rainy days

Festival de musiques nouvelles
Philharmonie Luxembourg
06.–19.11.2017

How does it feel?

PHILHARMONIE

rainy days

Festival de musiques nouvelles
Philharmonie Luxembourg
06.–19.11.2017

How does it feel?

Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte

6 «How does it feel?»

10 Hervé Platel: *Le frisson musical au cœur de notre cerveau*
18 Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury: *Les Neurones enchantés*
20 Raoul Schrott, Arthur Jacobs: *Vom Ursprung der Musik*

26 06.11.–04.12.17 On and Between
28 Charlotte Brouard-Tartarin: *Conversation avec Robin Minard*
30 Sabine Sanio: *Robin Minard – Musik im öffentlichen Raum*
33 Robin Minard: *Sound Installation Art*

38 06.11.17 20:00 JACK plays Xenakis
40 Makis Solomos: *La musique de chambre pour cordes de Xenakis*
43 Marion Saxer: *Xenakis der Expressive*

50 12.11.17 17:00 & 20:00 Body-Opera
52 Tatjana Mehner: *Interview mit Wojtek Blecharz*
55 Wojtek Blecharz: *«Don't tell us about what you feel»*
57 Tim Rutherford-Johnson: *Something bigger than you. Music theatre and physical experience*

62 Véronique Verdier: *Quelle émotion!?*
68 Helga de la Motte-Haber: *Musik – die Sprache der Gefühle?*

78 14.11.17 20:00 Das Cabinet des Dr. Caligari
80 Philippe Gonin: *Wolfgang Mitterer,* Symphony of Craze *pour* Das Cabinet des Dr. Caligari
84 Tatjana Mehner: *Die auf der Leinwand anders fühlen*
87 Doris Weberberger: *Wolfgang Mitterer – Porträt*
87 Wolfgang Mitterer: *«komponieren ist ein sachlicher prozess»*

92 16.11.17 20:00 Italian Madrigal Book
95 Xavier Bisaro: *Tout changer pour ne rien changer: des madrigaux de la Renaissance à la renaissance du madrigal*
98 Katrin Stöck: *Die musikalischen Facetten der Liebe. Madrigal und Emotion*
100 Michael Finnissy: *«I experience and I imagine»*
101 Anne Payot-Le Nabour: *Conversation with Juliet Fraser*
104 Catherine Kontz: Il Floridoro – Canto 4. Text
105 Catherine Kontz: Il Floridoro – Canto 4
106 Catherine Kontz: *«The fear of being a victim of a perfect cadence»*

108 17.11.17 10:00–18:00 Conference:
Concepts of emotion in contemporary music

110 Konferenzprogramm / Conference programme

112 17.11.17 19:00 Czernowin & Feldman

115 Laurent Feneyrou: *In the Beckett mood*

117 Samuel Beckett: Neither

119 Trevor Bača: *Nature, Song, Transfiguration. The instrumental music of Chaya Czernowin*

122 Chaya Czernowin: Guardian

123 Morton Feldman: Neither/Nor

126 17.11.17 22:00 Yarn/Wire I

128 Catherine Lamb: curvo totalitas

129 Julia H. Schröder: *Going deeper into what it is*

132 Catherine Lamb: *«Emotional Answers»*

134 18.11.17 11:00 Luxembourg Composition Academy

138 18.11.17 11:00 & 15:00 / 19.11.17 11:00 & 15:00
Musical Playground

140 Motje Wolf: *Klangbasiertes Komponieren mit Kindern*

143 Leonie Reineke: *Mut zur Albernheit. Das isländische Composer-Performer-Kollektiv S.L.Á.T.U.R.*

148 Emoji-Komponisten

150 18.11.17 15:00 Yarn/Wire II

152 Ann Cleare: I should live in wires for leaving you behind

153 Rick Burkhardt: Earth Opens

154 Enno Poppe: *«Ausdruckslosigkeit ist ein starker Ausdruck»*

156 Tatjana Mehner: *Für kalte Zeiten*

163 Theodor W. Adorno: *Musikalische Warenanalyse*

164 18.11.17 17:30 Salims Salon

166 Anne Payot-Le Nabour: *Conversation avec Cedrik Fermont*

169 Michael Rebhahn: *Situationen schaffen. Zur Arbeit von Hannes Seidl*

171 Hannes Seidl: *«gute musik löst intensive gefühle aus...»*

172 Steffen Schleiermacher: *Musikalischer Dialog über das Fremde*

175 Tatjana Mehner: *Kultur der Begegnung – Kultur als Begegnung*

178 18.11.17 20:00 Convivialité musicale
180 Georges Aperghis: Situations
181 Patrick Hahn: *Erscheinung im Vorüberschweben. Situationen mit Georges Aperghis*

184 18.11.17 22:00 Brötzmann & Leigh
186 Philippe Gonin: *Peter Brötzmann: «Machine Gun» man*
189 Roland Spiegel: *Starke Lunge gegen die Indifferenz*

192 19.11.17 11:00–16:00 Wunderkammer
197 Lydia Rilling: *Wunderkammer*
203 Philippe Manoury: Quasi una ciaccona
204 Jennifer Walshe: *«Sonically manage our emotional states»*
205 Claude Lenners: Espace hybride
206 Iván Boumans: Random Instant 1 (Wednesday 6th of September of 2017, at 10h01m15s AM)
208 Claude Lenners: *«Die Gefahr der Gefühlsduselei lauert»*
209 Iván Boumans: *«Je compose, donc je suis»*
209 Thomas Meadowcroft: *«One of the tasks of composing»*
211 Tatjana Mehner: *Sinn(lichkeit) der Askese*

214 Jean Cocteau: *Le Coq et l'Arlequin*

216 19.11.17 17:00 Je regardai l'horizon de la mer, le monde...
218 Michael Rebhahn: *Abarbeiten am Hier und Jetzt*
221 Yoshiaki Onishi: *«It can be likened to the gasoline for a car engine»*
222 Charlotte Brouard-Tartarin: *Conversation avec Yoshiaki Onishi*
225 Yoshiaki Onishi: Vgf II
226 Gérard Grisey: Quatre Chants pour franchir le seuil. Textes
230 Gérard Grisey: *«Une méditation musicale sur la mort»*
232 Lydia Rilling: *Musik der Morgenröte*

238 19.11.17 20:30 Le bal contemporain
242 Émile Zola: *Une soupe à l'oignon très bonne*
243 Recette de la soupe à l'oignon

246 Compositeurs, interprètes & ensembles

256 Adressen & Impressum

«How does it feel?»

En 2017, rainy days se laisse guider par ses émotions et vous invite à vous poser la question cruciale: «how does it feel?». Lors de 16 concerts, performances, installations et une journée d'études, avec au total 17 créations, le festival propose d'explorer les nombreuses façons qu'a la musique aujourd'hui d'exprimer, d'évoquer, de transformer, d'exploiter, d'éviter ou de sublimer les émotions, pour vous toucher, vous affecter, vous tenir à distance ou vous déranger.

Autant les émotions sont un moyen de promotion de toutes les traditions et directions imaginables de la musique, autant elles ne sont pas associées à la nouvelle musique. D'une part, le cliché que la musique est cérébrale plutôt qu'expressive, intellectuelle plutôt qu'émotionnelle, lui colle à la peau. D'autre part, la relation avec les émotions ne joue supposément pas un rôle majeur dans le discours du milieu de la musique contemporaine, car elle est rarement explicitement débattue. Mais tandis qu'encore aujourd'hui les questions de l'émotionalité et de l'expressivité sont fréquemment absentes des discours *sur* la musique, les compositions n'ont pas perdu cette dimension, même si la peur du kitsch s'est répandue. Par trop souvent existe toujours ce que Klaus Ebbeke a formulé ainsi: *«On entend la musique comme ce que l'on dit d'elle.»* L'écoute des multiples approches de l'émotionalité développées au cours des dernières décennies par les compositeurs est entravée de part et d'autre.

Pour sa première édition sous une nouvelle direction, le festival invite à vivre la musique de compositeurs auxquels l'étiquette d'«expressifs» n'est habituellement pas attribuée – des classiques de la musique sérielle ou électronique à de nouvelles pièces dans lesquelles les émotions et l'expression subjective ne sont souvent pas au centre des préoccupations, mais constituent pourtant une part évidente et importante de la musique.

Un festival repose toujours sur de nombreuses épaules. Nous remercions très chaleureusement tous les artistes, les partenaires et les soutiens du festival, l'ensemble de l'équipe de la Philharmonie, en particulier la production, la dramaturgie, la communication, l'administration et avant tout la technique. Sans eux rainy days resterait une douce utopie.

Le titre de cette édition du festival est délibérément formulé sous la forme d'une question ouverte qui vous est directement posée, vous notre public, car votre expérience esthétique et émotionnelle est au cœur de rainy days.

Lydia Rilling
Directrice artistique rainy days

Stephan Gehmacher
Directeur général

2017 folgt rainy days seinen Gefühlen und lädt Sie ein, die entscheidende Frage zu stellen: «how does it feel?» In 16 Konzerten, Performances und Installationen sowie einer Konferenz mit insgesamt 17 Uraufführungen bietet das Festival die unterschiedlichsten Möglichkeiten zu entdecken, auf wie viele Arten und Weisen zeitgenössische Musik Emotionen ausdrücken, hervorrufen, verwandeln, ausnutzen, verweigern oder sublimieren kann, um Sie zu berühren, zu bewegen, auf Distanz zu halten oder zu verstören.

So sehr mit Emotionen für jede denkbare Tradition und Richtung von Musik geworben wird, so wenig scheinen sie Thema der neuen Musik zu sein. Auf der einen Seite haftet das Klischee, verkopft statt ausdrucksvoll, intellektuell statt emotional zu sein, der Musik immer noch hartnäckig an. Auf der anderen Seite spielt das Verhältnis zu Emotionen in den Diskursen der Szenen der zeitgenössischen Musik vermeintlich keine große Rolle, denn es wird selten explizit thematisiert. Während Kompositionen diese Dimension keineswegs verloren haben, selbst wenn die Angst vor dem Kitsch noch heute weit verbreitet ist, gilt allzu häufig weiterhin, was Klaus Ebbeke einst formulierte: *«Gehört wurde, was über [die Musik] gesagt wurde.»* Verstellt wird auf beiden Seiten das Hören der vielfältigen Wege von Emotionalität, die Komponistinnen in den letzten Jahrzehnten beschritten haben.

Im ersten Jahr unter neuer Leitung lädt das Festival dazu ein, Musik von Komponisten zu erleben, die üblicherweise nicht mit dem Label «expressiv» versehen werden – von Klassikern der seriellen oder elektronischen Musik bis zu neueren Werken, bei denen Emotionen und subjektiver Ausdruck oft nicht im Fokus stehen, aber einen so selbstverständlichen wie wichtigen Teil der Musik bilden.

Ein Festival ruht immer auf vielen Schultern. Wir danken sehr herzlich allen Künstlerinnen und Künstlern, Partnern und Unterstützern des Festivals, dem gesamten Philharmonieteam, insbesondere der Produktion, der Dramaturgie, der Kommunikation, der Administration und vor allem der Technik. Ohne all sie wäre rainy days nicht möglich.

Der Titel des diesjährigen Festivals ist mit Absicht als offene Frage und direkte Ansprache an Sie, an unser Publikum, formuliert, denn Ihr ästhetisch-emotionales Erleben steht im Mittelpunkt von rainy days.

Lydia Rilling
Künstlerische Leiterin rainy days

Stephan Gehmacher
Generaldirektor

In 2017, rainy days follows its feelings and invites you to join in, posing the crucial question: «how does it feel?» In 16 concerts, installations, performances and a conference, with 17 world premieres, the festival discovers the many ways in which today's music can express, evoke, transform, exploit or avoid emotion to touch, affect, move, disturb or keep you at a distance.

While emotion is used to promote every other tradition or genre of music, the topic is deceptively absent from contemporary music. On the one hand, the cliché of being cerebral instead of expressive, intellectual instead of emotional, still remains persistent for the public. On the other hand, for discourses within the new music scenes, the relationship between music and emotion does not seem to be important as it is rarely mentioned explicitly. But the music itself has not lost its expressive dimension by any means, even though the fear of kitsch is widespread. All too often the statement by Klaus Ebbeke still applies: *«What is said is what is heard.»* Both inside and outside the discipline, the many approaches to emotion composers have developed during the last few decades are obscured.

In its first year under new artistic direction, the festival invites you to experience music of composers many of whom are not labeled as «expressive»: ranging from classics of electroacoustic music to new works in which emotion and subjective expression may not be foregrounded, yet form a crucial part of the music.

We would like to thank warmly all artists, partners und supporters of the festival, especially the whole team of the Philharmonie, the departments of production, dramaturgy, communication, administration, and above all, the technical department. Without all of them, rainy days would not be possible.

The title of this year's festival is deliberately phrased as an open question addressed to you, our audience: your aesthetic and emotional experience takes the centre stage of rainy days.

Lydia Rilling
Artistic Director rainy days

Stephan Gehmacher
Director General

Le frisson musical au cœur de notre cerveau

Hervé Platel

Il n'y a pas une culture humaine connue qui n'ait pas développé de pratique musicale, soit instrumentale, soit vocale. Si ce caractère universel de la musique est intriguant, car d'un point de vue purement biologique on pourrait penser que la musique est totalement inutile à l'évolution et à la survie de l'Homme, en revanche il n'est pas si simple de trouver le dénominateur commun de toutes ces pratiques. Tout d'abord, il n'existe pas de conception universelle de la musique. Dans l'esprit du musicien, du musicologue et même du citoyen non spécialiste, le terme « musique » renvoie le plus souvent à une réalité bien établie et acceptée. Ce « confort intellectuel » est remis en question dès lors que l'on élargit son champ d'investigation dans l'espace et dans le temps. Au Tibet, par exemple, le terme « n'ga-ro » désignera toute émission sonore, qu'elle soit « musicale » ou non et aucun terme n'existe pour désigner le champ que l'on associe en Occident à la musique. Différents travaux d'ethnomusicologie signalent que dans de nombreuses langues africaines il n'y a aucun terme pour dire « musique ». Il y a bien des mots pour dire « chant », pour désigner certaines catégories de chants, pour les répertorier, mais le mot « musique » n'existe pas ; ou encore, il n'existe pas de terme générique pour « mélodie » ni « rythme ». Le mot « musique » n'a pas d'équivalent non plus en arabe yéménite de même qu'en arabe classique, du moins pas avant le 20e siècle. L'ethnomusicologie nous montre donc l'impossibilité d'arriver à une définition universellement satisfaisante de la musique. Par ailleurs, les formes culturelles de productions musicales sont si variées d'un point de vue harmonique, mélodique, rythmique, timbrale… qu'il est bien difficile d'identifier des universaux en musique.

Aujourd'hui, la musique est le produit culturel le plus « consommé » au monde. D'un point de vue social, nous voyons que le contexte et la finalité de sa consommation oscillent entre pratiques individuelles, où chacun utilise la musique pour s'isoler, être dans sa bulle (les personnes sans écouteurs sont parfois minoritaires dans les transports en commun), et pratiques collectives lors des grands rassemblements que sont les festivals de musique, permettant une communion des foules. Que recherche-t-on de manière commune entre ces pratiques solitaires et collectives ? Certainement la recherche d'une satisfaction.

Ainsi, en tant que produit culturel et social, peut-on penser que la finalité première de la musique serait « tout simplement » de susciter l'émotion ? L'idée peut être séduisante si on considère que tous les musiciens et auditeurs de musique réagissent de manière identique à cette activité, ce qui n'est sans doute pas si simple. On sait que nous ne sommes pas tous émus par les mêmes morceaux de musique, et il est clair que le niveau de sensibilité à la musique est variable d'un individu à l'autre. Tous les auditeurs de musique n'éprouvent pas forcément le fameux « frisson musical », pourtant si recherché par beaucoup. Effectivement, on sait maintenant que dans les sociétés occidentales, 4 à 5% de la population générale ne perçoit pas normalement la musique. Depuis la publication princeps dans la revue *Brain* en 2002 de l'équipe d'Isabelle Peretz à Montréal, décrivant « l'amusie congénitale », correspondant, chez des personnes indemnes de toute pathologie cérébrale, à une incapacité à percevoir la hauteur tonale, identifier et discriminer des morceaux de musique en l'absence de difficultés dans la perception du langage, de nombreuses études montrent que les capacités à percevoir et à prendre du plaisir à l'écoute de la musique ne sont pas universellement partagées. Paradoxalement, de très nombreux travaux de psychologie et de neurosciences réalisés ces trente dernières années montrent que, dans un contexte expérimental, les réponses émotionnelles à la musique de nombreux sujets sont très congruentes. Notamment, certains jugements émotionnels pour la musique (mélodies étiquetées comme « gaies » ou « tristes ») sont très homogènes chez les individus d'une même culture. En particulier, le jugement émotionnel gai / triste repose clairement sur

l'analyse de deux propriétés que l'on retrouve dans la plupart des musiques du monde que sont le tempo (lent ou rapide) et le mode (mineur, majeur). Par exemple, l'étude de Thomas Fritz, publiée en 2009, montre notamment qu'une population d'Afrique noire (les Mafas), absolument isolée et n'ayant eu aucun contact avec de la musique occidentale, se sont révélés capables, au-delà du hasard, de pointer sur des visages représentant trois émotions faciales (joie, tristesse, peur) l'émotion correspondante à des extraits de musiques occidentales (de type accompagnement de piano pour films muets). La joie est l'émotion la plus facilement identifiée dans ces extraits, certainement en raison du caractère systématiquement « enlevé » rythmiquement des musiques catégorisées comme telles au préalable par des auditeurs occidentaux. En revanche, il est intéressant de noter que la musique triste a été la moins bien catégorisée par cette population. Or les Mafas ont des pratiques musicales, notamment instrumentales, mais elles s'expriment principalement dans les moments joyeux de la vie sociale car il est peu approprié pour un Mafa d'associer la musique à des événements malheureux de la vie. Ainsi, la mesure « d'universalité » perceptive de l'émotion musicale ne peut évidemment pas s'affranchir des habitudes et représentations culturelles.

