970)

Baldur Brönnimann has established himself as one of the finest conductors of contemporary music across the world. He has worked at the highest level with composers such as Adams, Saariaho, Birtwistle, Chin, Lachenmann, Lindberg, Haas amongst others and has conducted significant performances of major works by composers such as Ligeti, Romitelli, Boulez, Vivier and Zimmermann most recently at the BBC Proms and Vienna Konzerthaus. A conductor of great flexibility with a broad-minded approach to programme-building and music-making, he shares his time between the opera house and concert hall, and is always eager to seek out educational and outreach opportunities as part of his work. He is Principal Conductor of the Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música and Principal Conductor of the Basel Sinfonietta.

Huihui Cheng composition (1985)

Huihui Cheng, studied composition with professor Guoping Jia, Caspar Johannes Walter and electronic composition with Marco Stroppa and Piet Johan Meyer. She attended SWR Vocal Ensemble Academy and Cursus, practical training in composition and computer music at Ircam, Paris. Her music has been played by ensemble Courage, Ensemble TIMF Korea, Ascolta Ensemble Stuttgart, New Ensemble Amsterdam, Ensemble Intercontemporain, Saarbrücken radio symphony orchestra, Radio France, Vocal Ensemble EXAUDI. She won the first prize of Con Tempo 2007 in China and the Grand Prize of Isang Yun International Composition

Competition 2011. She received Giga-Hertz Produktion Preis 2016 Karlsruhe and the fellowship of Musiktheater Heute 2016/18. Recently she was awarded a scholarship of the Baden Württemberg Art Foundation, Schloss Wiepersdorf, Künstlerhaus Schöppingen and Foundation Camargo. She will publish her portrait DVD on WERGO as part of the contemporary music edition Germany in 2019.

René Clair réalisation (1898–1981)

Né à Paris, René Clair commence sa carrière en tant que journaliste cinéma. Après un premier film fortement influencé par le surréalisme, *Paris qui dort*, sorti en 1925, il répond avec *Entr'acte* à une commande de Francis Picabia et Erik Satie destinée à s’intercaler au sein du ballet dadaïste *Relâche*. Il acquiert une réputation internationale dès 1930 avec son premier opus parlant, *Sous les toits de Paris*, avant de s'exiler aux États-Unis pendant la Seconde Guerre mondiale. En 1955, son premier film en couleurs, *Les Grandes Manœuvres*, est couronné du Prix Louis Delluc. Premier cinéaste à siéger à l'Académie française, il est également l’auteur de recueils de poésie et de romans, et met en scène *Orphée et Eurydice* à l'Opéra de Paris en 1970.

Ann Cleare composition (1983)

Ann Cleare is an Irish composer working in the areas of concert music, opera, extended sonic environments, and hybrid instrumental design. She has established a reputation for creating innovative forms of music, both in its presentation, and within the music itself. Recent projects have focused on creating experiential environments where sound is given a visual as well as sonic dimension. Ann studied at University College Cork, Ircam, and holds a Ph.D. from Harvard University. Her scores are published by Project Schott New York. She is Assistant Professor of Music and Media Technologies at Trinity College Dublin. As an artistic collaborator with Dublin Sound Lab, she will work on developing their programming and production of electronic music over the coming years. Ann is Projects Officer with Sounding the Feminists (#STF), a collective championing principles of equality, fairness, inclusivity, and diversity in Irish musical life.

Micheline Coulombe Saint-Marcoux composition (1938–1985)

Micheline Coulombe Saint-Marcoux began harmony studies with François Brassard and also took piano lessons from him. She travelled to Montréal to pursue her musical training. Gilles Tremblay, Françoise Aubut and especially Clermont Pépin took over the role of mentors of her compositional work. In 1967, the Conservatoire de musique du Québec awarded her a Premier prix in

261

composition and the Académie de musique du Québec its Prix d’Europe. In 1968, at the suggestion of Iannis Xenakis, she went to Paris to get to know the GRM and worked with François Bayle, Guy Reibel and Bernard Parmegiani. In 1969, she founded, with five other young composers, the Groupe international de musique électroacoustique de Paris (GIMEP) which performed a number of concerts in Europe, South America and Canada between 1969 and 1973. On her return to Quebec in 1971 she started teaching at the Montreal Conservatory and had huge impact on the Canadian music scene of those years.

Christina Daletska Mezzosopran (1984)

Christina Daletska ist eine der vielseitigsten jungen Sängerinnen ihrer Generation und zeichnet sich durch eine außergewöhnliche Begeisterung für die Werke des 20. und 21. Jahrhunderts aus. So konzertierte sie mit Ingo Metzmacher und dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg mit Nonos *Prometeo* in Amsterdam, Paris, Zürich und bei der Ruhrtriennale und interpretierte Berios *Folk Songs* mit Heinrich Schiff und dem Orchestre de Chambre de Lausanne sowie Romitellis *An Index of Metals* mit Baldur Brönnimann und dem BIT20 Ensemble. Darüber hinaus gab sie 2013 ihr Debüt mit dem Ensemble Intercontemporain unter Pierre Boulez in Paris mit Manourys *Gesänge-Gedanken*. Konzerte, Liederabende und Opernengagements führten sie außerdem an die Tonhalle Zürich, ans Opernhaus Zürich, zu den Salzburger Festspielen, zum Beethovenfest Bonn, ans Festspielhaus Baden-Baden, Teatro Real Madrid und zur Ruhrtriennale.

Fréderrick Denis costumes (1972)

Fréderrick Denis est créateur de costumes pour la danse contemporaine, le théâtre et le cinéma. Après une licence en histoire de l’art obtenue à la faculté de Liège et un Bachelor en Fashion Design de la Central Saint Martin School of Art and Design de Londres, il devient assistant styliste chez Alberta Ferretti à Milan et Jean Colonna à Paris. Il collabore ensuite avec Sidi Larbi Cherkaoui, Wim Vandekeybus, Daniel Linehan, Guy Cassiers ou encore Arthur Nauziel. Récemment, il a travaillé sur *Flood* avec Daniel Linehan au De Singel d’Anvers, sur *Spam* d’Hervé Guerrisi au Théâtre de Liège, ainsi que sur le long-métrage *Escapada* de Sarah Hirtt. En 2003, il a également été commissaire de l’exposition *Le Vestiaire* présentée à La Raffinerie de Bruxelles.

Einstürzende Neubauten

Das Konstrukt Einstürzende Neubauten zählt zu den wenigen deutschen Bands, die international einen echten Impuls aussenden und auf zahlreiche andere Gruppen

und Kunstgenres bis heute inspirierend wirken. Anfangs von den Medien als bizarre Mauerstadt-Kuriosität belächelt, etablierte sich die Band schon bald zur international gefragten Größe der Gegenwarts- und Pop-Kultur. Die Musiker prägen eine Generation und dienen auch heute noch als oft kopierte Blaupause experimenteller Klangkunst und -performance. Bedingt durch ihre originäre und radikale Neudefinition des Begriffs «Musik» gehen Einstürzende Neubauten oft ungewöhnliche und richtungweisende Kooperationen ein, sammeln weitreichende Erfahrungen in vom Feuilleton euphorisch angenommenen Theater-Projekten mit renommierten Regisseuren und Autoren wie Peter Zadek, Heiner Müller oder Leander Haussmann und erhalten Einladungen zu weltweit beachteten Events wie der Documenta 7, der Biennale Paris und der EXPO in Vancouver. Den nimmermüden Entdeckergeist indes treibt noch immer das gleiche, heiß lodernde Verlangen an: Einstürzende Neubauten forschen weiter auf ihrer ewigen Suche nach dem noch unentdeckten Geräusch.