Émotion musicale et pathologies cérébrales

La musique est une forme de communication artistique dans laquelle le jugement esthétique joue un rôle de premier plan, étroitement lié au plaisir que nous pouvons retirer de l'écoute ou de l'exécution d'une œuvre. Les observations cliniques chez des patients cérébrolésés montrent que la préservation du « plaisir » musical peut perdurer alors que des troubles de la perception sont flagrants. Des paradoxes sont parfois observés, telle la patiente vue par Bernard Lechevalier et ses collaborateurs à Caen (1984) qui, à la suite d'une méningite à pneumocoques occasionnant de vastes lésions des régions auditives (régions temporales), était dans l'incapacité d'identifier les bruits non-verbaux, le langage parlé et la musique. Elle ne pouvait identifier les rythmes, les hauteurs, les mélodies ni les différents types de musique. Cependant, elle continuait à écouter la radio ou ses anciens disques, prenant visiblement du plaisir à l'écoute de la musique. Le même type d'observation a été fait en 2009 aux États-Unis par l'équipe de Paul M. Matthews dans un service de neurologie de l'Indiana. Leur patient de 30 ans continue d'apprécier l'écoute des musiques issues des disques de sa discothèque personnelle alors même que les lésions bilatérales des régions insulaires, temporales antérieures et préfrontales de son cerveau, ont pour conséquence une incapacité à identifier le moindre air, ni le son des instruments de musique, bien qu'il conserve certaines compétences dans la discrimination de la hauteur des notes. Les auteurs postulent que le plaisir résiduel de ce patient à l'écoute de ses propres disques pourrait notamment émerger d'une réactivation en mémoire (et possiblement en mémoire épisodique) du souvenir des expériences passées à l'écoute de ses disques, plus que par la reconnaissance perceptive de ces derniers.

À l'opposé de ces observations a priori paradoxales, quelques études de cas montrent au contraire une altération plus ou moins spécifique du plaisir de l'écoute de la musique, alors que les troubles perceptifs sont minimes. Dans une observation de 1982 par Anna Mazzuchi et ses collaborateurs, le patient, atteint d'un infarctus temporal droit, se plaignait de distorsions musicales, d'effets d'échos, d'une difficulté à reconnaître les timbres des instruments, et d'une perte du plaisir musical. Les bruits de l'environnement étaient également mal reconnus. Une autre observation rapporte le cas d'un patient présentant une lésion des régions temporales médianes et postérieures de l'hémisphère droit, touchant l'insula. Le patient remarqua qu'il avait de la

difficulté à reconnaître les airs familiers ; la musique lui devint désagréable et ne lui procurait plus aucun plaisir. Le langage, les paroles de chansons, les sons de l'environnement étaient normalement reconnus. Le patient se plaignait de difficulté à chanter alors qu'auparavant il chantait juste. Il avait, de plus, du mal à localiser les sons dans l'espace et à suivre les déplacements des sons. Sa capacité à détecter des changements continus de la fréquence des sons est préservée. Il existe, cependant, une perturbation dans l'analyse de séquences rapides de notes qui pourrait être à la base du déficit musical. Dans ces observations, comme dans d'autres cas où les troubles perceptifs sont mis en avant dans le tableau clinique, il existe une association assez systématique entre des difficultés perceptives et la perte du plaisir musical ou de « l'esthétique » musicale. Cet aspect pourrait sembler trivial dans les cas de surdité corticale sévères, où l'importance des déformations perceptives occasionnées par la pathologie peut rendre toutes stimulations auditives agressives et potentiellement douloureuses, ne laissant aux patients qu'en de rares occasions la persistance du plaisir musical. Ce qui nous semble plus intéressant à pointer dans la littérature, est la coexistence d'une altération perceptive spécifique, généralement de la hauteur ou des timbres des sons, et la perte exprimée et argumentée du plaisir musical chez des patients possédant généralement des compétences musicales au-delà de la moyenne. C'est le cas par exemple du patient d'Anna Mazzucchi et de ses collaborateurs, en 1982, déjà cités, qui exprime une perte du plaisir musical à la suite de lésions temporo-pariétales de l'hémisphère droit, altérant particulièrement la perception des timbres. Le second cas clinique publié par Jean-P. Haguenauer et ses collaborateurs (1979) pourrait se ranger dans le même profil, perte du plaisir musical en relation avec une perturbation sélective de la perception de la hauteur musicale, bien que le patient (gaucher contrarié) présente une lésion temporale gauche. Cependant, ce qui est remarquable, c'est la capacité de certains patients à « expliquer » les liens de cause à effet entre l'altération de leur jugement esthétique pour la musique, la perte du plaisir musical engendrée et leurs troubles perceptifs. Ainsi, dans l'étude de cas de Giuliana Mazzoni et de ses collaborateurs en 1993 la perte du plaisir musical observé chez leur patient est justifiée par le malade lui-même. À la suite de lésions temporo-pariétales de l'hémisphère droit, ce jeune musicien de jazz amateur se plaint d'avoir perdu la « qualité » de son audition musicale ; la musique lui semble « plate » et sans émotion. L'examen de ses capacités perceptives (identification, reconnaissance, discrimination et production de mélodies ou de rythmes) redevient quasi-normal au bout de quelques semaines. Cependant, pour le patient, la musique qu'il affectionnait (le jazz) a perdu de son attrait car il n'est plus capable de comprendre les relations existantes entre l'accompagnement musical et le jeu du soliste.

Ces exemples nous montrent l'association étroite entre analyse perceptive, jugement esthétique et plaisir musical et suggèrent un engagement particulier des régions temporo-pariétales de l'hémisphère droit dans la mise en relation des informations perceptives et des règles d'organisations esthétiques de la musique, explicitement apprises ou implicitement intégrées. Cependant, cette association étroite entre processus d'analyses perceptifs et émotions ne veut pas dire que les substrats neuraux de ces deux fonctions sont communs.

Circuit de la récompense et anhédonie musicale

L'écoute de la musique a très souvent pour finalité la recherche du plaisir, et les travaux récents des neurosciences montrent que le plaisir musical est associé à l'activation des circuits neuraux de la récompense, et induit également la sécrétion de dopamine. Les travaux de neuroimagerie fonctionnelle montrent d'ailleurs que ce sont les mêmes circuits corticaux qui sont sollicités lors

d'expériences hédoniques liées à l'obtention de nourriture, d'argent ou d'expériences sexuelles. Il n'y aurait donc pas de « circuit du plaisir » spécifique à la musique, mais le plaisir musical serait une expérience s'appuyant sur des réseaux neuronaux nécessaires à la survie et l'adaptation. Certains de ces circuits cérébraux, notamment sous-corticaux, sont impliqués dans les comportements d'évitements (circuit de la peur), et nous permettent de juger de la nocivité d'un stimulus extérieur ; et d'autres (circuit de la récompense) vont permettre de marquer positivement une expérience agréable et susciter le renforcement d'un comportement qui pourra conduire à la sensation de plaisir.

L'incapacité clinique à éprouver du plaisir à partir d'un stimulus est appelé l'anhédonie. Comme nous l'avons déjà rappelé, la présence, chez des patients cérébrolésés, d'une anhédonie pour la perception musicale est parfois documentée. En revanche, il est rare dans ces observations que les auteurs montrent une perte spécifique des émotions musicales alors qu'un autre domaine serait préservé. C'est ce qui a été publié par l'équipe de Lyon en 2014, montrant chez un patient victime d'un accident ischémique cérébral droit, affectant principalement le cortex temporal supérieur, des capacités normales et statistiquement similaires de classification des émotions sur des visages ou pour des extraits de musique ; en revanche, l'intensité de l'émotion ressentie est normale uniquement pour des visages émotionnels mais pas pour les musiques. Ainsi, cette observation clinique suggère que l'accès au plaisir musical se trouve spécifiquement altéré en raison notamment d'une disconnexion entre les régions perceptives auditives et les régions sous-corticales du plaisir.

Si ce type de dissociation exceptionnelle peut s'expliquer dans le contexte d'une maladie neurologique, on ne s'attend pas à l'observer chez des sujets sains. Or, l'équipe de Robert Zatorre à Montréal a montré en 2014 l'existence chez des personnes sans histoire neurologique ou psychiatrique d'une anhédonie spécifique à la musique. Alors qu'ils ne se distinguent pas des autres sujets de l'étude sur le plan des compétences perceptives, que leur niveau de familiarité avec les extraits musicaux est identique, qu'ils catégorisent les émotions musicales comme les sujets contrôles, ces personnes expriment ne pas éprouver de plaisir à l'écoute d'extraits de musique, leurs réponses comportementales sont confirmées par le fait que l'écoute de musiques ne produit chez eux aucune des réponses physiologiques automatiques (modification de la conduction cutanée, augmentation du rythme cardiaque…) corrélées à l'intensité du plaisir, et que l'on peut observer chez les autres auditeurs. Le plus étonnant est le caractère spécifiquement musical de cette anhédonie, car l'étude montre que ces mêmes sujets ont des réponses comportementales identiques aux sujets contrôles pour tout ce qui concerne le plaisir associé à d'autres stimuli (tels que la nourriture, l'argent ou le sexe…). Des études plus récentes de neuroimagerie cérébrale de la même équipe ont démontré qu'une des raisons expliquant cette anhédonie spécifique à la musique est que la construction du plaisir musical est plus complexe que pour les besoins vitaux tels que sexe ou nourriture, et nécessite un dialogue entre les régions perceptives et mnésiques du cerveau (temporales et frontales) et les circuits sous-corticaux de la récompense. Ainsi, chez certains sujets, ce dialogue cérébral n'aurait peut-être pas été développé au cours de l'enfance. Ces sujets auraient donc une compréhension « intellectuelle » des émotions musicales, sachant distinguer une musique joyeuse ou triste par leurs structures rythmique et mélodique, mais ne les éprouvent pas ; comme certaines personnes autistes qui distinguent perceptivement les visages joyeux et tristes sur la base de l'orientation des traits faciaux mais qui n'éprouvent aucune empathie émotionnelle face à ces expressions faciales.

Le plaisir musical, ça s'apprend ?

Contrairement à l'image d'Épinal que nous pouvions avoir concernant le plaisir musical, comme représentant un phénomène naturel et universel, ces travaux récents des neurosciences de la musique interrogent sur notre compréhension des liens entre musique, émotion, jugement esthétique et plaisir. Clairement, éprouver une émotion à l'écoute de la musique, faire l'expérience du fameux frisson musical, n'est pas un comportement inné mais qui s'est construit durant l'enfance grâce au renforcement de situations que nous avons pu juger comme agréables ou satisfaisantes. Manifestement, certains sujets adultes n'éprouvent pas ou peu d'émotions à l'écoute de musique, et cela sans anomalie neurologique claire qui pourrait l'expliquer. Il paraît évident qu'il semble difficile d'accéder à une émotion musicale satisfaisante en l'absence d'un décodage perceptif correct des éléments constitutifs de la musique. Ainsi, les sujets présentant une amusie congénitale sont rarement « touchés » émotionnellement par la musique, car les difficultés qu'ils présentent généralement dans la perception de la hauteur ou du rythme musical ne leur permettent pas de construire une représentation fidèle et distinctive des musiques entendues.

Il est donc possible d'envisager au moins trois niveaux d'expression du plaisir musical. Au premier niveau, il y a le plaisir primaire de l'expérience sonore. Les instruments de musique, ainsi que les systèmes modernes de diffusion acoustique produisent des ondes sonores dont les vibrations stimulent l'ensemble du corps, en particulier les récepteurs tactiles de la peau mais aussi les récepteurs internes des viscères. Cette expérience sensorielle physique, viscérale, est suffisante pour susciter une émotion. Potentiellement elle n'a pas besoin de construction perceptive élaborée.

À un deuxième niveau, on trouvera le frisson musical qui correspond à la capacité du sujet de mettre en relation une expérience perceptive présente avec des représentations déjà existante en mémoire. Ce plaisir est donc étroitement lié au décodage perceptif réalisé par les cortex auditifs et à la réactivation des traces musicales d'expériences déjà éprouvées. La musique entendue correspond soit à une musique très familière, évocatrice de situations déjà plaisantes et sur laquelle il est facile d'anticiper des événements. Mais il peut s'agir également d'une musique nouvelle sur laquelle nous construisons des attentes en lien avec des schémas ou scénarios possibles déjà expérimentés de situations d'écoutes de musiques. Lorsque les attentes sont satisfaites, ou surprises, le plaisir qui en découle peut déclencher « la chair de poule ». Certains cas pathologiques nous montrent bien que l'incapacité à pouvoir construire ces attentes musicales, à rappeler mentalement des expériences musicales déjà vécues, entrave la possibilité que se développe un plaisir, une émotion musicale, et donc le frisson. Ce deuxième niveau ne nécessite aucunement une expertise dans le domaine de la musique mais implique cependant une imprégnation à la musique, et que se soient réalisées durant l'enfance des expériences musicales répétées.

Enfin, à un troisième niveau, il y a le plaisir musical que nous pourrions qualifier du « plaisir de l'expert » ou plaisir du mélomane, qui est en sorte une forme de « méta » plaisir. Il consiste en la satisfaction du décryptage de la construction d'une pièce musicale, comme l'expert en peinture éprouvera de l'intérêt et de l'émotion pour une œuvre « en rupture » ou techniquement exceptionnelle, dimensions qui ne seront pas accessibles sans éducation formelle préalable. Il s'agit ici donc bien d'un plaisir esthétique et culturellement construit qui n'a rien à voir avec une transmission innée de l'émotion par la musique. Sommes-nous encore dans le registre de l'émotion pure ? Pas nécessairement, mais certainement qu'ici aussi se joue la possibilité d'une « récompense ». Bien évidemment ces trois dimensions ne sont pas exclusives, et on peut

certainement espérer faire l'expérience des trois simultanément durant l'écoute d'un concert… et à défaut d'éprouver un plaisir musical dans cette situation, on pourra aussi se satisfaire du plaisir d'être ensemble.

Alors ? La musique s'est-elle maintenue dans toutes les sociétés pour des raisons de satisfactions émotionnelles ? Les travaux récents des neurosciences remettent clairement en cause le caractère universel et potentiellement inné de l'expérience émotionnelle musicale. Par ailleurs, les pratiques actuelles de la consommation musicale « en solitaire » sont troublantes et ne semblent pas toujours répondre à l'idée que la musique aurait un rôle dans la cohésion sociale. Il n'en reste pas moins que la musique est aujourd'hui pour beaucoup d'humains un moyen d'autosatisfaction, parfois d'autorégulation de notre humeur. Un antidépresseur culturel ?

Hervé Platel est professeur de neuropsychologie à l'Université de Caen (Unité Inserm U1077). Ses travaux de recherche, utilisant notamment les techniques de neuroimagerie, s'intéressent à comprendre l'effet de la musique dans les phénomènes de plasticité cérébrale et de son application dans la prise en charge de patients cérébrolésés.

Pour aller plus loin :

Hervé Platel, Sébastien Bohler : *« Pourquoi la musique nous fait vibrer ? », Cerveau et Psycho,* 67 (2015) : 60-64

Hervé Platel, Catherine Thomas-Antérion : *Neuropsychologie et Art : Théories et applications cliniques,* De Boeck/Solal : Paris 2013

Bernard Lechevalier, Hervé Platel, Francis Eustache : *Le cerveau musicien,* De Boeck : Paris 2010 (2e Éd.)

Les Neurones enchantés

Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury (2014)

Philippe Manoury : La perception des gammes et de la tonalité me semble relever davantage de la culture que de la biologie. C'est avec l'habitude qu'une tonique ou une résolution d'accords finissent par paraître naturels. Si l'on donnait à écouter notre musique aux individus de Papouasie qui n'auraient jamais été en contact avec elle, on serait sans doute surpris de leurs réactions.

Jean-Pierre Changeux : Vous suggérez que la perception des gammes et de la tonalité relèverait plus de phénomènes culturels qu'inné. Mon opinion est qu'elle relève des deux. Je m'en expliquerai, me contentant pour l'instant d'avancer qu'il n'y a ni plasticité illimitée ni innéité rigide, mais « calibrage perceptif » de dispositions innées en fonction de l'expérience musicale. Olivier Messiaen, dans l'avant-propos à ses *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité,* déclare : « La musique, au contraire [du langage], n'exprime rien directement. Elle peut suggérer, susciter un sentiment, un état d'âme, toucher le subconscient, agrandir les facultés oniriques, et ce sont là d'immenses pouvoirs : elle ne peut absolument pas ‹ dire ›, informer avec précision. »

La musique ne communique pas de significations, de concepts ; contrairement au langage, elle ne possède pas de sémantique, mais elle a, comme le dit encore Messiaen, « d'immenses pouvoirs » qu'il m'intéresserait de cerner avec vous le plus précisément possible.

P. M. : La sémiologie musicale étudie précisément les capacités particulières qu'ont les structures musicales à signifier des contenus concrets et communicables. Dans ce type de démarches théoriques, la musique est considérée comme étant un langage *sui generis*. Mais à quels pouvoirs de la musique pensez-vous d'abord ?

J.-P. C. : Les premiers qui me viennent à l'esprit sont bien sûr ceux du sentiment, de l'émotion. L'imagerie cérébrale des « frissons musicaux » révèle en effet une activation différentielle du système des émotions, le système limbique.

P. M. : Denis Le Bihan fait également référence à ces « frissons musicaux » étudiés chez des sujets à qui l'on faisait écouter le *Troisième Concerto pour piano* de Rachmaninov et l'*Adagio pour cordes* de Barber. Ces « frissons » ne se produisent pas chez tout le monde. Comment l'expliquez-vous ?

J.-P. C. : Simplement par le fait que l'éducation musicale et même l'expérience musicale sont indispensables pour percevoir et comprendre la musique. Le « frisson » varie d'un individu à l'autre – les nouvelles générations frissonnent avec le rock ou la soul, moi avec Monteverdi, Bach, Messiaen ou... Boulez. Ce qui me touche avec l'art, c'est que son extraordinaire diversité, et le fait qu'il puisse être perçu de manière si variable par des individus de cultures différentes ne l'empêche pas mais lui permet au contraire d'avoir un impact universel et de réunir des personnes d'éducation et d'expériences très disparates.

P. M. : Ne rejoint-on pas, une fois encore, ce que vous, les neurobiologistes, appelez « récompense » ?

J.-P. C. : La récompense joue en effet un grand rôle dans notre relation à la musique. On note plus d'activation des circuits de récompense lorsque le sujet chante que lorsqu'il parle. D'où les multiples tentatives de définir un vocabulaire des émotions suscitées par la musique occidentale, qui comprendrait la joie, la tristesse, la colère, la peur, etc. Un chercheur suggère seize figures musicales exprimant les différents types d'affects ; un autre propose un cercle de soixante-dix adjectifs, tels qu'heureux, gracieux, digne, vigoureux, etc. En réalité, les mots de notre vocabulaire ne traduisent que très superficiellement le contenu émotionnel de la musique.

On parle de « mouvement », de « peinture tonale », « d'écologie des sons ». Les termes de « repère », de « signal affectif » me conviennent mieux. Comme si nous avions dans notre cerveau, enregistrée à long terme, une sorte de « console d'orgue » dont les touches appellent un répertoire immense de mémoires sonores spécifiques, de tonalités émotionnelles définies. Une part importante de cette console pourrait être innée, tandis que s'y intriqueraient d'abondantes mémoires acquises au cours du développement et de la vie d'un sujet. Chacune d'elle pourrait à son tour être reliée à des réseaux plus larges encore de mémoires individuelles – ce qui pourrait rendre compte de ce que Messiaen appelle « sentiment », « état d'âme », « subconscient », et surtout de ce pouvoir « d'agrandir les facultés oniriques ». Qu'en pensez-vous ?

Pierre Boulez : Selon moi, il est difficile et même impossible de classer les sensations en catégories aussi précises. Il existe de grandes différences entre les sensations éprouvées à l'opéra, au théâtre ou au concert. Et, même en concert, une interprétation personnelle entraîne des réactions et des sensations tout aussi personnelles. Sans doute le cerveau est-il équipé pour les sélectionner. Mais dès que l'on cherche à faire des évaluations expérimentales, on modifie le comportement du sujet. Il est bien certain que chacun a un répertoire de mémoires. Mais fonctionne-t-il de façon exclusivement personnelle ? En théorisant de la sorte, n'accumulons-nous pas des expériences dont les résultats, dans l'ensemble, sont aussi peu convaincants que concluants ?

Pierre Boulez, Jean-Pierre Changeux, Philippe Manoury: *Les Neurones enchantés,* Odile Jacob : Paris 2014

Chef d'orchestre, compositeur, fondateur de l'Ircam, Pierre Boulez était l'un des plus grands créateurs du 20e siècle. Également théoricien de la musique, il a, pendant près de vingt ans, occupé au Collège de France la chaire « Invention, technique et langage ».

Professeur honoraire au Collège de France, membre de l'Académie des sciences, Jean-Pierre Changeux est l'un des plus grands neurobiologistes contemporains, auteur notamment, avec Alain Connes, de *Matière à pensée* et, avec Paul Ricœur, de *La Nature et la Règle. Ce qui nous fait penser.*

Philippe Manoury est compositeur et professeur émérite de l'Université de Californie, San Diego.

Vom Ursprung der Musik

Raoul Schrott, Arthur Jacobs (2011)

[…]

Ob es sich um pleistozäne Gesänge, das Grölen von Fußballfans oder die 1893 von Mildred und Patti Hill geschriebene, weltweit erfolgreichste Komposition – *Happy Birthday* – handelt: in Gesellschaft singen selbst noch die tontaubsten Menschen. Die Rolle der Musik bei allen möglichen friedlichen und weniger friedlichen Riten schafft eine Gleichstimmigkeit, die Gruppen und Massen in ihrem Verhalten vereint. Je nach Tempo regt sie Atmung und Blutkreislauf an, synchronisiert Atem- und Herzfrequenz und stabilisiert die Sauerstoffsättigung im Blut. Sie ist dabei ebenso imstande, das Erregungsniveau zu heben und den Herzschlag zu beschleunigen, wie sie auch befriedend wirken kann, einschläfernd. Doch gleich, wie schnell oder langsam: sie prägt insofern, als allein beim Hören eines bestimmten Musikstücks eine Unmenge spezifischer Erinnerungen wachgerufen wird.

Beteiligt daran ist das Hormon Oxytocin, das bei Frauen nach der Geburt den Milchfluss auslöst – sich aber auch auf Reaktionsmuster des Gehirns auswirkt. Bringt ein Schaf ein Lamm zur Welt, wird sein Geruchssinn von diesem Hormon überflutet; dadurch kann es sein Junges am Geruch identifizieren, nicht aber mehr seine früheren Lämmer (was gewährleistet, dass ausschließlich das Neugeborene am Euter säugt). Oxytocin kann also alte Erinnerungen auslöschen und zugleich das Speichern von neuen erleichtern. Es reguliert Stimmungsschwankungen, indem es Glücksgefühle hervorruft, und es wird beim Orgasmus ausgeschüttet – in geringeren Mengen auch bei Trancezuständen oder eben beim Musikhören. Und so wie es Eltern-Kind-Bindungen erleichtert, befördert es generell Paar- und Gruppenbindungen – sodass es gute neurophysiologische Gründe dafür zu geben scheint, warum Liebende gerne zu ‹ihrer Musik› tanzen, weshalb ein Großteil der Messe gesungen wird und wieso es von jeher Tänze und Gesänge für jeden erdenklichen gesellschaftlichen Anlass gibt. Oxytocin senkt zudem das Aktivierungsniveau in den Mandelkernen, was so gedeutet werden kann, dass es angstreduzierend wirkt.

Bis zur Erfindung der Musikkonserve war das Produzieren und Erleben von Musik nur in einem zwischenmenschlichen Rahmen möglich – was nahelegt, dass Musik (und mit ihr Sprache) ursprünglich als Surrogat für soziale Bindungen gedient haben könnte. Dabei kommt wieder die Kosten-Nutzen-Rechnung von Gruppengrößen mit ins Spiel. Je größer Gruppen sind, desto besser können sie sich gegen Aggressionen von außen verteidigen. Das hat jedoch nicht nur den Nachteil, dass die Nahrungsbeschaffung schwieriger wird und damit das Nomadisieren gezwungenermaßen zunimmt, auch das Aggressionspotential innerhalb der Gruppe wird größer: das zeigt sich bei Primaten sehr deutlich.

Um dem entgegenzuwirken, Allianzen zu formen und die sozialen Bindungen zu stärken, hat sich deshalb herausgebildet, was Anthropologen *grooming* nennen: gegenseitiges Kraulen und Lausen des Fells. Bei den Menschenaffen macht dies zwischen 10 und 20 Prozent der täglichen Aktivitäten aus. Je größer die Gruppe wird, desto mehr Zeit muss dafür aufgewendet werden. Umgerechnet auf den Standardverbund, auf den unser Gehirn ausgelegt scheint – eine Größe von gut 100 Individuen (was zugleich die Durchschnittsgröße der meisten ländlichen Siedlungen auf der Welt ist) –, würde das gegenseitige Betatschen um die 40 Prozent an Zeit und Arbeit verschlingen, was kaum zu leisten ist.

Wie bereits dargelegt, scheint es plausibel, dass sich Sprache als Alternative zu diesem physischen *grooming* entwickelt hat – um es durch jenes Schwatzen, Plauschen oder Über-das-Wetter-Reden zu ersetzen, bei dem es weniger um Informationsaustausch geht als vielmehr darum, sich gegenseitiger Gewogenheit zu versichern. Der Vorteil des Sprechens besteht ja darin, dass wir es – anders als Lausen – mit mehreren Menschen zugleich tun können. Die Zahl der Beteiligten ist dabei begrenzt: wir sind gemeinhin in der Lage, einer Konversation zwischen vier Personen zu folgen. Kommt eine fünfte oder gar eine sechste in die Runde, beginnt diese sich aufzuspalten – das weiß jeder, der schon einmal mehr als zwei Paare zum Abendessen eingeladen hat. Damit wären wir wieder bei der Zahl 5 als Scheidewert dessen angelangt, was unser Gehirn an unterschiedlichen Signalen umsetzen kann. Automatisch verarbeiten können wir nur Beziehungsketten, Lese- und Zähleinheiten, Gedanken oder Wortklassen, die höchstens aus an einer Hand abzählbaren Elementen bestehen. Alles darüber hinaus bereitet uns unverhältnismäßig mehr Mühe.

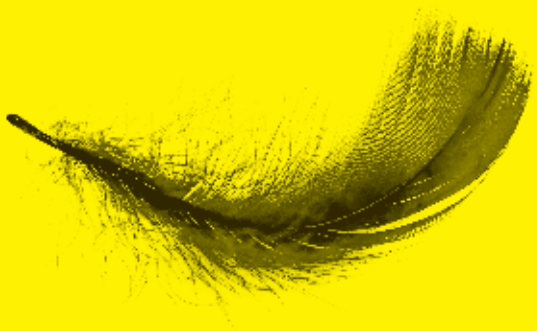
Musik ist jedoch in der Lage, dieses Limit zu überschreiten und durch ihr Unisono einen Gruppenzusammenhalt herzustellen. Das zeigt sich in rudimentärer Form schon bei den Gänsen. Wie schaffen sie es etwa, im Schwarm mehr oder weniger gleichzeitig loszufliegen? Indem ihr Schnattern immer lauter wird, bis eine bestimmte Schwelle erreicht ist und sie gemeinsam abheben.

Sprache fußt auf individueller Interaktion, will sie verständlich sein und verstanden werden. Musik hingegen weist zwei Charakteristika auf, die sie für Bindungsrituale innerhalb einer Gruppe – die eher mit Kommunion denn mit Kommunikation zu tun haben – prädestinieren: nämlich klar markierte Tonhöhen und -längen sowie einen ebenso klar markierten Rhythmus. Das eine erlaubt, mehrere Stimmen harmonisch miteinander zu verschmelzen und zusammenklingen zu lassen – das andere synchronisiert Körperbewegungen. Beides zusammen macht erst Singen und Tanzen (und mittelbar die Poesie) möglich.

Es stellt sich aber wieder die Frage nach dem biologischen Nutzwert. Damit die Musik als Evolutionsprodukt gelten kann, muss sie einen adaptiven Wert besitzen, der ein bestimmtes Problem auf effektive Art und Weise löst. Eine Antwort darauf wären unsere ‹egoistischen Gene›, die dennoch der Gruppe bedürfen, um sich fortpflanzen zu können. Die sozialen Bindungen, die Musik herstellen kann, würden die Egozentrik zugunsten der Gemeinschaft zurückdrängen helfen.

Zum anderen kommt eine emotionelle Adaptation ins Spiel. Wir erfahren Emotionen in der Regel als etwas, das uns passiert, das wir kaum kontrollieren können. Musik dagegen kann Emotionen erzeugen und regulieren; sie lässt sie parallel mit Veränderungen in unserem Verhalten und unserer Physiologie entstehen, als Reflexe jener neuronalen Strukturen, die Musik verarbeiten.

Auszug aus: Raoul Schrott, Arthur Jacobs: *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeit konstruieren,* Hanser: München 2011, S. 273–275



06.11.–04.12.17

Foyer
sound installation
Accessible une heure avant tous les concerts et jusqu'à la fin de la représentation / Zugänglich eine Stunde vor Beginn aller Konzerte bis zum Veranstaltungsende / Accessible from one hour before every concert until the end of the event

On and Between

Robin Minard
On and Between
(création, commande Philharmonie)

photo: Alain Bianco

«Les espaces publics laissent une place à l'imprévisible»

Conversation avec Robin Minard
Propos recueillis par Charlotte Brouard-Tartarin

Pourriez-vous nous dire quelques mots sur l'installation de la Philharmonie et la manière dont vous l'avez conçue ?

L'installation, qui se nomme *« On and Between »,* est un système spatial constitué de petites boîtes de haut-parleurs. Pour la créer, je suis parti du postulat que nous avons plusieurs façons d'écouter : par exemple, nous écoutons différemment dans la nature et dans une salle de concert. Dans cette dernière, dans le contexte de la musique électroacoustique, nous sommes préoccupés par la notion de haute-fidélité, par le besoin de rendre une image apparemment « réelle » d'un espace. Les haut-parleurs de l'installation de la Philharmonie ne sont pas du tout haute-fidélité, mais j'en installe une centaine et chacun possède sa propre piste. La distribution dans l'espace de ces cent pistes indépendantes peut se rapprocher de l'écoute que nous avons dans la nature, dans laquelle nous avons une écoute spatiale très aiguisée. Prenons l'exemple des insectes : ils peuvent individuellement produire un son très limité, mais rassemblés par milliers dans un champ, ils permettent une expérience auditive spatialisée qui ne peut pas être fidèlement reproduite en studio. Dans cette installation, je laisse donc de côté la notion de haute-fidélité et je travaille avec l'espace : le public fait l'expérience de marcher entre les colonnes où sont fixées les sources sonores.

En quoi votre installation s'inscrit-elle dans le thème du festival « how does it feel? » ?

La question « how does it feel? » peut aussi être posée par rapport à une situation d'écoute : comment se sent-on lorsqu'on écoute ? Dans une salle de concert, nous sommes très concentrés sur la linéarité de la musique, la façon dont elle se développe, ce que le compositeur fait du matériau musical. Dans une écoute environnementale, on écoute l'espace, les distances, ce qui est derrière nous, autour de nous, c'est une toute autre façon de « sentir » l'espace. Le public va pouvoir faire l'expérience de cette écoute environnementale dans le contexte d'une installation sonore.

Qu'est pour vous l'émotion dans une installation sonore ? Avez-vous toujours en tête la façon dont le public va réagir à une installation sonore ?

Je ne suis pas certain d'essayer de transmettre des émotions dans mes installations. Ce que je fais est bien sûr étroitement relié à l'émotion mais c'est à chacun de découvrir ce qu'il va ressentir. La musique acousmatique travaille beaucoup avec les images sonores, mais chaque image est très personnelle, elle résulte d'une association présente en nous qui remonte à la surface grâce à la stimulation de l'écoute. Je travaille avec mes propres images et mes propres émotions mais je ne pense pas à transmettre une émotion précise au public.

Pensez-vous qu'une installation sonore soit votre meilleure façon d'exprimer les préoccupations de notre société actuelle ?

J'ai étudié la composition pour instruments et la composition électroacoustique à l'université mais à un certain moment, je ne pouvais plus écrire uniquement pour la salle de concerts. J'ai développé un vif intérêt pour la question de l'intégration du son dans l'environnement public et je me suis demandé « que fait-on avec le son dans la vie quotidienne ? ». Souvent, nous oublions le son. Par exemple, l'aspect architectural des bâtiments est beaucoup travaillé mais l'aspect sonore lui ne l'est pas. De plus, le commerce remplit les espaces avec le son dans le but de vendre, d'influencer les consommateurs. Le pire est la « muzak » (NDLR: musiques d'ascenseur) qui essaye de modifier notre comportement dans l'espace. En tant que compositeur, j'étais donc très concerné par cette relation entre son et société et cela m'a permis d'aborder la composition sous un autre angle, comme je l'ai dit en créant des environnements organisés dans l'espace. Une installation n'est pas un spectacle, l'architecture et le son n'y font plus qu'un. L'architecture de la Philharmonie est formidable, j'essaye de travailler avec elle pour la rendre non pas seulement visuelle mais aussi acoustique. De manière générale, l'idée de l'installation est de souligner le rapport entre ce que je fais et le lieu où je le fais.

Quelle est la différence entre faire une installation sonore dans un musée et faire une installation sonore dans un lieu qui n'est pas destiné à accueillir des expositions, comme la Philharmonie ?

Dans un musée, qui est souvent une boîte blanche, l'artiste maîtrise tout : la façon de regarder, d'entrer, de faire l'expérience de l'espace. L'environnement y est très contrôlé, comme dans une salle de concerts d'ailleurs. Par contre, je suis très intéressé par des actions dans les espaces publics car ils laissent une place à l'imprévisible, on ne sait pas quoi y attendre et y entendre. Dans ce contexte, l'architecture de la Philharmonie est très intéressante car le Foyer, qui est l'extérieur des salles de concerts et qui possède même certaines qualités d'un espace extérieur, n'est pas l'extérieur à proprement parler. Le public est donc dans un lieu traditionnellement dédié à l'écoute mais en même temps dans un espace quasiment extérieur. Le public va donc porter son écoute extérieure, « environnementale », vers l'intérieur. La Philharmonie est un endroit stimulant pour une installation sonore car nous devenons très conscients de notre façon d'écouter.