Sivan Eldar composition (1985)

After studying composition, piano and ethnomusicology, alongside courses in gender studies and ethics at the New England Conservatory in Boston, Sivan Eldar pursued her PhD in composition at UC Berkeley and then moved to Paris for training at the Ircam. In addition to her work as a freelance composer, she has served on the theory faculty of the Department of Music at UC Berkeley, and on the composition faculty of the John Adams Young Composers Program. She has worked with many of today’s leading ensembles, including the Orchestre Philharmonique de Radio France, the EXAUDI vocal ensemble, Musica Nova, at festivals such as ManiFeste, Aix-en-Provence, Royaumont Voix Nouvelles or Impuls Festival, at diverse venues including Boston’s Symphony Hall, Paris’ Maison de la Radio, Oslo’s Baerum Kulturhaus, New York’s Bohemian National Hall, and Berlin’s Radialsystem V. As a collaborator, she has worked frequently with dancers, directors and writers.

ensemble mosaik

Seit seiner Gründung 1997 hat sich das Berliner ensemble mosaik als besonders vielseitige und experimentierfreudige Formation zu einem der renommiertesten Ensembles für zeitgenössische Musik in Deutschland entwickelt. Seine künstlerische Arbeit ist geprägt von der Auseinandersetzung mit digitalen Medien in den Bereichen Komposition, Interpretation und Präsentation sowie der Entwicklung neuer Konzertformate. Besonderer Wert wird dabei auf die Arbeit mit jungen, häufig noch unbekannten Komponistinnen und Komponisten und auf eine egalitäre Zusammenarbeit gelegt. Mit vielen

Biographies

Komponistinnen und Komponisten arbeitet das ensemble mosaik seit Jahren kontinuierlich zusammen und ermöglicht so, Musik über lange Zeiträume hinweg in einem gemeinschaftlichen Prozess zu entwickeln.

Ensemble Resonanz

Mit seiner außergewöhnlichen Spielfreude und künstlerischen Qualität zählt das Ensemble Resonanz zu den führenden Kammerorchestern weltweit. In innovativen Programmen spannen die Musiker den Bogen von der Tradition zur Gegenwart. Die lebendige Interpretation alter Meisterwerke im Dialog mit zeitgenössischen Kompositionen führt dabei zu oft überraschenden Bezügen. Das Streichorchester ist demokratisch organisiert und arbeitet ohne festen Dirigenten, holt sich aber immer wieder künstlerische Partner wie die Bratschistin Tabea Zimmermann, den Dirigenten Riccardo Minasi oder den Cellisten Jean-Guihen Queyras an Bord. Eine intensive Zusammenarbeit verbindet das Ensemble auch mit dem argentinischen Dirigenten und Komponisten Emilio Pomàrico.

Alain Franco dramaturgie

Alain Franco est né à Anvers. Il a étudié le piano et la théorie musicale en Belgique et à Tel-Aviv, et a obtenu une maîtrise en musicologie du 20^e siècle à l’Ircam-EHESS de Paris. Son intérêt pour la musique et les arts contemporains – en tant que pianiste et chef d’orchestre – le mène principalement à des collaborations avec des ensembles et musiciens européens parmi lesquels l’Ensemble Modern (Francfort), Ictus (Bruxelles), la Philharmonie Royale de Liège, l’Orchestre de l’Opéra de Lyon et Ohton-ensemble (Oldenburg). Il a progressivement développé une réflexion globale sur les questions liées à la représentation et à la performance, qui l’a conduit à collaborer avec des performeurs, des chorégraphes ainsi que des metteurs en scène, notamment Anne Teresa De Keersmaeker, Meg Stuart, Thomas Plischke, Kattrin Deufert, Jan Lauwers, Romeo Castellucci, Isabelle Schad, Benjamin Vandewalle, Arkadi Zaides, Daniel Linehan et Karim Bel Kacem. En parallèle de ses activités de musicien, performeur, dramaturge musical et conférencier, Alain Franco enseigne et organise actuellement les Studios de Recherche de P.A.R.T.S. (Bruxelles).

Evelyne Gayou composition (1952)

Komponistin und promovierte Musikwissenschaftlerin, machte sich Evelyne Gayou im Rahmen ihrer langjährigen Arbeit bei Groupe de Recherches Musicales (GRM) ebenso wie durch ihre umfangreiche publizistische Tätigkeit und Forschungsaufenthalte einen Namen, wie zum Beispiel am Center for Computer Research in Music and

Acoustics (CCRMA) der Stanford University. Anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums des GRM wurde Gayous vielbeachtetes Buch *GRM—Le Groupe de Recherches Musicales: Cinquante ans d’histoire* bei Éditions Fayard publiziert.

Rama Gottfried composition (1977)

Composer and sound artist Rama Gottfried is a recent PhD graduate from the University of California, Berkeley where he studied with Franck Bedrossian, Edmund Campion, Adrian Freed and David Wessel. Previously, he completed composition studies at the Universität der Künste Berlin, the Manhattan School of Music, New York University, and the University of Vermont. In 2012, Rama was in residence at the Ircam working with the Acoustic and Cognitive Spaces Team on aesthetic applications of Wave Field Synthesis (WFS) and Higher Order Ambisonics (HOA). In 2017 he was in residence at Ircam with the Music Representation and Acoustic and Cognitive Spaces teams working on notation performance systems for spatial movement, and at the Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) developing interactive systems for controlling spatial movement.

Hiatus danse

Hiatus est la compagnie du chorégraphe et danseur Daniel Linehan, qui lui permet de développer des projets dans lesquels il explore la frontière entre la danse et les formes de non-danse, à la recherche d’un dialogue entre mouvements et textes, images, chansons, vidéos et rythmes. Creative Associate au deSingel Campus International des Arts de 2017 à 2021, il a créé ces dernières années en Belgique *Montage for Three* (2009), *Being Together Without any Voice* (2010), *Zombie Aporia* (2011), *Gaze is a Gap is a Ghost* (2012), *The Karaoke Dialogues* (2014), *Un Sacre du Printemps* (2015), *dbddb* (2015) et *Flood* (2017). Depuis 2015, Hiatus est soutenue par les autorités flamandes.