L'évolution de la technologie a-t-elle été selon vous uniquement positive ou bien y voyez-vous des désavantages ?

La fascination pour la technologie nous fait oublier les choses simples, comme de s'asseoir pour véritablement écouter un environnement naturel. Ce qui est dommage aujourd'hui, c'est que nous apprenons de plus en plus à ne pas écouter, en portant par exemple des écouteurs qui nous font nous concentrer sur ce qu'ils diffusent et non sur l'extérieur. La technologie nous apporte bien sûr beaucoup mais dans mes installations j'utilise souvent du matériel simple pour rediriger l'oreille vers une écoute plus naturelle, pour la recentrer et la rendre plus attentive.

Interview réalisée le 24.08.2017

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

Robin Minard – Musik im öffentlichen Raum

Sabine Sanio

Grundlegend für das Werk von Robin Minard ist bis heute die Entschiedenheit, mit der sich dieser Künstler sehr früh in seiner Karriere den musikalischen Möglichkeiten des öffentlichen Raums zugewandt hat. Geboren 1953 im kanadischen Montreal, widmete er nach einem Kompositionsstudium in seiner Heimatstadt und in Paris bereits seine erste eigene Publikation *Klangwelten. Musik für den öffentlichen Raum* von 1993 den auditiven Bedingungen des öffentlichen Raums, der heute fast so wie industrielle Produktionsstätten durch Industrialisierung, Motorisierung und die Omnipräsenz von Maschinen und Motoren geprägt ist. Die für Minards weitere Entwicklung wegweisende Abwendung von den privilegierten Bedingungen des Konzertsaals und ähnlicher exklusiv dem Hören gewidmeter Räume war keineswegs allein ästhetisch, sondern auch politisch und sozial begründet.

Akustik-Design

In seiner Arbeit an musikalischen Konzepten für den öffentlichen Raum kann sich Minard auf eine Tradition großer Komponisten berufen. Dazu gehören Erik Satie und seine *musique d'ameublement* sowie Pierre Schaeffer und John Cage, die das Hören als Ausdruck unbegrenzter Neugier für die Klangumwelt interpretierten, oder auch der österreichische Klangkünstler Bernhard Leitner, den nicht zuletzt sein zweiter Beruf als Architekt für die städtebaulichen Probleme des Auditiven im öffentlichen Raum besonders sensibilisiert hat. Da man im öffentlichen Raum weitgehend auf die Möglichkeiten der synthetischen Klanggenerierung angewiesen ist, lieferten Konzepte der elektronischen, elektroakustischen und akusmatischen Musik sowie die Auseinandersetzung mit Komponisten wie Karlheinz Stockhausen Minard weitere wichtige Impulse für sein Komponieren.

Robin Minard, der seit 1999 an der Bauhaus Universität Weimar eine Professur für elektroakustische Komposition und Klanggestaltung innehat, reflektiert in seiner Idee eines «Akustik-Designs» für den öffentlichen Raum die Bedeutung der Architektur und der verwendeten Baustoffe ebenso wie die Notwendigkeit architektonischer Maßnahmen zur Reduktion der alltäglichen Lärmbelastung. Dazu gehört auch die Forderung an Stadtplaner und Architekten, grundlegende auditive Kriterien für das Bauen im öffentlichen Raum zu entwickeln. Zusammen mit den verbauten Materialien, den Reflexions- oder Absorptionseigenschaften von Wänden müsste man die gesamte Architektur auf die auditive Situation vor Ort abstimmen. Demgegenüber sieht Minard seine eigene Aufgabe als Komponist darin, Verfahren zu entwickeln, mit denen sich die auditive Situation in öffentlichen Räumen mit Hilfe von musikalischen Interventionen gestalten lässt. Im Fokus seiner Überlegungen stehen deshalb musikalische und auditive Fragestellungen.

Als ausgebildeter Komponist, der sich konsequent auf musikalische und auditive Fragen des öffentlichen Raums konzentriert, stellt Minard bis heute eine Ausnahmeerscheinung dar. In einer sehr breit und offen angelegten Annäherung an den öffentlichen Raum hat er sich dessen Besonderheiten minutiös erarbeitet. Das Spektrum seiner Arbeiten reicht von den *68 Kilomètres de Musique* für das Montrealer U-Bahnsystem (1990) über Installationen in halböffentlichen Innenräumen *(Klangstille* für die Bibliothek des Mathematik-Instituts der Technischen Universität Berlin, 1995) bis zu Arbeiten im Freien *(Klangweg* für die Landesgartenschau in Paderborn, 1994; *Nachklang* für das Kulturstadtjahr Weimar, 1999 und *Intermezzo* für die Bundesgartenschau Magdeburg, 1999). Ein gutes Beispiel für die Art und Weise, wie Minard die abstrakt-nüchterne Präsentation seiner Musik durch Lautsprecher in ein sinnliches Phänomen verwandelt, ist seine Verwendung von Lautsprechern, die er in Werken wie *Silent Music* und *Klangstille* sichtbar an den Wänden platziert, an denen sie zusammen mit ihren Kabeln wie kleine Pflanzen hinaufzuwachsen scheinen und auf diese Weise visuelle Orientierungspunkte für das Hören bilden.

Der Hörer im Mittelpunkt

Minards musikalische Interventionen erweitern nicht nur das Spektrum kompositorischer Möglichkeiten nachhaltig, sondern eröffnen auch dem Hören ganz neue Perspektiven. Egal, ob zur Konditionierung oder Artikulation eines Raums, in Minards auditivem Design bildet immer der Hörer, der Besucher des Ortes mit seiner Wahrnehmung, seinem Verhalten und seinen möglichen Reaktionen das zentrale Kriterium seiner kompositorischen Überlegungen. Dafür orientiert er sich am Konzept einer Gesamtsituation, die der Besucher erleben wird, und beschränkt sich keineswegs allein auf auditive Aspekte, sondern bezieht die Bewegung des Besuchers im Raum ebenso mit ein wie visuelle Komponenten. Dennoch bleibt für Minard immer alles auf das Hören bezogen, visuelle oder räumliche Elemente werden stets in ihrer Beziehung zum Hören erfahrbar gemacht.

Eine musikalische Aneignung von Avantgarde-Ideen

Anders als es Minards Begriff des Akustik-Designs nahelegt, handelt es sich bei Minards Kompositionen keineswegs einfach um funktionale oder Gebrauchsmusik. Vielmehr hat dieser Komponist die Konsequenzen aus Ideen der Avantgarde-Bewegungen gezogen, die, um die Kunst mit der Lebenspraxis zu versöhnen, die Museen und Konzertsäle verlassen wollten und zusammen mit der Trennung von Kunst und Leben auch die Unterscheidung von funktionaler und autonomer Musik in Frage stellten. Minard hat für den öffentlichen Raum zwei Konzepte entwickelt: die Konditionierung und die Artikulation von Räumen.

Als Konditionierung bezeichnet Minard Maßnahmen, die den Einfluss von Lärm und Störgeräuschen reduzieren sollen. Im Vordergrund steht hier zwar ein funktionaler Ansatz, doch zugleich setzt Minard damit eine von Komponisten wie Cage, George Brecht oder Rolf Julius begründete Tradition stiller Musik fort. Diese musikalische Stille ist keine Pause oder Fermate, sondern ein dem Umgebungslärm abgerungenes musikalisches Geschehen, das alle anderen Geräusche überlagert und auf diese Weise den Eindruck von Stille erzeugt. Im Gegensatz zu diesem funktionalen Design, handelt es sich bei der Artikulation eines Raums um ein musikalisches Konzept, mit dem ein nicht für das Musikhören präparierter Ort durch gezielte Eingriffe so verändert wird, dass man ihn völlig neu hört und erlebt.

Raum, Zeit, Technik

Bei allen diesen Überlegungen gilt Minards besonderes Interesse immer dem Raum, der in der Konzertmusik lange Zeit kaum Aufmerksamkeit fand und musikalisch meist nur metaphorisch, etwa als Tonraum, eine Rolle spielte. Erst seitdem sich mit den neuen Aufzeichnungs- und Übertragungstechniken jeder beliebige Raum beschallen lässt, rücken räumliche Qualitäten wieder stärker in den Fokus. Und anders als im Konzertsaal, wo die Aufführungssituation meist nur sehr geringfügig modifiziert werden kann, kann man, wenn man für den öffentlichen Raum oder einen völlig unspezifischen, neutralen Raum komponiert, jede Aufführung oder Installation völlig neu gestalten.

Dementsprechend ist Minards auditives Raumkonzept sehr breit angelegt. In Installationen wie *Music for Passageways* (1985), *Soundcatchers* (1991) oder *Stationen* (1992) arbeitet er mit horizontaler wie vertikaler Schallausbreitung, positioniert die Schallquellen so, dass Klänge nicht nur von vorne oder hinten, sondern auch von oben oder unten, also von der Decke oder vom Fußboden, kommen können und berücksichtigt auch die Ortungsfähigkeit des menschlichen Ohrs, das tiefe Klänge eher weiter unten und hohe weiter oben im Raum vermutet. Seine musikalischen Interventionen in U-Bahnhöfen und ähnlichen Orten des öffentlichen Raums verwandeln auf reine Funktionalität reduzierte *«Nicht-Orte»* (Marc Augé) in Orte, an denen Erfahrungen wieder möglich sind und transformiert den öffentlichen Raum in eine Heterotopie im Sinne Michel Foucaults, die – Kino, Museum oder Bibliothek sind klassische Beispiele – mehrere eigentlich unvereinbare Räume kombiniert.

Das Interesse für Fragen des Raums ist für Minard kein Anlass, die Dimension der musikalischen Zeit zu vernachlässigen. Im Gegenteil, Kompositionen wie die Konzert-Installation *4 Räume* (1998) kombinieren Raum- und Zeitdimensionen ebenso miteinander wie Momente des Installativen und des Konzertanten. Unter dem Titel *Buch der Räume* ist daraus inzwischen eine ganze Werkreihe mit Raumkompositionen entstanden.

Seit einiger Zeit arbeitet Minard bei seinem Raumkonzept mit der Unterscheidung zwischen Klängen, die im alltäglichen urbanen Raum, und denen, die im Studio entstehen: Minard verzichtet bei seinen Installationen und Konzerten in öffentlichen und halböffentlichen Räumen und Gebäuden bewusst auf die übliche Studiotechnik. Angesichts der absehbaren Vergeblichkeit von Versuchen, den gängigen Hifi-Sound an dafür kaum geeigneten Orten zu erzeugen, entwickelt er Konzepte, um an solchen Orten Installationen von ungewöhnlicher klanglicher Komplexität zu realisieren, die im Studio nicht imitiert werden kann. Als musikalisches Material dienen ihm gefundene, aufgezeichnete Klänge. Die Raumkomplexität erreicht er mit Hilfe von sehr simplen Abspielgeräten. So entstehen unverwechselbare, ja, einzigartige Klangräume.

Sabine Sanio leitet das Fach Theorie und Geschichte auditiver Kultur am Masterstudiengang Sound Studies der Universität der Künste Berlin. Studium der Germanistik und Philosophie. Seit 2014 Vorsitzende des Wissenschaftlich-Künstlerischen Beirats der John-Cage-Orgel-Stiftung Halberstadt, seit 2014 kuratiert sie zusammen mit Bettina Wackernagel die Diskursveranstaltungen des Festivals Heroines of Sound. Zahlreiche Veröffentlichungen zur aktuellen Ästhetik, zur Mediengeschichte und -ästhetik, zu Klangkunst und neuer Musik sowie zu den Beziehungen der Künste untereinander.

Sound Installation Art

Robin Minard (1999)

[...]

In sound installation, we find this particular quality of relationships to be expressed between the audio, visual and/or architectural elements of the work and secondly between the sound and the space for which the work is conceived as well as between the sound, the space and the observer. [...]

In my own work, the idea of sound installation has meant something very specific: the integration of sound in public environments and therewith the merging of works not only with existing architecture but also with everyday situations and real functioning surroundings. Visual elements of my work have been linked to acoustic considerations and to the broadcasting of sounds in specific ways. Such work inevitably eliminates the boundaries which exist between conventional forms of art making (music, visual arts and architecture) and creates new relationships between the art work itself and the art «consumer». [...]

My installations most often aim to intensify the public's experience of the chosen space or to provide the public with a new or enriched perception of their surroundings. In this sense the essence of the art work is expressed not solely through the work itself but rather through the relationship which is established between the work and the space for which it is created. [...]

Within such a new approach to music making, traditional musical concepts of form and structure, of register, rhythm, timbre and so forth, seemed inadequate and unsuitable. Traditional methods and goals were therefore re-examined, and the groundwork for a new approach to working with sound was proposed. [...]

In sound installation there is an inseparable relationship between the sound source, the method of broadcast and the space for which a work is conceived. Collectively these function together form a single entity. There is no notion of transferring the work to other locations (except perhaps to very similar locations) because transferring locations inevitably changes relationships within the work. [...] Sound installation is concerned with building real spatial experience. It deals with building *new* realities and not with *re-constituting* and *simulating* them. [...]

The other important concept related to sound installation is that of a non-narrative musical expression. Guidelines within this mode of expression place emphasis on acoustic and psychoacoustic principles rather than on traditional musical concepts. Musical parameters such as

register, timbre and rhythm take on new meanings as work is guided by the influence of sound elements on spatial perception rather than on the listener's interpretation of a musical narrative or a particular musical syntax. The overall approach to this non-narrative method of working with sound is founded on the basic notions that sound has a direct influence upon our perceptions of space and that we are integrally affected by the sounds which surround us.

My own investigations have revealed two fundamental and contrasting categories of works or methods for working with sound in this manner. These are concepts which deal with the *conditioning* of space and concepts which deal with the *articulation* of space. [...]

In general the *conditioning* of space implies the creation of a static or uniform spatial state – that is to say the *colouring* of space ot the utilization of sound masking to dissimulate other (unwanted) sounds. [...]

This type of sound application is best descried with visual analogies. [...] Spatial conditioning has much to do with both our conscious and unconscious assessments of general spatial qualities. [...]

We are familiar with the visual effect of painting the walls of a space with a dark colour. Here, the space seems to close inward. We perceive the space visually as being much narrower than if those same walls were painted with a light colour. There is a direct parallel in working with sound. Experience has shown that different types of sounds, when broadcast homogeneously within a space, may cause that space to appear open and voluminous or close and intimate.

We do in fact perceive space with our ears as much as with our eyes. Sounds orient the body in space and even guide our visual interpretations of our surroundings. Through factors such as room reverberation time, resonance, sound-reflection characteristics and types of frequency absorption, quite accurate impressions of spatial dimensions, architectures and even construction materials are ascertained by the ear. Once we accept the fact that sound plays such an intricate role in our perceptions of physical space, we must also recognise the fact that the sounds we put into a space can affect our subjective, physical impressions of that space. From this perspective, architecture is no longer a static, hollow object but rather a multi-sensory event; sound composition deals as much with architectural as with musical concerns. [...]

The «articulation of space» generally implies a spatialization of sound. It is concerned with the movement of sounds through space or the spatial localization of sound elements. [...]

In each of these articulated spaces, as was also the case in conditioned space, we will find that the properties of the sounds employed, as well as their methods of broadcast, play fundamental roles. Here we will be concerned with localizing sounds in space in order to create effects of movement, distance, or spatial depth in relation to the listener.

I have already pointed out that musical register, in association with reverberation times and specific types of broadcasting, plays an important role in the colouring of space. It must also be considered that since higher frequencies are much more directional than lower frequencies, register also enters into consideration in the localization of sounds and therefore in the articulation of space.

Psychoacoustic research shows that angular localization depends largely on the difference in a sound's intensity as it reaches the two ears. [...]

In general, our ability to dissociate between sounds of similar timbre increases when these sounds originate from different directions. This factor allows for the combining of sounds of

similar timbre or texture in different parts of a space, without reducing the clarity and the independence of each sound element. [...]

Until now I have emphasized the importance of register, timbre and room acoustics in the composition of sounds conceived for the articulation of space. There remain some general comments concerning other elements which also contribute to this type of spatial concept.

As already noted, spatial localization depends to a large extent on the difference in a sound's intensity as it reaches both ears. Beneath these interaural level differences, interaural time differences also play an important role in spatial localization. For this reason, our ability to localize sounds in the horizontal plane is slightly greater than it is in the vertical direction. This fact must be taken into consideration within certain concepts or applications concerned with spatial articulation. [...]

[...] I note that the ear is «drawn» to rhythmic sounds. For this reason, certain rhythmic elements may contribute to the articulation of space. However, one must also consider the fact that rhythmic elements often lend themselves to narrative musical qualities rather than to the creation of spatial states. Apart from the micro-rhythmic structuring of individual sounds (sounds which are characterised by rhythmic pulses or by granular-like textures), rhythmic considerations in the area of sound installation are most often associated with rhythm of form, and not with immediate rhythmic or metric qualities [...]

It should now be clear that we are no longer referring to a traditional musical language. The composer's intentions have changed. Whereas the traditional composer might, for example, have chosen a sound material for its narrative significance or symbolic meaning, choices now are based on quite different criteria. These criteria often have to do with psychoacoustic and architectural concerns.

This new approach to composing results in what has been referred to by Matthias Osterwold as a *«Begehbare Musik»* (translated as *Walk-in Musik):* [...]