Florian Hoelscher Klavier

Florian Hoelscher studierte bei Robert Levin, Michel Béroff und Pierre-Laurent Aimard in Freiburg, Paris und Köln. Entscheidende Impulse erhielt er darüber hinaus durch den Dirigenten Peter Eötvös. Eine ausgedehnte Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker führte ihn in die meisten europäischen Länder sowie in die USA. Sein Repertoire umfasst Solo- und Kammermusikwerke aus dem 17. bis 21. Jahrhundert. Mit besonderer Leidenschaft widmet er sich der Uraufführung neuer Werke. Seit vielen Jahren verbindet ihn eine intensive Zusammenarbeit mit Komponisten unserer Zeit, besonders mit Marco Stroppa, Alberto Posadas und Jonathan Harvey. Hoelscher ist Professor für Klavier- und Kammermusik an der Hochschule Luzern.

Leoš Janáček composition (1854–1928)

Pédagogue respecté et compositeur reconnu à partir de la dernière décennie de sa vie, Leoš Janáček est une figure singulière du paysage musical tchèque du tournant des 19^e et 20^e siècles. Humaniste, fasciné par la nature, ardent défenseur de la slavité, il est l’auteur d’un corpus dominé par la mise en valeur de la voix parlée et par un traitement profondément original de la dissonance. Aux côtés du *Journal d’un disparu*, ses œuvres marquantes sont notamment ses opéras *Jenůfa* et *La Petite Renarde rusée*, son *Quatuor à cordes N° 1 «La Sonate à Kreutzer»* ou encore sa *Messe glagolitique*.

Klangforum Wien

24 MusikerInnen aus zehn Ländern verkörpern eine künstlerische Idee und eine persönliche Haltung, die ihrer Kunst zurückgeben, was ihr im Verlauf des 20. Jahrhunderts allmählich und fast unbemerkt verlorengegangen ist: Einen Platz in ihrer eigenen Zeit, in der Gegenwart und in der Mitte der Gemeinschaft, für die sie komponiert wird und von der sie gehört werden will. Seit seinem ersten Konzert, welches vom Ensemble noch als «Société de l’Art Acoustique» unter der musikalischen Leitung seines Gründers Beat Furrer im Palais Liechtenstein gespielt wurde, hat das Klangforum Wien ein Kapitel Musikgeschichte geschrieben: An die fünfhundert Kompositionen von KomponistInnen aus drei Kontinenten hat das Ensemble uraufgeführt. Auf eine Diskographie von mehr als 70 CDs, auf eine Reihe von Preisen und Auszeichnungen und auf 2000 Auftritte in den ersten Konzert- und Opernhäusern Europas, Amerikas und Japans, bei den großen Festivals ebenso wie bei jungen engagierten Initiativen kann das Klangforum Wien zurückblicken.

Daniel Kötter réalisation (1975)

Daniel Kötter is a filmmaker and music theatre director whose work oscillates deliberately between different media and institutional contexts, combining techniques of structuralist film with documentary elements and experimental music theater. He has a strong interest in questions of urbanization in Africa and the Middle East. His music theatre performances in collaboration with composer Hannes Seidl have been shown at numerous international festivals since 2008. His film and text work *KATALOG* was shot in twelve countries around the Mediterranean sea portraying sites and practices related to the definition of the public sphere. It was presented at the Venice Biennal for Architecture 2014. His documentary *Hashti Tehran* premiered 2017 in Berlinale Forum Expanded and won the special award of German Short-film Award.

Helmut Lachenmann Komposition (1935)

Helmut Lachenmann studierte zunächst an der Musikhochschule Stuttgart Klavier sowie Theorie und Kontrapunkt, später dann privat Komposition bei Luigi Nono in Venedig. 1962 trat er bei der Biennale Venedig und bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt mit eigenen Werken in Erscheinung. 1976 wurde er Professor für Komposition an der Musikhochschule Hannover, wechselte 1981 in gleicher Funktion an seine ehemalige Ausbildungsstätte in Stuttgart und wirkte dort bis 1999. Mit Instrumentalkompositionen avancierte Lachenmann zu einer der am stärksten beachteten Komponistenpersönlichkeiten der Bundesrepublik Deutschland. 1997 erfolgte an der Hamburgischen Staatsoper die Uraufführung seiner Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, die in der Folge mehrfach Neuinszenierungen erfuhr. Unter den zahlreichen Preisen und Auszeichnungen für sein Schaffen sind der Musikpreis der Ernst-von-Siemens-Stiftung (1997), der Goldene Löwe der Biennale di Venezia für sein Lebenswerk (2008), das Verdienstkreuz Erster Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland (2008) sowie der Ordre des Arts et des Lettres (Commandeur, 2012).

Genoël von Lilienstern Komposition (1979)

Der in Berlin lebende Komponist Genoël von Lilienstern arbeitet in den Bereichen von instrumentaler Komposition, Musiktheater und Installationen. Seine durch namhafte internationale Interpreten und im Rahmen einschlägiger Festivals aufgeführten Werke reichen von Orchesterstücken mit Vintage-Synthesizern, abendfüllenden Musiktheatern hin zu Solostücken und experimentellen Performances. Seine Arbeit schafft Verbindungen zwischen einem formal-strukturellen Denken, der Verwendung von audio-visuellen Collage-techniken und dem Interesse für die sozialen Kontexte von Musik. Genoël von Lilienstern studierte Komposition bei Younghi Pagh-Paan, Hanspeter Kyburz, Klarenz Barlow in Bremen, Berlin und Den Haag. Er war Stipendiat der Ensemble Modern Akademie und Fellow der UdK Graduiertenschule und wurde mit zahlreichen Preisen und Stipendien geehrt, darunter das Villa Aurora Stipendium Los Angeles (2017), das Stipendium für Klangkunst und Komposition der Stadt Berlin (2017), Herrenhaus Edenkoben Residenz (2014) und Cité Internationale des Arts Paris (2014).

Daniel Linehan Choreographie (1982)

Daniel Linehan ließ sich zuerst in New York, ab 2008 in Brüssel bei P.A.R.T.S. zum Tänzer ausbilden. Wichtige Stationen seiner Karriere als Performender bilden

Biographies

die Zusammenarbeit mit Miguel Gutierrez und der Big Art Group sowie die Entwicklung des Solos *Not About Everything*, welches nach seiner Premiere auf über 75 Bühnen gezeigt wurde. Sein Interesse für Choreografie führte zur Gründung der Compagnie Hiatus, die seit 2015 von der flämischen Regionalregierung Subventionen erhält. Mit der Compagnie realisierte er in letzter Zeit *The Karaoke Dialogues* (2014), *Un Sacre du Printemps* (2015), *dbddb* (2015) und *Flood* (2017). Von 2012 bis 2014 war Linehan New Wave Associate am Sadler’s Wells Theatre in London. Außerdem wirkte er von 2013 bis 2016 als Artist in residence an der Opéra de Lille. Derzeit ist er Creative Associate am Kunstzentrum deSingel in Antwerpen. Im März 2019 wird er der Öffentlichkeit ein neues Solo präsentieren.