> *«Walk-in Music – Composer or sound artist*: for Robin Minard these terms are synonymous, since 1984 when he began working with ambient music alongside his composing of chamber and orchestral pieces. A music for public spaces was intended, a «walk-in» music within which the public is free to move about; a music which is constituted within the listener through his own movements in space and through the reaction of his own body, brought into sympathetic vibration through the processes of hearing. In contrast to «Muzak» – the omnipresent sprinkling of functional music heard in sales rooms and in transport and service areas, put there not to be heard and to give rise to unconscious «positive» changes in the surroundings – Minard's installations aim at gentle yet ever sharper, consciousness-entering changes in the perception of spaces and in their particular acoustic and structural qualities. Music is implanted in specifically chosen spaces and situations so that the existing acoustic environment fuse and mix with the given musical substance... The matter of releasing music from the concert hall and putting it in the completely opposed context of the open space is accompanied by a search for suitable musical logic and method. Elementary musical parameters such as register, timbre and rhythm take on a new meaning, based on acoustic and psychoacoustic principles rather than on traditional concepts. Here, the influence of sound elements on spatial perception must be given just as much consideration as the receiver's perception and interpretation of visual information.

> In place of temporal-linear organisation, a spatial ordering of sounds in a static, non-narrative music appears, internally moving and changeable but without temporal direction. The spatialization of sounds and, in reverse, the reshaping of spaces through sound, aims at the permeation of our spatial and sound experience – spaces become musical instruments, while at the same time sound modulates and remoulds architecture. [...]»

Osterwold's reference to architecture, spatial perception and the concept of non-narrative musical form are essential to the idea of sound installation. Again, hearing is as important as seeing in our perceptions of space: sounds orient our bodies in space and guide our visual interpretations of our surroundings. I have suggested that through a new consciousness of sound, and through a basic understanding of the acoustic and psychoacoustic phenomena which contribute to our perceptions of space, the basis for new artistic techniques and new artistic expression may be developed. This sensory-based expression deals with the relationships which exist between the sound and the space or which a work is conceived as well as between the sound, the space and the observer. Furthermore, again, we are integrally affected by the sounds which surround us. The individual sounds present in a space and the overall sound character of an environment can either support or frustrate our intended activities there. In this sense, sound must also be considered a primary element in the creation of more humane and acoustically stimulating environments.

Generally, conventional musical concepts have dealt with narrative forms – closed and self-contained – communicated through a musical syntax which unfolds in time. These have been conceived as a function of the traditional concert hall or the traditional mode of music listening. By contrast, the new approach to sound composition which I have described considers the element of sound to be a main contributing factor not only to our conscious and unconscious perceptions of space but also to our conscious and unconscious relationships with our surroundings. It considers architectural space to be a multi-sensory event rather than a static object. It deals with art in general as a perceptual experience, the essence of which unfolds in space through our spatial perceptions and our perceptual investigations of our surroundings.

Extract from Robin Minard: *Silent Music – Between Sound Art and Acoustic Design,* Ed. Bernd Schulz, Stadtgalerie Saarbrücken, Kehrer: Heidelberg 1999

91
Security Checked
ACKED AND
HIPPED BY

Lundi
Montag
Monday

06.11.17

20:00 Salle de Musique de Chambre
rainy days prelude

JACK plays Xenakis

JACK Quartet
Christopher Otto violon
Austin Wulliman violon
John Pickford Richards alto
Jay Campbell violoncelle

Iannis Xenakis
Tetora (1990) 14’
ST/4,1-080262 (1962) 11’
Ikhoor (1978) 11’
Tetras (1983) 15’

((r)) résonances
19:45 Salle de Musique de Chambre
Christopher Otto and John Pickford Richards
in conversation with Lydia Rilling (E)

La musique de chambre pour cordes de Xenakis

Makis Solomos

La musique de chambre pour cordes occupe une place importante dans l'œuvre de Iannis Xenakis. On y rencontre plusieurs œuvres pour ensemble à cordes *(Syrmos*, *Analogique A*, *Aroura*, *Retours-Windungen*, *Voile),* un sextuor *(Ittidra),* quatre quatuors *(ST/4*, *Tetras*, *Tetora*, *Ergma),* un trio *(Ikhoor),* trois duos *(Dhipli Zyia*, *Hunem-Iduhey*, *Roscobeck),* des solos pour violon *(Mikka* et *Mikka S),* alto *(Embellie),* violoncelle *(Nomos alpha* et *Kottos)* et contrebasse *(Theraps).* Xenakis a trouvé dans les cordes l'outil idéal pour réaliser des concepts grâce auxquels il a brillé par son originalité, tels le glissando ou la masse sonore – c'est l'une de ses différences majeures par rapport à Edgar Varèse, dont il constitue, dans une certaine mesure, le fils spirituel. Par ailleurs, si ses premières œuvres qui lui ont permis de définir son style propre, sont orchestrales *(Metastaseis* ou *Pithoprakta),* il a rapidement trouvé dans la musique de chambre un territoire où déployer tout autant sa pensée.

Le présent concert permet de découvrir l'évolution de Xenakis sur une longue période : les quatre œuvres jouées appartiennent à trois phases fort différentes. *ST/4* (1956–1962, créé par le Quatuor Bernède) témoigne de la phase « stochastique » du compositeur, qui a dominé la seconde partie des années 1950 et le début des années 1960, phase qui l'a rendu célèbre grâce à sa relation aux mathématiques et à son utilisation de l'ordinateur. Ayant élaboré le concept de masse sonore dans ses premières œuvres orchestrales déjà mentionnées, Xenakis trouve dans le calcul mathématique des probabilités l'outil adéquat pour construire une masse ; c'est ainsi qu'est introduit le terme « stochastique » : *« L'explication du monde et par conséquent des phénomènes sonores qui nous entourent ou qui peuvent être créés nécessitait (et profitait de) l'élargissement du principe causal dont la base est formée par la loi des grands nombres. Cette loi implique une évolution asymptotique vers un but stable, vers une sorte de but,* στόχος *d'où vient l'adjectif* stochastique » (Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, *Revue Musicale* N° 253/54, 1963. Réédition : Paris, Stock, 1981, p. 16). Très vite, Xenakis pense utiliser l'ordinateur pour effectuer les calculs. Les ordinateurs n'étant pas monnaie courante à l'époque, il devra attendre l'année 1962 pour obtenir quelques heures de calcul dans les bureaux parisiens d'IBM. Le programme informatique, entré dans l'histoire des nouvelles technologies musicales et écrit par Xenakis lui-même, s'intitule ST. Il s'agit de produire une boîte noire qui, après l'introduction de données, génère (à l'aide du calcul des probabilités) une œuvre. Pour bien marquer le coup, le compositeur produit une « famille » d'œuvres, intitulées ou sous-titrées *ST* (stochastique), qui comprend six pièces. Par ailleurs, *ST/4* et une autre pièce, *ST/10,* sont issues du même calcul d'ordinateur : *ST/4* constitue une « réduction » de la seconde. Au niveau du résultat sensible, *ST/4* offre une image contrastée. Musique d'illuminé par moments – comme une sorte

de sérialisme débridé –, elle déploie ailleurs des moments très méditatifs, comme dans les passages avec des glissandos très lents.

Le trio *Ikhoor* (1978, créé par le Trio à Cordes français) et le quatuor *Tetras* (1983, créé par le Quatuor Arditti) appartiennent, dans l'œuvre de Xenakis, à une phase de transition, datant de la fin des années 1970 et du début des années 1980. Cette phase conclut la grande époque exubérante des années fin 1960–1970, marquée par les projets utopiques (dont l'emblème resteront ces grandes réalisations que sont les polytopes), à laquelle succédera une dernière époque s'acheminant vers le dépouillement. Dans cette phase, Xenakis utilise intensivement plusieurs techniques d'écriture qu'il abandonnera par la suite. Nous avons les « mouvements browniens », qui consistent en lignes continues (glissandos) mais non linéaires, modelées sur les marches aléatoires. Il y a également les « arborescences » qui assemblent plusieurs lignes sur le modèle des ramifications d'un arbre, et dont le traitement est géométrique (rotations, translations). Propre à la phase considérée, cette écriture produit des sortes de halos sonores, c'est-à-dire une superposition de lignes plus ou moins identiques mais décalées.

Ikhoor, nous dit Xenakis, *« est le liquide transparent et éthéré qui circule au lieu du sang dans les veines des dieux »* – on sait que la mythologie antique constitue une source d'inspiration importante pour le compositeur grec. La succession de petits glissandos, qui envahissent l'œuvre par moments, évoque les mouvements browniens. Des passages plus nombreux créent la polyphonie caractéristique des arborescences ; ils font appel à des superpositions métriques complexes, qui provoquent une sensation de déhanchement. La technique des halos sonores est employée dans quelques passages. On y trouve aussi, mais peu systématisée, la sonorité qui constitue la signature du premier Xenakis : le glissando linéaire (qui, à la différence des mouvements browniens, nettement plus sinueux, plus proches du portamento, mène linéairement d'un point à un autre). La forme de l'œuvre est caractéristique d'une très grande partie des pièces de Xenakis : succession de sections, bien délimitées par leurs actions sonores.

Par sa forme et ses sonorités, *Tetras* – pour « quatre » en grec – est proche d'*Ikhoor*. Xenakis y emploie des mouvements browniens, des arborescences ou des halos sonores. Mais c'est aussi peut-être l'œuvre la plus bruitiste du compositeur. À côté des modes de jeu plus ou moins bruiteux déjà répandus à l'époque au sein de la musique contemporaine (tel le *battuto col legno),* la partition demande d'autres modes de jeu, encore peu courants, pour lesquels Xenakis invente de nouveaux signes : bruit en frottant avec le crin du chevalet sur l'archet, sur le cordier, le long de la corde grave ou sur une ou deux cordes en grinçant sans hauteur résultante, bruit en frappant légèrement avec la main la caisse de l'instrument… Par ailleurs, *Tetras* marque l'apothéose de l'utilisation xenakienne du glissando, sous toutes ses formes possibles. Enfin, signe caractéristique de l'écriture qui dominera dans les années 1980, elle utilise souvent le quatuor à cordes comme un seul instrument.

Tetora (1990, créé également par le Quatuor Arditti), troisième quatuor à cordes – le titre signifie quatre en dorien, indique Xenakis – se situe dans la dernière grande époque créatrice du compositeur. À bien des égards, cette époque semble en totale rupture non seulement avec la précédente, mais aussi avec toute la production antérieure du compositeur : on assiste à une intériorisation progressive. L'aboutissement de cette intériorisation sera un univers sonore très ascétique et tendu. À l'extrême virtuosité à laquelle Xenakis avait habitué ses interprètes succéderont des sons très longuement tenus, comme si la musique s'était entièrement résorbée dans l'effort d'exister. Nous ne sommes pas encore là avec *Tetora* – ce sera le cas avec le quatrième et

dernier quatuor, *Ergma* (1994). Cependant, dans *Tetora,* nous avons déjà des tempi lents, voire très lents ainsi que, souvent, des nuances uniformément élevées. L'écriture rythmique tend vers la simplification : s'il subsiste des superpositions métriques, dominent les rythmes simples, quasi hiératiques, dans une écriture très gestuelle. Le quatuor est parfois appréhendé comme un instrument unique (homophonies à quatre) et très souvent comme un double instrument. On entend parfois des polyphonies primaires, comme une sorte de musique atonale basique. L'ambiance est sombre du fait d'accords très chromatiques. Il est symptomatique que les toutes premières mesures sont souriantes grâce à l'utilisation d'un crible (une échelle) qui possède une base pentatonique ainsi que grâce à la technique des halos sonores, mais que, très vite, l'ambiance s'assombrit. Pour couronner cette évolution vers l'ascétisme et la tension, l'élément caractéristique de Xenakis, qui contribue habituellement à la sensualité de sa musique, n'est plus là : on n'entend pas un seul glissando.

Professeur de musicologie à l'université Paris 8, Makis Solomos a publié de nombreux travaux sur la création musicale actuelle. Spécialiste de renommée internationale de la musique de Xenakis, il lui a consacré plusieurs articles et livres. Ses derniers travaux portent sur l'écologie du son.

Xenakis der Expressive

Notizen zum musikalischen Ausdruck im Komponieren von Iannis Xenakis

Marion Saxer

In den Kommentaren über die Musik von Iannis Xenakis findet sich in Bezug auf ihren Ausdrucksgehalt ein merkwürdiger Widerspruch. Einerseits wird häufig die expressive Wucht der Kompositionen beschrieben. In scharfem Kontrast dazu stehen Aussagen, die gerade die Objektivität und Abkehr vom Expressiven an Xenakis' Musik betonen und wertschätzen. Einige Beispiele seien als Belege angeführt. So spricht etwa die Cembalistin und Xenakis-Interpretin Elzbieta Chojnacka von einer *«so mächtigen, so dramatischen, so menschlichen Musik».* Der Leipziger Komponist Steffen Schleiermacher bezeichnet Xenakis Kompositionen als *«ungeheuerlich und spannend»,* der Frankfurter Komponist Orm Finnendahl ist fasziniert von ihrer *«mitreißenden, körperlichen Wirkung».* Ebenfalls emotional erfährt die Musikwissenschaftlerin Maja Trochimczyk Xenakis' Kompositionen als eine *«Musik, die direkt erlaubt, die Schrecken von Tod und Angst zu erleben».* Und Olav Anton Thommessen, ein Xenakis-Schüler, bescheinigt seinem Lehrer gar einen *«wahnsinnigen, fast tierisch zu nennenden Ausdruck»,* ganz so wie einstmals Anton Webern seinem Lehrer Arnold Schönberg.

Auf der Seite derer, die im Gegensatz dazu Xenakis eine Abkehr vom Ausdruck bescheinigen, sei allen voran der berühmte Essay von Milan Kundera aus dem Jahr 1981 genannt, in dem der Autor Xenakis als einen *«Propheten der Gefühllosigkeit»* bezeichnet und gerade darin den besonderen Wert seiner Musik sieht. Kundera bezieht sich mit seinen Formulierungen auf eine Analyse des *Ulysses* von James Joyce, die Carl Gustav Jung geschrieben hat. Auch Jung rühmt an Joyce die Abkehr vom Gefühl bzw. vom *«Sentimentenschwindel»,* der gerade zu Kriegszeiten Hochkonjunktur habe. Jung schrieb in seiner Analyse: *«Sentimentalität ist ein der Brutalität aufgesetzter Überbau […]. Ich bin aufs tiefste davon überzeugt, dass wir […] auch in Sentimentalität befangen sind und es deshalb durchaus begreiflich finden müssen, wenn ein Prophet kompensatorischer Gefühllosigkeit unserer Kultur entsteht.»* Kundera schließt an die Gedanken Jungs an: Er schreibt, Xenakis schaffe *«einen Raum von tröstlicher Objektivität, in dem die Aggressivität einer nach Ausdruck ringenden Seele keinen Platz»* habe, und er bescheinigt der Musik von Xenakis «*eine vom affektiven Schmutz gereinigte Schönheit ohne sentimentale Barbarei».*

Der Widerspruch der Kommentare – auf der einen Seite die Wahrnehmung einer unvergleichlich expressiven Dichte in der Musik von Xenakis und im Kontrast dazu die Wahrnehmung einer musikalischen Welt objektiver, abstrakter Klanglichkeit, einer *«Welt ohne Gefühle»* – soll hier zum Anlass genommen werden, über Expressivität in der Musik von Iannis Xenakis nachzudenken. Dies wird in fünf Schritten geschehen, die sich der Fragestellung jeweils aus einer anderen Perspektive annähern.

1. Annäherung: ST/4,1-080262

Bei dem *Streichquartett ST/4,1-080262* aus dem Jahr 1962 handelt es sich um eines von insgesamt sechs Stücken, die Xenakis mit Hilfe desselben Computerprogramms komponiert hat. Er benutzte dafür mathematische Operationen des Poisson'schen Gesetzes, einer stochastischen Formel, die Wahrscheinlichkeitsverteilungen seltener Ereignisse beschreibt. Zu dieser Werkreihe gehört z. B. auch *Achorripsis* für 21 Instrumente aus dem Jahr 1956/57.

Der kompliziert und technizistisch wirkende Titel, der bereits eine gewisse Objektivität der Musik nahelegt, ist leicht zu entschlüsseln: ST bedeutet lediglich Stochastisches Musikprogramm, 4-1 bedeutet für 4 Spieler – 1 bedeutet, das erste Stück von Xenakis in dieser Besetzung, 080262 gibt den Tag an, an dem das Stück generiert wurde, das war der 08. Februar 1962. Am gleichen Tag hat Xenakis mit demselben Programm ein Stück für 10 Instrumente generiert, das logischerweise den Titel *ST/10,1-080262* trägt.

Die Partitur von *ST/4* besteht aus den Streichquartett-Partien des größer besetzten Werks. Zudem hat Xenakis alles Andere aus der Partitur von *ST/10,* was von einem Quartett gespielt werden konnte, in die Partitur miteinbezogen und auf die Streichinstrumente übertragen. So verwendete er z. B. Material von einem Schlagzeug, wobei ein Trommelwirbel als Klopfen der Finger auf dem Körper des Streichinstruments transkribiert wurde. Aus diesem Entstehungsprozess ergibt sich die extreme Dichte zu Anfang des Werkes.