Ursula Mamlok Komposition (1923–2016)

Ursula Mamlok begann ihre musikalischen Ausbildung früh in ihrer Geburtsstadt Berlin. Aufgrund ihrer jüdischen Abstammung von den Nationalsozialisten verfolgt, verließ sie mit ihren Eltern Deutschland und wanderte schließlich 1939 nach Ecuador aus. Noch im gleichen Jahr gelang es ihr, ein Stipendium für die Mannes School of Music in New York zu bekommen. Sie studierte Komposition bei Roger Sessions, Stefan Wolpe und schließlich bei dessen Schüler Ralph Shapey, der einen besonders nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung ihres Kompositionsstils hatte. Ausgehend von Schönbergs Methode von der *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* modifizierte Mamlok ihr Ausgangsmaterial nach eigenen Modellen. Charakteristisch für ihre Werke sind komplexe, oft gegeneinander gesetzte Rhythmen. Sie lehrte Komposition an der New York University, der Temple University und über 40 Jahre an der Manhattan School of Music. Ihr Werkverzeichnis umfasst ca. 75 Werke für die unterschiedlichsten Besetzungen. Von 2006 bis zu ihrem Tode lebte die Komponistin wieder in Berlin.

Yan Maresz composition (1966)

Né à Monaco, Yan Maresz commence ses études musicales par le piano et la percussion, puis se consacre à la guitare jazz en autodidacte jusqu’à sa rencontre avec John Mc Laughlin. Il étudie le jazz au Berklee College of Music de Boston et s’oriente vers la composition. En 1987, il entre à la Juilliard School de New York. En 1994, il suit le cursus de composition et d’informatique musicale de l’Ircam, et est pensionnaire à la Villa Médicis de 1995 à 1997. Il reçoit de nombreuses commandes et ses œuvres sont régulièrement interprétées dans le cadre des grands festivals internationaux, ainsi que dans les saisons de prestigieuses formations symphoniques ou d’ensembles en Europe, aux États-Unis et en Asie.

Il enseigne depuis 2007 les nouvelles technologies et la composition électroacoustique au Conservatoire National Supérieur de Paris, ainsi qu’au Conservatoire de Boulogne-Billancourt. Un disque monographique des ses oeuvres par l’Ensemble Intercontemporain est disponible sous la label Accord/Universal. Ses œuvres sont publiées par les éditions Durand.

Matilde Meireles composition

Matilde Meireles is a recordist, sound artist, and researcher who makes use of field recordings to compose site-specific projects. Her works have bee exhibited in Brazil, France, Germany, Greece, Mozambique, Portugal, Spain and United Kingdom. She has completed a practice-led PhD in Sound Art at the Sonic Research Centre, Queen’s University Belfast, where she is currently a post-doctoral Research Fellow. She is part of the research groups Recomposing the City, and Translating Improvisation. She collaborates with Aidan Deery to form the field-recording duo bunú. She also collaborates with Conor McCafferty: together they use field recordings as a tool to explore and articulate urban transformation.

Benoît Meudic électronique (1975)

Musicien, compositeur électroacoustique et réalisateur en informatique musicale, Benoît Meudic a été chercheur à l’Ircam. Il a étudié en parallèle le piano avec Alain Neveu et l’écriture avec Jean-Michel Bardez. Il a collaboré avec de nombreux compositeurs tels Alexandros Markeas, Yan Maresz, Georgia Spiropoulos, Unsuk Chin, Luca Francesconi, Jérôme Combier, Michaël Levinas et Bruno Mantovani. Il a co-fondé en 2008 l’ensemble Hierophantes avec le plasticien Yves-Marie L’Hour et créé plusieurs installations multimédias.

Chikako Morishita composition

Chikako Morishita is a Japanese composer and pianist. Her work has been performed throughout the world at venues including Huddersfield Contemporary Music Festival. Active as a pianist, she has regularly played with Tokyo Philharmonic Orchestra and worked with renowned composers such as Salvatore Sciarrino, Helmut Lachenmann, Joji Yuasa and Dai Fujikura. Her writings have appeared in the *CeReNeM Journal* and her recordings have been released from Enrou Records and HCR. She has been invited and gave guest lectures at the Sibelius Academy. Morishita has been awarded Bachelor and Master of Arts from Tokyo University of Arts, and Master of Arts by Research with distinction from the University of Huddersfield. She is currently a PhD candidate at Huddersfield University under the supervision of Liza Lim and Aaron Cassidy. She has also received guidance from Steven Takasugi.

Gerhard Müller-Hornbach Komposition, Workshopleitung (1951)

Neben seiner Tätigkeit als Komponist wirkt Gerhard Müller-Hornbach auch als Dirigent und Pädagoge. 1982 gründete er zusammen mit Claus Kühnl das Mutare Ensemble. Gerhard Müller-Hornbach arbeitet bei vielen Projekten mit Kindern und Jugendlichen und setzt sich stark für die Vermittlung zeitgenössischer Musik an diese ein. Seit 1981 ist er Professor für Komposition und Musiktheorie an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Er leitet die Kompositionsabteilung und ist verantwortlich für den Masterstudiengang Internationale Ensemble Modern Akademie. 2005 war er Mitbegründer des Instituts für zeitgenössische Musik, dessen Direktorium er vorsteht. Seit 2016 ist er Professor für Musiktheorie und Gehörbildung im Bachelorstudiengang der Kronberg Academy.

Mutare Ensemble

Das Mutare Ensemble wurde 1982 mit der Idee gegründet, einen in Ausdruck, Stilistik und Besetzung vielseitigen Klangkörper zu schaffen, der sich mit dem Repertoire vom Solostück bis zur Kammersymphonie in intensiver musikalischer und programmatischer Arbeit auseinandersetzen kann. Einer der Schwerpunkte des Ensembles sind die Werke des 20. und 21. Jahrhunderts. Zahlreiche Komponisten schrieben Werke für das Ensemble und arbeiteten kontinuierlich mit ihm zusammen. Neben dem Engagement für zeitgenössische Musik hat das Ensemble besonders durch seine Interpretationen der Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Maßstäbe gesetzt, die auch auf CD dokumentiert sind. Das Experimentieren mit Konzertformen, mit Programmkonzepten, mit Vermittlungskonzepten und mit alternativen Veranstaltungsorten gehört ebenso zum Profil des Ensembles wie die zeitweise intensive Auseinandersetzung mit experimentellen Formen des Musiktheaters.

Nadar Ensemble

Das Pseudonym des Fotografen, Karikaturisten und Ballonfahrers Gaspard-Félix Tournachon (1820–1910), der seine Mitmenschen durch unkonventionelles Denken und Handeln verblüffte, wurde im Jahre 2006 namensgebend für ein neues belgisches Ensemble für zeitgenössische Musik. Die Musikerinnen und Musiker sind zwischenzeitlich bei vielen namhaften Festivals für zeitgenössische Musik in Erscheinung getreten, unter anderem bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt, Musica in Straßburg sowie den Donaueschinger Musiktagen. Im Januar 2015 hob das Ensemble im Künstlerhaus Mousontum in Frankfurt am Main das Musiktheaterwerk *RECHT* von Hannes

Seidl und Daniel Kötter aus der Taufe, welches seinen Ursprung in einer 24-stündigen Intervention auf einer Moselinsel nahe Schengen hatte. Das Ensemble engagiert sich im Rahmen zweier Sommerakademien für den musikalischen Nachwuchs. Derzeit ist Nadar dem Concertgebouw Brügge für fünf Spielzeiten als Residenzensemble verbunden.

Noise Watchers Unlimited a.s.b.l.

Von Claude Lenners, Arthur Stammel und Jean Halsdorf gegründet und aus Pyramide a.s.b.l erwachsen, fühlt sich die Gesellschaft Noise Watchers Unlimited der zeitgenössischen Musik im Allgemeinen und elektroakustischen Musik im Besonderen verpflichtet. Sie ist Veranstalter von Konzerten, Workshops und Konferenzen. Ihr computerbasiertes elektronisches Studio im Untergeschoss der Philharmonie wurde mit finanzieller Unterstützung des Luxemburger Ministeriums für Kultur und Forschung eingerichtet.

Ralf Nonn création lumière

Créateur lumières et danseur allemand, Ralf Nonn étudie la danse à Essen entre 1987 et 1989. Il est également ingénieur des mines et diplômé à ce titre de l'Université de Bochum en Allemagne. En 2011, il devient directeur du KVS, le théâtre de ville flamand de Bruxelles. Il a créé les lumières des spectacles (*Not*) *My Paradise* et *Sonic Boom* entre autres, et assuré les éclairages et la direction technique de *Ten-Hood mon royaume*.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Founded in 1933, the Orchestre Philharmonique du Luxembourg has since 2005 been resident at the Philharmonie Luxembourg, one of the most prestigious concert halls in Europe. In Gustavo Gimeno’s fourth season as Music Director, the orchestra, renowned for the elegance of its sound, will play works from Bach, Haydn, Verdi, Tchaikovsky and Sibelius to Schönberg, Dutilleux and Verunelli. The 98 musicians from 20 countries demonstrate their diversity in various concert formats and collaborate with conductors and soloist such as Dmitry Liss, Eliahu Inbal, Andrew Manze, Hans-Christoph Rademann, Nikolaj Znaider Leonidas Kavakos, Camilla Tilling, Simon Keenlyside, Martin Grubinger, Anja Harteros or Jean-Guihen Queyras. The OPL is subsidised by the Ministry of Culture of the Grand Duchy and receives further support from the City of Luxembourg. Its sponsors are Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Caceis, CA Indosuez, The Leir Charitable Foundations and Mercedes. Since December 2012, a cello made by Matteo Goffriller (1659–1742), known as «Le Luxembourg-geois», has been placed at the OPL’s disposal by BGL BNP Paribas.

Biographies

Nacho de Paz direction (1974)

Nacho de Paz is specially renowned for his commitment to the music of 20th and 21st centuries. His work with experimental and new creation repertoire is a reference in Spain. After his master’s degree in piano and composition, he followed doctorate studies in art history and musicology in Barcelona and Madrid. He got specialized in Orchestral Conducting with Arturo Tamayo and Pierre Boulez. He has conducted nearly 300 world premieres as well as first performances in Spain of milestone works such as Luigi Nono’s *Prometeo* and Karlheinz Stockhausen’s *Gruppen*. He has conducted Orquesta y Coro Nacionales de España, Netherlands Radio Symphony Orchestra, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Ensemble Modern, Ensemble Musikfabrik, Klangforum Wien, Neue Vocalsolisten Stuttgart, Ensemble Phace and the choir Accentus, among others.

Damien Petitot video (1982)

Born in Cambrai (France), Damien Petitot lives and works in Brussels. His work is clearly oriented towards experimentation and the use of corrupted techniques and technologies. His videos, pictures, texts, sounds or sculptures, are «generated» by technical devices that he uses in a random and roundabout way, devices somehow «pirated». Mistakes and accidents become the raw material of his work. Connections, connectors, wires, cables, network, loop, feedback, electricity, path, flux, rupture are basics keywords of his work. Alongside his own projects, he has worked for several years on stage projects (theater, performance, music) as video scenographer. The stage then becomes for him a space of visual experiments.

Phace

Phace has been active in the contemporary music scene for many years, and is one of the most innovative and versatile Austrian ensembles for new music. Alongside the focus on classical contemporary chamber music, the artistic range reaches from music theatre productions all the way to multidisciplinary projects comprising dance, theatre, performance, electronics, video, DJs, turntablists, installation art, and many more.

Emilio Pomàrico Leitung (1954)

Der Dirigent und Komponist Emilio Pomàrico arbeitet europaweit mit bedeutenden Orchestern zusammen und ist regelmäßig bei namhaften Festivals und an den großen Opernhäusern zu Gast. Als Kenner des klassischen Repertoires von Bach bis Webern widmet er sich auch der zeitgenössischen Musik und arbeitet mit Europas führenden Ensembles auf diesem Gebiet zusammen. Emilio Pomàricos Kompositionen wurden bei

renommierten zeitgenössischen Musikfestivals aufgeführt. In der Edition Zeitklang erschien 2014 eine CD mit seinen Trios.

Enno Poppe Komposition (1969)

Enno Poppe studierte Dirigieren und Komposition an der Hochschule der Künste Berlin, u. a. bei Friedrich Goldmann und Gösta Neuwirth. Es folgten weiterführende Studien im Bereich Klangsynthese und algorithmische Komposition an der TU Berlin und am ZKM Karlsruhe. Seit 1998 ist der Komponist musikalischer Leiter des ensemble mosaik. Seine Arbeiten wurden mit zahlreichen renommierten Preisen und Stipendien gewürdigt. Er lehrte u. a. an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» Berlin sowie bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik. Seit 2008 ist er Mitglied der Akademie der Künste Berlin, seit 2009 Mitglied der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste und seit 2010 Mitglied der Bayerischen Akademie der Künste. Kompositionsaufträge erhielt er unter anderem von den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, den Berliner Festwochen, Ultraschall (Berlin), MaerzMusik (Berlin), Eclat (Stuttgart), musica viva (München), Musikbiennale (München), den Donaueschinger Musiktagen und den Salzburger Festspielen.

Alberto Posadas composition (1967)

Alberto Posadas was born in Valladolid. After his studies in his hometown, he moved to Madrid to study composition with Francisco Guerrero. From his first works he showed interest in the relationship between music, nature and mathematics as a means of exogenous models applying to the composition process. Nonetheless, his determination and constant search for the integration of aesthetics in these procedures led him to employ other models of composing such as the translation of architectural spaces into music, the application of topology and painting techniques or the exploration of the acoustic features of instruments at a micro level. His music has been performed throughout the world by some of the most prestigious performers, such as Klangforum Wien, Ensemble Intercontemporain, Quatuor Diotima, Ensemble Court–circuit, Ensemble Itinéraire, Nouvel Ensemble Modern, Ensemble Vocal EXAUDI, SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Orchestre Philharmonique du Luxembourg or the Orchestre national de France, amongst others.

Stefan Prins concept, composition (1979)

After graduating as an engineer, Stefan Prins started to study fulltime piano and composition at the Royal Flemish Conservatory in Antwerp, where he obtained his Master’s degree in Composition. Concurrently, he studied

Technology in Music at the Royal Conservatory of Brussels, Sonology at the Royal Conservatory of The Hague, Philosophy of Culture and Philosophy of Technology at the University of Antwerp. In May 2017 Prins obtained a PhD in composition at Harvard University. Together with Pieter Matthyssens, Stefan Prins is artistic director of the Belgian ensemble for contemporary music, Nadar Ensemble.