Die erste Partiturseite von *ST/4* belegt, wie virtuos die Interpreten hier agieren müssen. Das Stück fordert von jedem Spieler die schnelle Folge von verschiedenen Bogenstrichen (sul ponticello, normale und sul tasto) dazu verschiedene perkussive Spielweisen wie pizzicato, col legno und Fingerspiel auf der Rückseite des Instruments (= table). Zudem müssen Glissandi realisiert werden, entweder sehr schnell, quasi meteoritenhaft, oder über längere Zeitspannen ausgedehnt. Darüber hinaus fluktuieren auch die Dynamikangaben sehr schnell. Die Hörer werden gleichsam einem Bombardement klanglicher Informationen ausgesetzt. Natürlich erwartet Xenakis nicht, dass die einzelnen Stimmen als polyphones Geflecht wahrgenommen werden. Es war ja gerade sein Einwand gegen die serielle Musik, dass er ihr vorwarf, polyphon konstruiert, aber wegen ihrer extremen Dichte nicht ebenso wahrnehmbar zu sein. Xenakis zog für seine Musik die Konsequenz, dass er mit Dichteverhältnissen und Tonmengen komponierte. Und so haben wir es hier mit einer extrem verdichteten, in sich stark bewegten Textur zu tun, die als Gesamtklang / Gesamtereignis wahrzunehmen ist.

Das Stück bleibt nur vorübergehend so dicht – bereits nach kurzer Zeit tritt eine Entspannung ein; eine wesentlich lockerere Textur, die hörend leichter zu erfassen ist, löst die Anfangspassage ab. Die Gesamtform des Stückes ergibt sich u. a. aus den wechselnden Dichtegraden der unterschiedlichen Texturen. In Takt 224 beginnt eine sehr ausgedünnte Phase, von hoher Spannung, die den Gegenpol zu dem Klangchaos des Anfangs bildet. Hier findet sich eine Struktur, die schlichter und klarer kaum sein könnte. In einer «großen Diagonalen» bewegt sich, in gemächlichem, gleichmäßigem Tempo eine chromatische Linie in pizzicato-Schritten – vom c der Bratsche ausgehend und später auf das Violoncello wechselnd – über vier Oktaven abwärts zum C1 der Kontraoktave, wobei für die letzten Töne die tiefste Saite des Cellos während der Aufführung tiefer gestimmt werden muss. Durch das langsame Tempo scheint dieser Abwärtsgang nicht enden zu wollen und ins Bodenlose zu führen.

Ist diese Musik dramatisch oder abstrakt? Eine Musik gesteigerter Expressivität oder der Gefühllosigkeit?

2. Annäherung: Expressivität aus phänomenologischer Sicht

Es war überraschenderweise John Cage, der einmal hellsichtig bemerkt hat: *«Everything is expressive».* Er meinte damit den Sachverhalt, dass alle Personen und Dinge, seien es Artefakte oder Gebilde der Natur, Träger von Ausdruck sein können. *«Dies»,* so notiert im gleichen Sinn Martin Seel, *«gilt für eine ‹schroffe› Gebirgskette oder ein ‹sanftes› Tal nicht weniger als für ein ‹verführerisches› Sofa, für ein ‹graziles› Gewächs nicht weniger als für eine ‹elegante› oder eine ‹wuchtige› Skulptur. […] Mag das Vokabular hierfür auch teilweise aus dem Bereich der Expressivität des menschlichen Verhaltens übernommen sein, auch an Objekten können wir Eigenschaften finden, mit denen sie sich uns auf eine je spezifische Weise zeigen. Freilich handelt es sich hierbei immer um ‹sekundäre› Qualitäten, die nur in Relation auf unser Empfindungs- und Auffassungsvermögen gegeben sein können.»* Seel fährt fort: «*Und gerade für die Kunst gilt, dass ihre Gesten und Gehalte nur in der Dimension eines interpretativ und imaginativ angeeigneten Erscheinens erfahren werden können.»*

Bereits an dieser Stelle lässt sich die eingangs erwähnte Argumentation von Kundera widerlegen. Einer Musik Ausdruckslosigkeit zu attestieren ist problematisch, dies belegen die Statements von Cage und Seel, da jedes Objekt Träger von Ausdruck sein kann. Es muss allerdings eine Wahrnehmungseinstellung gegeben sein, die sich von den expressiven Qualitäten unbelebter Objekte – seien es Naturgegenstände oder Artefakte – affizieren lässt. Demnach liegt es an der individuellen Disposition Kunderas, dass er diese Seite der Wahrnehmung verweigert. Seel notiert weiter: *«Expressivität in der Kunst* [endet] *bei weitem nicht bei einer Darbietung affektiver Zustände. Ihre Bewegtheit schließt eine Exploration und Exponierung aller nur denkbaren Formen des menschlichen Bewegtseins mit ein.»* Und dazu zählt Seel: *«Qualitäten wie beispielsweise Witz, Ironie, Coolness, Reflexivität oder imaginative und intellektuelle Kraft, da diese ebenso in das Spektrum seelischer Zustände gehören.»*

Aus der Perspektive dieser Bemerkungen wird deutlich, dass Kundera sich in seinem Text teilweise selbst widerlegt. Denn er spricht darin z. B. von der *«Erleichterung»,* die er durch die Musik von Iannis Xenakis erlebe. Er bekennt, dass er sich in diese Musik «*verliebt habe»* und dass er eine *«große und echte Freude»* beim Hören der Werke empfinde. Es werden also durchaus auch bei ihm starke Emotionen durch die Musik ausgelöst. Allerdings geschieht dies im Rahmen einer Wahrnehmungseinstellung, die eher eine abstrakte, objektive Ausdrucksqualität an der Musik von Xenakis aktualisiert. Doch auch diese, so lässt sich zusätzlich einwenden, ist eine expressive Wahrnehmungsqualität, aber eben die einer zurückgenommenen Ausdruckshaftigkeit.

3. Annäherung: Zeitgeschichtliche Kontextualisierung von Ausdruckswahrnehmung

Die Sichtweise Kunderas wird verständlich und kommt zu ihrem Recht, wenn man den zeitgeschichtlichen Kontext der Abfassung seines Beitrags berücksichtigt. Kundera gibt selbst an, dass er die Musik von Xenakis bevorzugt zwei bis drei Jahre nach der russischen Invasion in der damaligen Tschechoslowakei gehört habe, und er bezeichnet diese Zeit als die düsterste seines Lebens und der Geschichte seines Landes. Für den 1929 geborenen Tschechen Kundera brach mit der russischen Invasion eine Welt zusammen. 1948 war er als junger Mann, wie viele Intellektuelle, voller Enthusiasmus in die kommunistische Partei eingetreten, wurde aber bereits 1950 wegen individualistischer Neigungen wieder ausgeschlossen. Von 1956 bis 1970 trat er nochmals der kommunistischen Partei bei. Nach dem sowjetischen Einmarsch am 21.08.1968 verlor er als einer

der Hauptakteure der Reformbewegung des niedergeschlagenen Prager Frühlings seine Dozentur als Lektor für Weltliteratur an der Film-Fakultät und seine Bücher wurden aus allen Bibliotheken des Landes entfernt. Aus dieser Situation heraus wird seine Abneigung gegen die Musik der Tradition verständlich: Wenn alte Werte zerfallen, dann können auch die an der Musik der Tradition erlebten ‹alten› Emotionen nicht mehr uneingeschränkt gelten. Sie müssen als ein *«Sentimentenschwindel»* erscheinen, der sich «*auf einmal als ein der Brutalität aufgesetzter Überbau enthüllt».* Es wird verständlich, warum er Freude beim Hören einer Musik empfindet, welche die bekannten Affekte meidet.

Vergleichbare Gründe spielten eine Rolle dafür, dass sich die musikalische Avantgarde der frühen 1950er Jahre von der Tradition subjektiven musikalischen Ausdrucks, wie er insbesondere im 19. und frühen 20. Jahrhundert einen Höhepunkt fand, absetzte. Viele Komponisten waren von der Überzeugung erfüllt, etwas Neues schaffen zu *müssen*, weil es ihnen unmöglich erschien, an die emotionalen Qualitäten einer Musik anzuknüpfen, die in der Zeit des nationalsozialistischen Terrors wirksam und benutzbar war. Daher rührt z. B. die Abneigung gegen das Vibrato, das als Inbegriff romantischen Sentiments galt. Man konnte einfach nicht bruchlos so weitermachen, als sei nichts geschehen. Pierre Boulez hat in seinem Text *«An der Grenze des Fruchtlandes»* ausdrücklich bekannt, er habe bei seiner ersten seriellen Komposition, den *Structures I* für zwei Klaviere aus dem Jahr 1951 *«tabula rasa»* mit dem subjektiven Ausdruck machen wollen, um bei einem *«Nullpunkt der Erfahrung»* beginnen zu können. Die Aversion gegen die hergebrachte Expressivität der Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann nicht monokausal erklärt werden, sie hat sicher auch innermusikalische und ästhetische Gründe, letztlich wird sie aber nur im Zusammenhang mit dieser Zeitsituation ganz verständlich.

Iannis Xenakis hat wohl unter den Komponisten seiner Generation die einschneidendsten Kriegserfahrungen durchlebt. Er wurde als Widerstandskämpfer der nationalen Befreiungsfront Griechenlands im Februar 1945 von dem Geschoss eines Sherman Panzers getroffen und hat dabei eine schwere, ihn zeitlebends beeinträchtigende Verwundung erlitten. Zudem wurde er zum Tode verurteilt und musste eine irrwitzige Flucht auf sich nehmen.

Hat er sich in seinen Schriften in vergleichbarer Weise wie Pierre Boulez gegen musikalischen Ausdruck ausgesprochen?

4. Annäherung: Die Schriften von Iannis Xenakis

In seinen Texten hat Xenakis einerseits die Serialisten kritisiert – er teilt aber mit ihnen die Vorbehalte gegen einen romantischen Gefühlsüberschwang in der Musik und vertritt dagegen einen Künstlertypus, der eine Verbindung von Kunst und Wissenschaft sucht. Seine Konzeption der Musik ist die einer ‹art scientifique›, die den Forderungen eines neuen Zeitalters gerecht werden sollte. Dies untermauert er in seinen Texten mit endlosen und geradezu obsessiven mathematischen Erörterungen über die Entstehungsprozesse seiner Kompositionen.

Doch neben diesem naturwissenschaftlich orientierten Duktus zeigen seine Texte auch eine andere Seite, die aber leicht zu übersehen ist. Subjektive und intuitive Aspekte des Komponierens schließt Xenakis auch in den frühen Schriften der 1950er und 1960er Jahre keinesfalls aus. So benennt er in dem Artikel *«Stochastische Musik»* aus dem Jahr 1962 als ersten Arbeitsgang der musikalischen Komposition ausdrücklich die *«Intuition».* Später im gleichen Text konstatiert er: *«Musik machen heißt: menschliche Intelligenz als Schall ausdrücken – Intelligenz im weitesten*

Sinne, der nicht nur die Pfade der reinen Logik, sondern auch die der Logik der Affekte und der Intuition einschließt. Erscheinen die hier dargestellten Techniken oft streng in ihrer inneren Struktur, so lassen sie doch genügend Lücken, durch die die kompliziertesten und geheimnisvollsten Seiten der Intelligenz eindringen können.»

In späteren Texten wird sogar die Idee des künstlerischen Selbstausdrucks von Xenakis artikuliert. So bekennt er etwa im Jahr 1982: *«Ich finde mich wieder in dem, was ich tue, in den Bewegungen, die von außen auf das Schaffen einwirken, in den Verbindungsfäden, die es gleichsam in ewiger Erwartungsstellung halten. Bewegungen der Wolken, der Galaxien, der Massen, der Bewegungen unserer selbst in unserem eigenen Inneren.»* Schließlich stellt Xenakis zu Beginn des um 1988 verfassten zehnten Kapitels *«Concerning Time, Space and Music»* seines 1992 auf englisch erschienenen Buches *Formalized Music* die Frage: *«What is a composer?»* Und er beantwortet sie sogleich und schreibt: *«A thinker and plastic artist who expresses himself through sound beings.»* Hier bezieht Xenakis sogar noch expliziter die Position des Selbstausdrucks.

Freilich darf man diese ästhetische Positionierung nicht im Sinn einer expressionistischen Ausdrucksabsicht missverstehen. Das Bestreben des musikalischen Expressionismus, eine möglichst ungefilterte Unmittelbarkeit des Ausdrucks zu erzielen, war in der Mitte des 20. Jahrhunderts in seinen Aporien längst durchschaut: Denn so sehr die expressionistischen Werke den Eindruck höchster Unmittelbarkeit erweckten, folgten auch sie einem hohen technischen und kompositorischen Kalkül. Wenn Xenakis davon spricht, dass er sich selbst ausdrücken wolle, dann ist dies von der Einsicht getragen, dass es dem Menschen unmöglich ist *«geradewegs ‹sich› – das eigene»* zum Ausdruck zu bringen. Es bedarf der medialen Transportmittel – wie etwa bestimmter kompositorischer Verfahren, die den Ausdruck erst ermöglichen, ihn zugleich aber auch verfälschen. Sinngemäß bemerkt Seel zum Ausdruck in der Kunst: *«Die Aspekte der Offenlegung und der Verhüllung des eigenen Selbstseins spielen stets ineinander.»* In diesem Sinn nutzt Xenakis seine stochastischen Verfahren gleichermaßen als Katalysator *und* als Filter seiner künstlerischen Ausdrucksintentionen. Von einer strikten Abkehr vom Ausdruckshaften kann jedoch in seinen Schriften nicht die Rede sein.

5. Annäherung: Musikverstehen im 20. Jahrhundert

Abschließend soll noch kurz ein Blick auf generelle Vorstellungen zum Musikverstehen im 20. Jahrhundert geworfen werden, das auch eine Perspektive für die Ausdruckswahrnehmung eröffnet.

In einem 1957 publizierten Text beschreibt Marcel Duchamp den kreativen Akt als ein Geschehen, das nicht von den Künstlern allein realisiert werden kann. Er bedarf der aktiven Beteiligung der Rezipienten, um vollzogen werden zu können. Das Kunstwerk verbleibt nach Duchamp in einer Art unabgeschlossenem *«Rohzustand»* und bedarf der Rezipienten, die es *«raffinieren»* müssen, *«wie die Melasse zu reinem Zucker».* Musikhören wäre nach diesem Konzept nicht mehr als das möglichst präzise Entschlüsseln einer von den Künstlern im Werk transportierten Botschaft zu begreifen, sondern als aktiver Prozess, den die Hörer mitgestalten und in den sie eigene Impulse einbringen. Komponistinnen zeitgenössischer Musik stellen demnach Hör-Räume zur Verfügung, die den Hörern erlauben eigene, selbstbestimmte Wege des Hörens einzuschlagen und dabei eigene affektive Zuschreibungen vorzunehmen.

Und so haben die Hörerinnen, wenn sie z. B. das *Streichquartett ST/4,1-080262* aus dem Jahr 1962 im Konzert hören, ganz unterschiedliche Möglichkeiten der Wahrnehmung. Sie können

einen ‹lugubrious descent› hören, einen schwermütigen Abstieg im Sinn der barocken Figur der Katabasis, wie der Musikwissenschaftler Evan Jones vorschlägt, oder sie können die Nüchternheit und Kühle einer konsequent abwärts geführten Klangdiagonale wahrnehmen, der aber, anders als Kundera meint, auch eine expressive Qualität innewohnt. Sie können sich von der leichten Bewegtheit der vibrierenden pizzicato-Klänge rühren lassen oder die Weite des Klangraums, die durch die Zusatztöne hergestellt wird, genießen, oder sie können das Gefühl der Bodenlosigkeit miterleben, wenn das Violoncello Schritt für Schritt immer weiter unter seinen natürlichen Tiefton herabgestimmt wird – oder sie machen eine ganz andere Erfahrung, die in dieser Beschreibung nicht enthalten ist.

Auf jeden Fall aber, das versuchte dieser kurze Text anzureißen, lässt sich eine expressive Qualität an der Musik von Iannis Xenakis wahrnehmen und beschreiben, eine Expressivität, die vom Komponisten durchaus auch intendiert ist. Es ist an der Zeit, diese Expressivität stärker in den Blick zu nehmen und nicht allzu einseitig die naturwissenschaftliche Ausrichtung des Xenakis'schen Musikdenkens zu betonen. Denn es ist eine Form musikalischer Expressivität, die der Musik neue, zuvor nicht dagewesene Ausdrucksqualitäten erschließt.

Marion Saxer ist Professorin für Historische Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Zeitgenössische Musik und Klangkunst an der Goethe-Universität Frankfurt. Nach dem Studium der Schulmusik, Politikwissenschaft, Philosophie, Pädagogik in Mainz sowie der Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin wurde sie mit einer Dissertation über Kompositionen Morton Feldmans an der Technischen Universität Berlin promoviert, die 1998 unter dem Titel *Between Categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951–1977* publiziert wurde. Zahlreiche Publikationen zu Musik und Klangkunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Expressionismus in Musik und anderen Künsten, zeitgenössischem Musiktheater, Musik und Religion sowie Ausdrucksästhetik im 19. Jahrhundert.

Literaturhinweise

Iannis Xenakis – MusikTexte 89, Mai 2001

Martin Seel: *«Expressivität. Eine kleine Phänomenologie»* – In: Marion Saxer, Julia Cloot (Ed.): *Expressionismus in den Künsten,* Olms: Hildesheim 2012, S. 25–38

Iannis Xenakis: «*Stochastische Musik»* – In: *Gravesaner Blätter,* 1962

Iannis Xenakis: *Formalized Music. Thought and mathematics in composition,* Pendragon Press: New York 1992

Dimanche
Sonntag
Sunday

12.11.17

17:00 & 20:00 Grand Théâtre
opera installation

Body-Opera

Wojtek Blecharz direction musicale, mise en scène
Karol Tymiński chorégraphie, danse
Beltane Ruiz Molina contrebasse
Alexandre Babel percussion
Barbara Kinga Majewska, Bonnie Lander,
Jennifer Torrence voix enregistrée
Wiebke Renner technique Resonanz
Ewa-Maria Śmigielska décors, costumes, VJ
Michał Głaszczka lumières
Mateusz Andracki accessoires
Łukasz Faliński vidéo
Antoni Mantorski son

Wojtek Blecharz
Body-Opera (2016/17)
120'

Coopération Philharmonie Luxembourg et Théâtres de la Ville de Luxembourg
Production Nowy Teatr
Coproduction Adam Mickiewicz Institute et hcmf//
Partenaire Ciało/Umysł Foundation

The recording of *Techno* by Wojtek Blecharz is from the show *Soundwork* as courtesy of TR Warszawa.
The scent for *«Candy Aria»* was composed and founded by Victor Kochetov form Mood Scent Bar.

THEATRES DE LA VILLE DE LUXEMBOURG

«Wahrnehmung ist ganzkörperlich»

Interview mit Wojtek Blecharz
Tatjana Mehner

Was bedeutet Oper für Sie?

Im Italienischen bedeutet «opera» «Werk». Und ich verstehe Oper in diesem äußerst einfachen Sinn als Werk über Klang, mit Klang, durch Klang…

Aus einer formalen Perspektive verstehe ich Oper als ein Hybrid in Entwicklung. Deshalb will ich auch nicht eine alte Form mit neuen Klängen füllen, sondern dem ursprünglichen experimentellen Geist des Genres folgen und versuchen, einen neuen Rahmen für dieses ‹Klangwerk› zu schaffen.

Im 17. und 18. Jahrhundert galt die Oper – namentlich die opera seria – als äußerst ausgeklügelte Kunstform, weil sie in der Lage war, verschiedene Künste zu verbinden und so neue Ausdrucksformen zu entwickeln, die man mit einem klassischen – gesprochenen – Drama niemals hätte erreichen können. In der Gegenwart erscheint die Vertonung von Text, die der traditionellen Oper zugrunde liegt, weniger passend. Besonders im popkulturellen Kontext – auch dank der Oper –, glaube ich, wurde dieses Verfahren verwendet, missbraucht und phasenweise überstrapaziert. Ich denke nicht, dass das Singen von Text in der zeitgenössischen Oper der überzeugendste Weg ist, die Welt und unsere Lebensumstände zu reflektieren…

Aber: Wenn wir noch einmal an die Anfänge der Oper denken, daran, dass es ihre Stärke war, verschiedene Elemente zu verbinden, um neue Ausdrucksqualitäten zu entwickeln, dann könnte es an der Zeit sein, sich umzusehen, auszuprobieren und Klang mit Ideen zu verbinden, die uns heute näher sind. Deshalb beziehe ich mich in meinen Opern auf die Installation Art, nehme Konzepte in den Blick und keine Geschichten, die zu neuen ‹Libretti› werden und die durch Klang, Körperlichkeit, Publikumsbeteiligung, instrumentales Theater, Objekte, Skulpturen, Raum, Akustik, Technik und vieles, vieles Andere ausgedrückt werden können. Das ist für mich Oper.

Was hat Body-Opera *mit dem – menschlichen – Körper zu tun?*

In einer traditionellen Opernaufführung – oder auch einem Konzert – wird unser Körper vergessen oder auf spezifische Weise «eingesperrt». Wir können uns stundenlang nicht bewegen, müssen still sitzen und still sein, und unsere Wahrnehmung wird weitgehend auf die Augen und Ohren reduziert. Diese Form des Musikerlebens praktizieren wir seit Jahrhunderten, aber ich bin mir nicht so sicher, dass das der einzige und richtige Weg ist. Wenn wir abermals einen Blick in die Geschichte auf die Anfänge der Oper werfen, stellen wir fest, dass das damals höchst soziale Ereignisse waren: die Menschen gingen ins Theater, um zu plaudern, zu tratschen, neue Kleidung vorzuführen, zu essen, zu trinken, zu stehen oder zu laufen und auch, um dann und wann der Musik zuzuhören. Heute sind Opernhäuser sterile, exklusive und snobistische Musiktempel, in denen wir mit dem ersten Klang der Ouvertüre abzutauchen haben. Dabei ist Wahrnehmung eine ganzkörperliche Angelegenheit, betrifft nicht nur Augen und Ohren; Klang ist physikalische Schwingung, die wir mit unserem ganzen

Körper fühlen können, nicht nur im Kopf analysieren. In *Body-Opera* bekommt der Zuschauer, Zuhörer oder Teilnehmer seinen Körper zurück. Ich sehe das eher als ein Verfahren oder eine Methode, nicht so sehr als ästhetische Erfahrung oder Katharsis. Es wird gezeigt, wie man den Körper bereit machen kann für tiefere Klangerfahrung, und daran erinnert, dass Hören ein dynamischer Prozess ist.

Können Sie kurz den Schöpfungsprozess des Werks umreißen?

Wie üblich... lang und komplex. Ich habe mit der Arbeit an *Body-Opera* 2013 begonnen; eine erste Fassung sollte sich mit unterschiedlichen Beziehungen zwischen Körper und Klang auseinandersetzen. Der Körper des ‹Solisten›, eines polnischen Tänzers, wurde ins Libretto der Oper ‹übersetzt›. ‹Glücklicherweise› und in letzter Minute finanzierte das Kulturministerium das Projekt nicht, so dass wir das Stück nicht für die International Dance Fair in Düsseldorf produzieren konnten, wo ursprünglich die Uraufführung stattfinden sollte. Einige Monate später traf ich einen anderen polnischen Tänzer und Choreographen – Karol Tymiński, der in seinen Arbeiten seinen eigenen Körper in sehr spezieller Weise benutzt: brutal, aber auch musikalisch; sich selbst an physische Grenzen treibend verwandelt er seinen Körper in ein Instrument. Er schien der perfekte Partner für ein Werk wie *Body-Opera.* Gemeinsam mit ihm und Ewa-Maria Śmigielska, meiner künstlerischen Seelenverwandten, die Bildhauerin ist und mit der ich bereits an meiner ersten Opera Installation *Transcryptum* gearbeitet hatte, haben wir Stunden damit zugebracht, künstlerische Ideen auszutauschen.

Im Ergebnis hatten wir 20 verschiedene situativ-szenische Installationen, eine Menge aufregendes Material für die Oper. Aber ich war noch nicht zufrieden, ich wusste noch nicht, aus welchem Grund ich *Body-Opera* ausgerechnet so machen sollte. Ich kam mir monatelang vor, als würde ich meinen eigenen Schatten jagen. Nach einem Gedankenaustausch war ich so angepisst von mir selbst, dass ich beschloss, alles wegzuwerfen und nochmal ganz von vorn anzufangen... In den folgenden Tagen wurde mir klar, dass es in *Body-Opera* nicht um Körper von Tänzern gehen sollte, sondern, dass das die Körper der Teilnehmer sein müssten; und von da an ging alles richtig schnell. Bald schrieb ich meiner Produzentin vom Nowy Theater in Warschau, dass wir 100 Transducers, 100 Matten und über 800 Meter Kabel brauchen... Ania, die Produzentin, war schlicht entzückt angesichts dieser Neuigkeiten.

Im Zusammenhang des Entstehungsprozesses möchte ich die Kontrabassistin Beltane Ruiz Molina und den Perkussionisten Alexandre Babel erwähnen, zwei außergewöhnliche Musiker, die auch in der Oper spielen. Ich war auf der Suche nach Musikern mit einer besonderen physischen Ausstrahlung und Energie. Und beide – Beltane und Alex – haben das und bringen es in *Body-Opera* in ganz besonderer Weise ein. Bevor ich mich an Beltane wandte, habe ich sie ‹gestalkt› und bin in ihre Konzerte gegangen, um zu sehen, wie sie mit dem Kontrabass interagiert, und war von ihrer fast schon animalischen Energie in Bann gezogen. Alex hatte bereits mein Handbewegungsstück *black snowfalls for timpano solo* aufgeführt, und er ist genau der Richtige, um Musik in dieser Intensität zu spielen, bis er blutet und verletzt ist; und er macht das wirklich.

Ihre Body-Opera *wurde in ihrer Gesamtfassung in Warschau uraufgeführt. Nun kommt das Werk nach Luxemburg. Wie erleben Sie das?*

Kürzlich fragte mich der Leiter eines Festivals in Finnland, auf dem *Body-Opera* im nächsten Jahr gespielt wird, ob das Werk abgeschlossen sei. Und ich sagte: ja, endgültig... Aber dann bemerkte ich, wie wichtig das ist dafür, was danach im Laufe eines Festivals geboten wird. Wie gesagt, verstehe ich *Body-Opera* eher als eine Übung oder als «Sound Training», es soll vorbereiten auf eine andere Art des Klangerlebens. Ich hätte nichts dagegen, wenn man im Anschluss an *Body-Opera* ein Hardcore-Noise-Music-Konzert besuchte oder Techno Rave oder eine Komplettaufführung des

Wohltemperierten Klaviers. Wer weiß, vielleicht werde ich irgendwann eine Fortsetzung für die Oper schreiben, aber jetzt will ich sehen, wie *Body-Opera* im Rahmen unterschiedlicher Festivalprogramme funktioniert.

In der Hoch-Zeit der Oper machte die Musik Sänger zu Stars. Sie aber verweigern sich dem Gesang im traditionellen Sinne. Aus welchem Grund?

Ich hebe den Gesang in der Oper nicht völlig auf; aber, wie gesagt, ich glaube nicht, dass in der Gegenwart Gesang das eine und einzige Mittel sein sollte, um die Oper zur Oper zu machen. Ich bezeichne meine Arbeiten als «Opera Installations», in denen Oper als Werk mit Klang und Installation verstanden und um neue Elemente erweitert wird. Die Installation ist vielleicht die maßgeblichste Kunstform unserer Zeit. Ich habe keinen Librettisten als Partner, sondern eine Bildhauerin; das Libretto in meinen Opern basiert nicht auf einem Handlungsdialog, sondern auf einem Konzept, einer Idee, einem Objekt oder Ort. Opera Installations müssen in einem vorhandenen Raum ‹installiert› werden, aber nicht im traditionellen Sinne inszeniert. Ich habe diesen Begriff erstmals 2013 bei der Arbeit an meiner Opera Installation *Transcryptum* gebraucht, einem Auftrag des Grand Theater National Opera Warschau.

Hier wurde das Publikum – insgesamt 250 Personen – in fünf Gruppen geteilt, die auf Entdeckung unterschiedlicher Räume des Theaters ging. Die Hauptfigur von *Transcryptum* ist dennoch tatsächlich ein Sänger. Dem Libretto meiner ersten Oper lag die Struktur eines seelischen Traumas zugrunde, die Art und Weise, wie das Traumatische von der Erinnerung Besitz ergreift – auf nonlineare, chaotische und äußerst verwirrende Art und Weise und so schockierende Teile unserer Vergangenheit zutage fördert. Das Publikum durchwanderte gigantische Räume des Warschauer Opernhauses und setzte sich auf diesem Weg mit unterschiedlichen Objekten, Installationen und Szenen auseinander. In *Transcryptum* funktionierte der Klang als geisterhafte, unterdrückte Erinnerung, die im Innern widerhallt.

Meine zweite Oper *Park-Opera* hinterfragt, wie empfänglich, bewusst und reaktiv wir bezogen auf die uns umgebenden Klanglandschaften sind, wie wir Dinge hören, wie wir unsere Ohren einstimmen auf die Umwelt, wie wir einander zuhören. Sie wurde geschrieben für die natürliche Klangkulisse eines Warschauer Parks. *Park-Opera* bezieht den ursprünglichen Charakter des Opernerlebnisses ein, der sozialer ist: Menschen kommen in den Park, um gemeinsam Zeit zu verbringen, sie unterhalten sich, hören Musik, spielen Instrumente oder wirken selbst an der Oper mit, rennen um den Park als Mitglieder des «Balletts» mit kabellosen Lautsprechern. Mit anderen Worten: In meinen Opern ist der Klang selbst der ‹Star›.

Was erwartet das Publikum? Und was erwarten Sie von Ihrem Publikum?

Ich möchte nicht zu viel verraten, aber *Body-Opera* versetzt die Zuschauer in unterschiedliche Situationen. Sie können sitzen, sich hinlegen, schlafen, sich strecken, tasten, riechen und ganzkörperlich den Klang erfahren. Wir sind alle verschieden und bringen unsere unterschiedlichen Erfahrungen, Gefühle, Leiden und Zweifel mit ins Theater. Doch was ich mir immer wünsche, das ist Offenheit – offene Ohren, offener Geist und auch ‹offene› Körper.

Das Interview wurde im August/September 2017 in englischer Sprache geführt.

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

WOJTEK BLECHARZ

«Don't tell us about what you feel»

How much emotion does music need?
I have no idea how to respond to this question. How would we measure that? What decides about the amount of emotions in music? Should I, as a composer design some sort of «emotional scale/plan» for my piece before writing music to manipulate listeners' feelings? Would such manipulation could be still considered as a pure and genuine emotion? According to Malcolm Budd and his book (which I recommend as an answer to this question) *Music and the emotions* music looses its function when does not trigger any emotions... But I think that we should remember that emotions should be understood in a wide spectrum from negative to ecstasy, not to mention how difficult it is to measure a personal experience, so different musical pieces can have different emotional impacts (Merzbow calms me down and clears my mind as efficiently as Bach's music). It seems to be a very simple question, but it opens a very wide discussion and I am afraid I am not able to answer that in such short form.

Is contemporary music afraid of emotion?
Most certainly yes! I think that emotions have been repressed in contemporary music since the second avant garde and treated as some sort of bad taste. Some years ago I was even accused by one of the top living composers and pedagogues during the Summer Courses in Darmstadt that my music was too emotional and that I should change it! First I was quite shocked. I told him that I have a slavic soul. So my music must be emotional (LOL). But then I realized that I needed him to tell me that, that I should listen to my voice, be honest with myself and it made me proud that my music is very personal and this is what makes it special.

How important are emotions for you when composing?
I guess it depends, in a way our life determines that, this is not something I would plan in advance. I had a very difficult moment in my life when I composed a series of 5 pieces. It was my way to survive, to deal with depression, autodestructive thoughts, insomnia, broken heart. In terms of the feedback from the audience and the new music community I faced both: many empowering and moving responses and criticism that I am too exhibitionist.

Because contemporary music composers should only study Deleuze or Žižek, create more complex-new complexity-structures, build new patches, and do not have emotions, do not show feelings in music, right? Just shuussshhh... don't tell us about what you feel, let's analyze something... If you want to read more about the 5 (very emotional) pieces I composed: http://contemporarylynx.co.uk/wojtek-blecharz-the-sound-is-not-enough

Also, today, I compose less emotional music, but more focused on senses...

photo: Marta Ankiersztejn

Something bigger than you. Music theatre and physical experience

Tim Rutherford-Johnson

There's a marvellous sequence in John Cage's *Water Walk* (1959), one of the earliest examples of experimental music theatre. In between dozens of other water-related activities involving baths, jugs, duck calls and more, Cage pours a shot of whisky into a tumbler. A little later he adds some soda. (The other activities continue: a vibrating fish is placed on the strings of a piano; a pot of flowers is placed in the bath; steam escapes from a pressure cooker.) Finally, Cage picks up the tumbler and drinks.

The difference between a theatrical experience and a simply musical one is the empathetic bond theatre creates between players and audience. When an actor breathes, the audience breathes with her; when she is stabbed, the audience feels the shock. The goal of much modern theatre is to achieve those moments of almost psychic connection. Often a story is helpful as a framework for this, but it isn't necessary. When Cage drinks his whisky and soda, even though it seems to have been prepared accidentally as part of a larger complex of chance-determined actions, we feel relieved. Cage famously performed *Water Walk* on an American TV gameshow; you can find it on YouTube and see and feel for yourself.

The genre of experimental music theatre was created in the 1950s by Cage and developed in the 1960s by composers such as Mauricio Kagel, Dieter Schnebel and Peter Maxwell Davies. In it, not only are the sounds and their arrangement in time important (as for music in its traditional setting), but also the actions of the players making those sounds. The musicians themselves become the actors, and the way they make musical sound becomes theatrical. Kagel's *Match* (1964) for two cellists and percussionist is a famous early example: the two cellists sit either side of the stage and play out a sort of musical game of tennis; the percussionist, sat between them and towards the back, acts as umpire.

One definition of music theatre, by the scholars Eric Salzman and Thomas Desi, is that it is *«theatre that is music driven (ie, decisively linked to musical timing and organization)».* But we can also look from the other end of the telescope as it were, and talk of music theatre as *«music that is theatrically driven (ie, decisively linked to theatrical effects of physical empathy)».* Adding a theatrical dimension gives music – the most ephemeral of the arts – a visible footprint.

We have all been physically moved by music (whether in a club or listening to a string quartet), but those effects are achieved and expressed through musical means, by rhythms, harmonic progression and melodic phrasing. In music theatre those tensions become (or can become) explicitly corporal. In *Water Walk* we know the satisfaction of pouring and taking a drink; in *Match* we feel the small triumphs and defeats of a tennis match, as well as the exertions of its players.