Quatuor Diotima

Fondé en 1996 par des lauréats du CNSMD de Paris, le Quatuor Diotima tire son nom à la fois d’une référence à Friederich Hölderlin et à une pièce de Luigi Nono. Il est le partenaire privilégié de nombreux compositeurs tels que Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, Toshio Hosokawa et commande régulièrement de nouvelles pièces à des compositeurs de tous horizons parmi lesquels Tristan Murail, Alberto Posadas, Gérard Pesson, Rebecca Saunders et Enno Poppe. Depuis 2009, le quatuor enregistre exclusivement pour le label Naïve, chez lequel il possède sa propre collection consacrée à des portraits monographiques de compositeurs. Parallèlement à sa résidence chez Radio France pour trois saisons à partir de 2018/19, qui lui permet notamment de participer au Festival Présences, le Quatuor Diotima se produit dans les plus grandes salles et séries de concerts.

Éliane Radigue composition (1932)

Éliane Radigue was born in Paris. She studied electro-acoustic music techniques at RTF under Pierre Schaeffer and Pierre Henry, later becoming Henry’s assistant at the Studio Apsome. She has had residences at the New York University School of the Arts, at the University of Iowa, and at the California Institute of the Arts. In 1975, Radigue became a disciple of Tibetan Buddhism. After four years of study, she began a large-scale cycle of works based on the life of the 11th century Tibetan master Milarepa. After 2000 the composer, known as one of the central figures of electronic music of her generation, moved on to the field of instrumental composition and the developed here as well a completely independent aesthetic.

Alfred Reiter Klangregie (1977)

Alfred Reiter studierte Tonmeister und Konzertfach Saxophon an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Er konzertierte u. a. mit den Wiener Philharmonikern, dem Orchester der Wiener Staatsoper, Mozarteumorchester Salzburg, den Wiener Symphonikern. Reiter ist Mitglied beim Danubia Saxophonquartett Wien und in verschiedenen Jazz- und Improvisationsensembles. Er schuf Sounddesigns

und Musiken für verschiedene Multimedia-Projekte (Mozarthaus Vienna, Glocknerrama Klagenfurt, Swarovski Kristallwelten). Als Klangregisseur arbeitet er u. a. für das Low Frequency Orchestra, das Klarinetten-duo Stump-Linshalm, Eva Reiter, Ensemble Nickel, Wien Modern, musikprotokoll (steirischer herbst), Klangspuren, Ensemble Phace, Bregenzer Festspiele (KAZ). Seit 2014 unterrichtet er an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Heather Roche clarinette (1983)

Born in Canada, clarinetist Heather Roche has performed at some of the major European festivals, including MusikFest Berlin and the Agora Festival (Ircam). She has also performed solo programmes at the Huddersfield Contemporary Music Festival. She is a founding member of hand werk, a 6-person chamber music ensemble. In 2014 she was awarded a Danish International Visiting Artists Fellowship. Since 2016 she has acted as the Reviews Editor for *Tempo*, a quarterly journal for contemporary music published by Cambridge University Press. She is a fervent advocate of collaboration, and her PhD research at the University of Huddersfield explored the nature of dialogue within performer-composer relationships. She has given workshops in instrumental technique and/or iPad use in performance all over Europe. She completed her Masters of Music at the Guildhall School of Music and Drama in London. She completed her BMus in 2005 at the University of Victoria, Canada.

Manuel Rodríguez Valenzuela composition (1980)

Manuel Rodríguez Valenzuela started his studies of composition in the Escola Superior de Música de Catalunya in Barcelona. He participated in the composition-classes of Luis Naón and Agustín Charles, where he concentrated in his last study year on the combination of different visual arts and music. After traveling to the peruvian Amazon and then to the Sibelius Academy in Helsinki he completed an advanced postgraduate in composition in the Royal Music School of Aarhus (Denmark). In 2011 he was awarded the Tremplin Prize given by the Ensemble Intercontemporain and won three years later the Prize of the National Institute for Performing Arts and Music of Spain. His music was performed by musicians as Ascolta Ensemble, Klangforum Wien members, Avanti! Chamber Orchestra, Orchestre National de Lorraine, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Vertixe Sonora Ensemble, Ensemble BCN 216, Grup instrumental de Valencia and others. At present he writes for the Distractfold Ensemble (Manchester), Ensemble Manufaktur für aktuelle Musik (Cologne), Ensemble Intercontemporain (Paris) and the Crossing Lines Ensemble (Barcelona).

Biographies

Rebecca Saunders Komposition (1967)

Rebecca Saunders studierte Komposition bei Nigel Osborne an der University of Edinburgh sowie bei Wolfgang Rihm an der Musikhochschule Karlsruhe. Starke Aufmerksamkeit erhielt ihr Ensemblewerk *chroma*, welches 2003 in der Tate Modern in London uraufgeführt und in der Folge für die jeweiligen neuen Aufführungsorte (darunter die Philharmonie Luxembourg 2006) kompositorisch angepasst wurde. Ebenfalls 2003 wurde in Graz *Insideout* aus der Taufe gehoben, eine musikalische Collage für eine von Sasha Waltz choreographierte Installation, die in der Folge weltweit über 100 Aufführungen erfuhr. Von 2005 bis 2006 war Rebecca Saunders Composer in Residence beim Konzerthaus Dortmund, für die Spielzeit 2009/10 ernannte sie die Staatskapelle Dresden zur «Capell-Compositrice». Saunders unterrichtet regelmäßig bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt. Seit 2011 ist sie Professorin für Komposition an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. In den letzten Jahren hat Rebecca Saunders vor allem durch groß-angelegte Solokonzerte mit Orchester Präsenz in den Konzertsälen der Welt erlangt.

Johannes Schöllhorn Komposition (1962)

Johannes Schöllhorn studierte in Freiburg bei Klaus Huber, Emanuel Nunes und Mathias Spahlinger Komposition, Musiktheorie bei Peter Förtig und besuchte Dirigierkurse bei Peter Eötvös. Seine Arbeit umfasst viele Genres von Kammer- und Vokalmusik über Werke für Orchester bis hin zum Musiktheater. Er beschäftigt sich ebenfalls auf vielfältige Weise mit Transkompositionen von Musik der Renaissance bis heute. Er arbeitet mit zahlreichen internationalen Solisten, Ensembles und Orchestern zusammen und erhielt einige internationale Kompositionspreise und Auszeichnungen. Im Jahre 1997 war er Gewinner des Comité de Lecture des Ensemble Intercontemporain und erhielt 2009 den Praetorius Musikpreis des Landes Niedersachsen. Johannes Schöllhorn unterrichtete an der Musikhochschule Zürich/Winterthur und war Professor für Komposition an den Musikhochschulen in Hannover und Köln. Seit Oktober 2017 ist er Professor für Komposition an der Musikhochschule Freiburg und Leiter des Instituts für Neue Musik.

Hannes Seidl Komposition (1977)

Hannes Seidl studierte Komposition bei Nicolaus A. Huber, Thomas Neuhaus und Beat Furrer an der Folkwang-Hochschule Essen sowie in Graz. Arbeiten entstanden u. a. am Ircam, im Centro di Sonologia computazionale, im ZKM, im ICEM Essen, im elektronischen Studio der AdK Berlin und im IEM Graz. Er erhielt zahlrei-

che Auszeichnungen und war u. a. Stipendienpreisträger der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, Stipendiat der Akademie der Künste Berlin und des DAAD. Er war Preisträger des Wettbewerbs Impulse 2005 und des Kompositionswettbewerbes des Bremer Landesmusikrates 2006. Seit 2003 hat er regelmäßige Auftritte mit Maximilian Marcoll als Elektronikduo dis.playce. Seidl ist Mitbegründer der Gruppe stock11.de. Seit 2008 arbeitet er mit dem Videokünstler Daniel Kötter zusammen.

Matthew Shlomowitz Komposition (1975)

Matthew Shlomowitz wuchs im australischen Adelaide auf und studierte zunächst am Sydney Conservatorium of Music, später dann bei Brian Ferneyhough an der Stanford University. Ergänzende Studien erfolgten privat bei Michael Finnissy. Nach ersten Lehrtätigkeiten am Royal College of Music in London sowie an der University of Durham ist er derzeit Associate Professor in Composition an der University of Southampton. Zusammen mit Joanna Bailie leitet er das Ensemble für zeitgenössische Musik Plus Minus. Seine Kompositionen wurden von Ensembles wie asamisimasa, Calefax, oder dem Quatuor Diotima uraufgeführt. Zu seinen aktuellen Projekten gehören die Reihe *Popular Contexts*, in welcher er Tonaufnahmen alltäglicher Situationen mit Instrumentalmusik kombiniert, sowie die Serie *Letter Pieces*, in welcher körperliche Aktion, Musik und Text zueinander in Beziehung gesetzt werden. Mit seinem Musiktheaterwerk *Electric Opera* gewann er 2015 den von der Kunstuniversität Graz ausgelobten Johann-Joseph-Fux Opernkompositionspreis.

Chris Swithinbank composition (1988)

Chris Swithinbank studied at Ircam and at the University of Manchester where he received Bachelors and Masters degrees in music and composition, studying with Ricardo Climent. In September 2013, he joined the doctoral programme at Harvard University where he studies with Chaya Czernowin and Hans Tutschku. Other important musical encounters have included discussions with Pierluigi Billone, Martin Iddon, Michael Pisaro, Rebecca Saunders and Steven Takasugi, and work with the musicians of the JACK Quartet, sound-initiative, Talea Ensemble and Trio Atem, amongst many others. He works with various permutations of instrumental and electronic resources, mainly focusing on creating musical experiences whose structures attempt to afford space to all the bodies implicated.

Synergy Vocals

Synergy Vocals versteht sich als Pool von Sängerinnen und Sängern, welche primär vor dem Mikrophon arbeiten. Die Anfänge der Struktur liegen in einer Aufführung

von Steve Reichs Vokalwerk *Tehillim*, für welches Micaela Haslam – seinerzeit Mitglied der Swingle Singers – eine Gruppe von vier Sängerinnen zusammenstellte. In der Folge rekrutierte Haslam für Folgeprojekte mit Musik von Steve Reich und von anderen Komponisten wechselnde Sängerbesetzungen, und bereits 1997 erhielt die Unternehmung den Namen Synergy Vocals. Formationen aus dem Pool von Synergy Vocals sind unter anderem beim Edinburgh Festival und den BBC Proms aufgetreten und waren an musikalischen Projekten unterschiedlichster Stilrichtungen beteiligt. Aufführungen von Berios *Sinfonia* und von zahlreichen Werken Steve Reichs bilden das Haupteinsatzgebiet, in den letzten Jahren war Synergy Vocals aber auch an Aufführungen von Werken Gavin Bryars', James MacMillans und Louis Andriessens beteiligt.

United Instruments of Lucilin

Das Ensemble Lucilin wurde 1999 gegründet, als eine handvoll weitgereister luxemburgischer Musiker beschloss, das heimische Publikum mit aktueller Kammermusik in Kontakt zu bringen. Die Kernbesetzung – Streichquartett, Flöte, Klarinette Klavier und Schlagzeug – wird regelmäßig um weitere Instrumentalisten erweitert. Über 40 Konzerte spielt das Ensemble pro Jahr in Luxemburg und im Ausland. Zum Repertoire gehören Werke der Wiener Schule, von amerikanischen Minimalisten, von Komponisten der jüngeren Generation und auch improvisierte und elektronische Musik. Das Ensemble vergibt Aufträge an zahlreiche Komponisten wie Luca Francesconi, Donnacha Dennehy, Jean-Luc Fafchamps, Marcel Reuter, Michael Riessler, Martin Matalon, Yan Maresz, CS Mahnkopf, Toshio Hosokawa, Mauro Lanza, Arturo Fuentes oder Brice Pauset. Jüngst wurden Kompositionen bei Alexander Schubert, Pierre Alexandre Tremblay, Yu Oda und Aurelio Edler-Copes in Auftrag gegeben.

Annette Vande Gorne Komposition (1946)

Nach einer klassischen Ausbildung an den Konservatorien von Mons und Brüssel wandte sich Annette Vande Gorne unter dem Eindruck der Werke von François Bayle und Pierre Henry der akusmatischen Musik zu. Sie studierte elektroakustische Musik bei Guy Reibel und Pierre Schaeffer in Paris sowie Musikwissenschaft in Brüssel. 1982 gründete sie die Vereinigung Musiques et recherches und das Studio Métamorphoses d'Orphée. 1984 begründete sie das internationale Festival für akusmatische Musik L'Espace du son, das 1994 und 1995 in Mons wiederholt wurde und seit 1996 jährlich in Brüssel stattfindet. Vande Gorne ist Herausgeberin der Zeitschrift *Lien*. Ihre Werke werden bei den führenden Festivals für elektroakustische Musik aufgeführt.

Vande Gorne lehrte akusmatische Komposition an den Konservatorien von Lüttich und Brüssel und unterrichtet seit 1993 am Konservatorium von Mons. 1985 und 1995 wurde sie mit dem Prix SABAM (Société d'auteurs belge/Belgische Auteurs Maatschappij) ausgezeichnet.

Benjamin Vandewalle Choreographie (1983)

Benjamin Vandewalle erhielt seine Tanzausbildung an den P.A.R.T.S. In seiner choreografischen Arbeit untersucht er die Wahrnehmung von Raum und Bewegung in verschiedenen Kontexten, sowohl in einer Bühnensituation als auch in site-specific-Situationen. Zusammen mit dem bildenden Künstler Erki De Vries entwickelte er für das Kaaitheater Brüssel die Produktionen *Bird-watching* (2009), *One/Zero* (2011) und *Point of View* (2013). Aus seinem Interesse für die Zusammenarbeit mit Laien und für die Erkundung des öffentlichen Raums resultierten die Installationen *Inter-view* (2014) und *Peri-sphere* (2017), außerdem realisierte er 2016 mit dem Musiker Yoann Durant eine «chorégraphie auditive» mit dem Titel *Hear*, welche an jedem Aufführungsort mit einem anderen Sängerkor in Dialog tritt. Seit 2017 ist Vandewalle Artist in residence am Brüsseler Kaaitheater und rückt während dieser Zeit die choreografische Erforschung des Stadtraums in den Mittelpunkt seiner Arbeit.

Francesca Verunelli Komposition (1979)

Francesca Verunelli studierte Komposition bei Rosario Mirigliano sowie Klavier bei Stefano Fiuzzi am Conservatorio «Luigi Cherubini» in Florenz und rundete ihre Ausbildung bei Azio Corghi an der Accademia Santa Cecilia in Rom sowie am Ircam ab. Für ihr Orchesterwerk *En Mouvement* erhielt sie 2010 den Silbernen Löwen der Biennale Venedig, es folgten Kompositionsaufträge durch Ircam, Neue Vocalsolisten Stuttgart zusammen mit der Biennale Venedig (Musiktheater *Serial Sevens*), Art Mentor Foundation (in Zusammenarbeit mit dem Luzerner Sinfonieorchester), Kammerchor Accentus sowie Radio France. Als Composer in residence wirkte sie u. a. am gmem-CNCM Marseille, an der Casa de Velázquez Madrid und Villa Medici Rom. Ihr *Zweites Streichquartett* wurde vom Rising Stars Programm der ECHO in Auftrag gegeben und auch in der Philharmonie Luxembourg durch das Quatuor Zaïde aufgeführt. Derzeit arbeitet Verunelli an ihrem *Dritten Streichquartett*, welches durch das Quatuor Diotima bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik im März 2019 der Öffentlichkeit vorgestellt werden wird.

Viviane Waschbüsch Konzeption, Komposition (1989)

Viviane Waschbüsch studierte Komposition an der Musikhochschule Karlsruhe bei Wolfgang Rihm und Musikwissenschaft an der Université Paris-Sorbonne und der Universität des Saarlandes. An beiden Universitäten lehrte sie nach Studienabschluss. Sie promovierte 2016 an der Université Paris-Sorbonne. Seit 2017 ist sie Education Manager an der Philharmonie Luxembourg und co-organisiert ein Projet Formation Recherche über Komponistinnen in Zusammenarbeit mit dem CIERA und Sorbonne Université.

Bas Wiegers Leitung (1974)

Bas Wiegers studierte Violine sowie Orchesterleitung am Konservatorium Amsterdam Ergänzende Studien führten ihn zu Rainer Kussmaul an die Musikhochschule Freiburg. Nach Abschluss seiner Ausbildung spielte er als Geiger im Asko Ensemble und arbeitete mit so unterschiedlichen Formationen wie dem Schönberg Ensemble, dem Remix Ensemble sowie Anima Eterna zusammen. Mit der Pianistin Nora Mulder trat er außerdem als Duo 7090 in Erscheinung. Mittlerweile ist Bas Wiegers ein gefragter Dirigent vor allem im Bereich der zeitgenössischen Musik. Regelmäßig arbeitet er mit dem Klangforum Wien zusammen. Wiegers hat mit Komponisten wie Louis Andriessen, George Benjamin, Harrison Birtwistle, Michael Finnissy, Georg Friedrich Haas, Oliver Knussen, Helmut Lachenmann und Rebecca Saunders zusammengearbeitet. 2017 zeichnete er für die musikalische Leitung der Uraufführung von Helmut Oehring's Musiktheater *Kunst muss (zu weit gehen) oder Der Engel der schwieg* an der Oper Köln verantwortlich.

Agata Zubel soprano (1978)

The composer and vocalist Agata Zubel lives in Wroclaw where she teaches in University of Music. Known for her unique vocal range and the use of techniques that challenge stereotypes, Zubel gives concerts throughout the world and has premiered numerous new works. Agata Zubel's compositions have been commissioned by prestigious music institutions such as Los Angeles Philharmonic and Ensemble Intercontemporain. Together with the composer and pianist Cezary Duchnowski, she established the ElettroVoce Duo. As a singer and composer, Agata Zubel has collaborated with many festivals and orchestras, operas as well as the world's leading ensembles. Her discography consists of albums dedicated to her own music as well as her vocal interpretations of songs by Copland, Berg and Szymanowski, and the most recent «Dream Lake», respectively with song cycles by Witold Lutoslawski and André Tchaikowsky.

Adressen

Philharmonie Luxembourg
1, place de l'Europe
L-1499 Luxembourg
+352 26 32 26 32
www.philharmonie.lu
info@philharmonie.lu

Casino Luxembourg
Forum d'art contemporain
41, rue Notre-Dame
L-2240 Luxembourg
+352 22 50 45
www.casino-luxembourg.lu
info@casino-luxembourg.lu

Centre Culturel de Rencontre
Abbaye de Neumünster
28, rue Münster
L-2160 Luxembourg-Grund
+352 26 20 52 2
www.neimenster.lu
contact@neimenster.lu

Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg
1, rond-point Schuman
L-2525 Luxembourg
+352 47 96 39 00
www.theatres.lu
lestheatres@vdl.lu

Impressum

© Philharmonie Luxembourg 2018
Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse
Joséphine-Charlotte
1, place de l'Europe
L-1499 Luxembourg
www.philharmonie.lu
www.rainydays.lu

ISBN 978-2-9199443-4-7

Für den Inhalt verantwortlich: Stephan Gehmacher
Redaktion: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Yves Fukamori, Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour, Matthew Studdert-Kennedy,
Alexa Nieschlag

Design: fernkopie
Umschlaggestaltung und Satz: Guy Martin
Druck: Imprimerie Klopp, Luxembourg

Die Fotos – mit Ausnahme der namentlich gekennzeichneten – stammen von Alfonso Salgueiro.

Nous remercions / Wir danken:
Les compositeurs, artistes, musiciens, auteurs et
partenaires du festival.

Die Texte von Robert Adlington, Jacques Amblard,
Nicolas Ballet, Maarten Beirens, José L. Besada (S. 166),
Georgina Born, Esteban Buch, Hélène Cao, John Dack,
François Delalande, Christoph Gaiser, Philippe Gonin,
Christian Grüny, Patrick Hahn, Jan Hemming,
Philippe Lalitte, Helga de la Motte-Haber,
Marie-Thérèse Lefebvre, Tatjana Mehner, Claire Paolacci,
Anne Payot-Le Nabour, Rainer Peters, Michael Rebhahn,
Lydia Rilling, David Sanson, Corinne Schneider,
Bernard Sève, Viviane Waschbüsch, Laura Zattra sowie
alle Fragebögen sind Originalbeiträge für dieses
Festivalbuch.

Tous droits réservés / Alle Rechte vorbehalten /
All rights reserved



Orchestre
Philharmonique
Luxembourg



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

Exclusive automobile partner



Mercedes-Benz

Media partner

Journal