Empathetic connections like this – those simple patterns of tension and release, expectation and fulfilment – continue to be explored in contemporary music theatre. *Hospice Lazy* (2014) by the Norway-based British composer and performer Alwynne Pritchard is just one notable example of this tradition. It explores the relationship of movement to sound. Lasting 52 minutes it is written for violin, cello and piano, with Pritchard herself as actor / physical performer. For the first half of the piece, accompanied by taped speech, electronics and Pritchard's own performance, the two string instrumentalists must play notes of extreme quiet and duration, necessitating exceptionally slow bow movement. The physical demands – keeping the body in a position of high tension for such a period of time – are extreme, so in consultation with an orthopedic workshop Pritchard had special apparatuses made that would help the players. Built like metal cages by the artist Vigdis Haugtrø, with slings and pulleys to support the performers' head, torso and arms, they add a powerful visual and tactile element to the work's staging and aesthetic. From a theatrical point of view, they allow for an exquisite moment of release when, after 25 minutes, Pritchard carefully unwraps the straps and wires that have been holding the players in place, and they can move freely once more; from a musical point of view, the sounds that the players can make before and after this release are in complete contrast.

Moments like these are felt privately, by each member of the audience as empathetic stirrings in their own body. Yet increasingly, composers are using technology, installation practices and multimedia to encourage more explicit and external physical sensations.

The results are often spectacular. Liza Lim's *Bardo'i-thos-grol* (1994/95) includes no conventional dramatic elements – there is no plot, there are no actors – but instead creates a shared theatrical experience by putting the players and audience into similar sensorily heightened situations. Based on the *Tibetan Book of the Dead* and written for performance at a New South Wales wrecking yard, it comprises seven sections of two hours each, which were performed over seven days, starting at 6pm on the first day (a Sunday) and moving progressively through the night so that the final performance began at 5am the following Sunday. Each day's performance was given in a different part of the yard, tracing a circular route over the week, with a unique performance on each day. Each performance space was further enhanced by the artist Domenico de Clario, using coloured light corresponding to the seven chakras of the body, from the root chakra (red, reproductive organs) to the crown chakra (violet, top of the head). Across the week *Bardo* therefore traced a movement from evening to morning, a circuit around a defined space, the colors of the rainbow, and the parts of the body. Audiences coming on any night were led progressively through the areas of the previous performances, with lighting still in place, so that the sense of an ongoing journey was clear even if they had only experienced part of it. *Bardo* itself means «between», in Tibetan Buddhism the liminal space between death and rebirth. In Lim's piece, these were conceived as the six 24-hour gaps between the end of one section of music and the beginning of the next, during which people continued with their everyday lives. In this way, people's daily activities over the course of that week were performed within the

work's wider context: everything they did or felt during those days was in some way part of their experience of *Bardo*.

Perhaps the most audacious recent example, Karlheinz Stockhausen's seven-opera cycle *Licht,* employs a wide range of sensory, technological, theatrical and immersive devices. Listeners are surrounded by electronics, performers and video screens. There are multiple performance spaces. Players become actors within the drama (at one point they are even involved in a question and answer session with the audience). In one opera, *Sonntag,* fragrances are employed to represent the seven days of the week. At the 2012 performance of *Mittwoch* in Birmingham, UK, audience members could meet and pet a camel (which would later feature in the performance) in the foyer. Food was served in the intervals and brightly coloured juice (yellow being the opera's symbolic colour) in the final scene, which resembled an after-show drinks reception more than a piece of opera. One act was experienced lying down, and featured a trombonist playing in a paddling pool (the chance of getting splashed perhaps an unintended part of the multi-sensory experience?) while other players were suspended from trapezes overhead.

Both extraordinary in many respects, works like Lim's and Stockhausen's are part of a larger trend across the arts. Not only in music, but also in theatre, architecture and the visual arts is the individual sensory experience emphasised. Examples include the «immersive theatre» of London's Punchdrunk company, whose audiences wear masks and wander freely around a set that might be constructed across several floors of an empty building, encountering fragments of the story along the way; the «humanist memory theatre» of Daniel Libeskind's architecture, in which sensations of light, space and texture are used to create specific emotional effects (most notably in his building for the Jewish Museum in Berlin); or the exhibitions by the artist Rirkrit Tiravanija at which he converts galleries into kitchens from which he cooks and serves Thai curries to his visitors.

As music theatre progressively blurred the boundary between players and audience, it was inevitable that at some point the audience's own bodies would become part of the work. In many cases, it is technology that has allowed this to happen.

One of the best-known and most sophisticated examples, Tod Machover's *Brain Opera* (1996), features a room filled with interactive electronic sound sculptures known as the *«Mind Forest»* (now installed permanently at the Haus der Musik in Vienna). Designed to be organic, playful and intuitive, the sculptures – with their bright lights and light-hearted tactile interfaces – draw members of the audience into creating sophisticated live electroacoustic improvisations. The audience do not need to be proficient musicians: Machover's sculptures use a form of musical artificial intelligence to convert rough physical actions into musically rich and interesting results. What they do need to do, however, is engage physically with the sculptures, which respond to touching, stroking, tapping and other forms of physical movement. The resulting sounds may either remain part of the installation or, in the case of the extended version of *Brain Opera,* are incorporated into a live performance by professional musicians.

When artists bring corporality into their work – especially the bodies of the audience – they actively engage their listeners or viewers on a very personal level. You don't just listen to *Bardo'i-thos-grol;* you live it, several days at once, blending the experience with your private, everyday life. You don't just sit and listen to *Licht;* it takes place all around you, engaging each of your senses. You don't just admire the sculptures of *Brain Opera* from a distance; you play them and they respond to your touch.

Wojtek Blecharz's *Body-Opera* takes all of this one step further, making the audience's own bodies the subject of the piece. In spite of its title it is an unusual sort of opera. (It is also unrelated to Machover's piece.) There are no singers, for a start. Instead of a stage there is a central «catwalk» and a video screen suspended from the ceiling. Instead of seats there are mats and pillows on which to lie down. Instead of an orchestra playing from a pit, the music is heard (and felt) through loudspeakers concealed inside the pillows, in close-up next to your skull. There is no story, but instead a small box of objects for each listener and instructions on how and when to use its contents to activate the senses of touch, taste and smell. You will have to see for yourself how all this unfolds...

Unpicking the impulses behind the forms taken by contemporary music theatre is a complex business. Certainly our contemporary taste for the dazzling is part of it. So too is the relative ease today with which technology – surround sound, video, lighting and so on – can be used to create immersive multimedia environments. But there are deeper threads too. If the twentieth century was, in the words of the filmmaker Adam Curtis, *«the century of the self»,* this appears even more true of the twenty-first. Identity politics, the internet and social media, secularisation and the ending of political certainties have all led to a suspicion of higher authorities and communal behaviour. Music theatre, which often speaks to the individual rather than the community, might be interpreted as a further extension of this: an artform in which self-expression takes priority.

And yet we come back to theatre, and to bodies in a theatre. Because those moments of feeling – or hearing or smelling or tasting – are of course shared: not only between the audience and the players, but by everyone in the auditorium. They may act in an extremely private way, but they take place communally, like prayers in church, or practising a movement in a martial arts class. Theatre too is about being something bigger than you are. So when you lie down for the start of *Body-Opera,* feel the same floor as your fellow audience members. Breathe together.

Tim Rutherford-Johnson is author of *Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989* (University of California Press) and editor of the *Oxford Dictionary of Music*, 6th edition. He blogs about contemporary music at johnsonsrambler.wordpress.com.

Quelle émotion !?

Véronique Verdier

La musique suscite et a toujours suscité des émotions. Elle touche, elle bouleverse, elle agace parfois, elle laisse rarement indifférent. Et pourtant… Le lien entre musique et émotion n'est pas aussi évident qu'il y paraît. Si la musique suscite des émotions, il n'est pas certain qu'elle ait précisément pour vocation d'exprimer des émotions. La nuance, subtile, me semble toutefois importante.

Cette idée, que la musique exprime des émotions, n'est cependant pas sans fondement. Au 18e siècle, Marc-Antoine Charpentier ou Jean-Philippe Rameau ont établi une typologie affective des modes en associant chacun d'eux à un caractère particulier. Do majeur s'avère adapté pour les chants gais et allègres alors que fa mineur convient aux chants lugubres. Le compositeur souhaite ainsi traduire musicalement et provoquer chez l'auditeur une palette d'affects et d'émotions clairement définis.

On dit d'ailleurs que ce qui distingue une tonalité mineure d'une majeure est qu'elle « est » triste. Pour s'en convaincre, il suffit de jouer une tierce mineure à la suite d'une tierce majeure, la descente psychologique est alors bien palpable. Schopenhauer le confirme : *« Le simple changement d'un demi-ton, la substitution de la tierce mineure à la majeure fait naître en nous, sur le champ, un sentiment de pénible angoisse d'où le mode majeur nous tire non moins subitement. L'adagio arrive par ce mode à exprimer la douleur extrême, il devient une plainte des plus émouvantes. » (Le Monde comme volonté et comme représentation).* Un mouvement lent provoque une indéniable nostalgie alors qu'un air vif et rythmé met le cœur en joie, puisque c'est ce qu'ils expriment.

Certes les modes majeurs et mineurs, les tempi, les associations d'instruments ne sonnent pas de la même façon puisqu'ils ne sont pas acoustiquement équivalents, c'est précisément grâce à cela qu'on peut les distinguer et que se justifie la diversité de la production musicale, mais la correspondance systématique entre des phénomènes acoustiques et des affects déterminés est-elle pour autant pertinente ?

Stravinsky, et avant lui, en pleine période romantique, Eduard Hanslick contestent cette idée : pour eux, la musique n'exprime, ne représente, ne traduit rien. Ce serait demander beaucoup trop à la musique, ou lui demander autre chose que ce qu'elle peut apporter. C'est surtout passer à côté d'elle en tant que phénomène musical.

La musique n'exprime rien ou plutôt rien qu'elle-même… ce qui n'est pas rien.

Qu'entend-on exactement ? Qu'écoute-t-on lorsqu'on écoute de la musique ? Des sons, rien que des sons, des timbres d'instruments dans des combinaisons parfois inouïes. Et il s'agit, grâce à l'écoute, de s'éveiller à ce monde sensible, au matériau sonore, à la musicalité et à la qualité de l'interprétation aussi. On entre alors dans un univers propre à chaque compositeur : les *Variations* pour piano d'Anton Webern nous entraînent dans une expérience esthétique fort différente que le temps long et étiré des œuvres de Morton Feldman. Dans son opéra *Neither,* la voix intervient au bout de quatre minutes, ce qui suscite une attention accrue à ce qui peut faire événement.

Présence sonore, la musique s'adresse à l'oreille, prioritairement, ce qui est rare et précieux dans un monde où le visuel domine par l'omniprésence d'écrans dont il est difficile de s'émanciper, ne serait-ce que le temps d'un concert.

Cela ne signifie pas pour autant que la musique n'ait rien à voir avec les émotions : c'est au contraire la musique en elle-même et par elle-même qui touche. Pratiquer un instrument, c'est

déjà éprouver un plaisir fondamental, celui de faire sonner son instrument. L'étendue des sonorités du piano, la finesse du violon, la richesse harmonique du trombone constituent des plaisirs sensuels à l'état pur, eux-mêmes transmis au public.

Dans les musiques à programme ou associées à un texte littéraire (opéras, lieder…), on pense que l'histoire est le fil conducteur balisant pas à pas le parcours émotionnel. Un rôle sinon attribué au titre d'une œuvre ou encore à ce qu'elle prétend illustrer. À côté de ses recherches mathématiques, Xenakis a puisé son inspiration dans la Grèce, celle de l'Antiquité aussi bien que de la Méditerranée en évoquant la mer, la nuit ou les forces telluriques. Mais il serait vain de chercher dans sa musique une forme d'imitation, cette médiation lui permet surtout d'inventer de nouvelles sonorités. Comme l'écrit Makis Solomos, le compositeur, lorsqu'il se sert d'une terminologie naturaliste pour décrire ses œuvres, ne prétend jamais qu'il a voulu figurer ou représenter tel ou tel phénomène naturel. Pour lui, les masses sonores sont des nuages de sons à écouter pour eux-mêmes sans y chercher un référent extérieur. Ses œuvres agissent directement sur les sens en provoquant de véritables chocs physiques. Sa recherche palpite de matière : on pénètre avec lui au cœur du son. Là se révèle une authentique poésie musicale. La musique s'y retrouve comme mise à nue.

On pourrait dire avec Henri Maldiney que tout comme la peinture abstraite révèle ce qu'est la peinture figurative, à savoir des mouvements d'énergie dans l'espace, la musique instrumentale révèle ce que toute musique est fondamentalement, à savoir des mouvements d'énergie dans le temps, ou pour reprendre la formule de Hanslick, une forme sonore en mouvement. Le reste (textes, titres, évocations) fait trop souvent obstacle à cette expérience spécifique.

Si on a plutôt retenu l'aspect formaliste de cette conception en y lisant les prémisses du dodécaphonisme sériel, Hanslick insiste quant à lui sur le mouvement : *« Le concept de mouvement a été jusqu'à présent négligé, de façon frappante, dans les recherches qui portaient sur l'essence et les effets de la musique : il nous semble pourtant être le concept le plus important et le plus fécond. » (Du Beau musical).* À l'écoute du monde musical, on perçoit en effet, si l'on y prête attention, des dynamiques énergétiques constituées de moments de tension et de détente, une organisation et une structuration de matériaux sonores faisant parcourir un itinéraire dans le temps. Que l'on pense aux dynamiques virevoltantes d'une grande partie des pièces de Mozart, symphonies ou opéras.

La perception musicale, recentrée sur la perception de dynamiques dans le temps, de mouvements d'énergie suscite alors, comme en écho, une dynamique affective chez l'auditeur qui suit le mouvement de l'œuvre qu'il écoute. Émouvoir, au sens littéral, c'est mettre en mouvement, c'est instaurer une dynamique. L'émotion est précisément ce qu'on éprouve lorsqu'on est porté par une dynamique. Dans la vie quotidienne, une rencontre riche d'avenir, par exemple, impulse une belle dynamique. Certains concerts, certains musiciens, certains compositeurs savent créer une telle dynamique. C'est alors qu'on peut retrouver un lien intime et non maladroitement plaqué de l'extérieur entre musique et émotion.

Spinoza, à mes yeux, éclaire à merveille cette dimension affective en dépassant l'écartèlement qui subsisterait entre corps et esprit. L'homme est pour lui une réalité unitaire ne pouvant dissocier corps et esprit, comme le recto et le verso d'une feuille de papier. L'homme ne saurait être l'un sans l'autre, corps sans conscience ou pur esprit. À un concert, ce ne sont pas mes seules oreilles qui écoutent la musique, ma conscience étant déposée au vestiaire, ce n'est pas non plus mon esprit qui calcule des rapports harmoniques ou contrapuntiques sans se soucier de

les percevoir. Tous deux sont conjointement sollicités, diversement selon les musiques. L'homme est continûment la conscience de son corps. Un corps mû par une puissance d'être qui n'est autre que le désir, puissance d'agir du corps et puissance de penser de l'esprit.

Il faudra attendre la psychanalyse pour accéder à une description aussi riche et diversifiée du champ des affects, un champ que Spinoza catégorise en joie et tristesse. Ces affects ne sont pas pour lui des états d'âme, mais précisément ce que l'on ressent lorsqu'on passe d'un état à un autre dans le mouvement même du passage. La joie ainsi que les diverses nuances de sentiments positifs : plaisir, satisfaction, jubilation sont ce que l'on éprouve lorsqu'on est porté par une dynamique d'amplification, d'extension, d'accroissement d'être. Ce qui est le cas lorsqu'une musique nous emporte avec elle, lorsqu'il s'y passe quelque chose nous concernant.

Inversement, un mouvement de réduction, de diminution, de rétrécissement est vécu de façon triste. Lorsqu'un concert, une pièce, une interprétation ne répondent pas à des attentes, lorsqu'ils apportent moins que ce qu'on avait imaginé, on éprouve alors des sentiments négatifs, de la déception, de l'agacement, voire une exaspération s'exprimant par des cris de colère.

Si parallélisme il y a entre musique et émotion, ce n'est pas celui qui consisterait à être joyeux en écoutant de la musique allègre et triste en écoutant de la musique pesante. Les différences de dynamiques, au sein d'une même œuvre, procurent des affects différents, et le compositeur habile sait jouer d'un large éventail de contrastes, d'attentes, d'apparition d'événements, d'imbrication de différentes strates d'écoute. Cette dynamique musicale suscite une dynamique affective non par ce qu'elle représente, traduit, évoque ou exprime, mais en elle-même et par elle-même en tant que dynamique : le mouvement s'accélère ou ralentit, je le suis, je suis pris par ce mouvement… ou pas, et si je reste à quai, des affects négatifs surgissent.

On prend grand plaisir à un concert de répertoire, le plaisir des retrouvailles avec une pièce choisie joint à celui d'une découverte : comment tel passage délicat va-t-il être interprété ce soir ? Quel tempo les interprètes vont-ils adopter ? Un plaisir de la nuance qui s'accroît à mesure des réécoutes et des réitérations.

Il y a une plus grande imprévisibilité lorsqu'on assiste à une création. Si je connais déjà le compositeur, je dispose de quelques repères. J'ai déjà entendu certaines de ses pièces et j'attends de retrouver son style, j'attends aussi qu'il demeure fécond et étonnant sans tomber dans des facilités. Cette imprévisibilité devient radicale lorsqu'on ne connaît pas le compositeur.

Dans un concert de création, il se passe quelque chose de particulier qui suscite une attente particulière et procure une émotion particulière. Face à une création, je suis en présence de ce que personne n'a encore jamais entendu. Il s'agit d'une première audition, pour le public comme pour le compositeur qui a juste eu le privilège d'assister aux répétitions précédant l'exécution publique. Cette émotion est celle que suscite toute naissance, toute première fois, tout phénomène inaugural ou d'émergence, ou pour le dire plus simplement, toute nouveauté.

Cette expérience peut être source d'une satisfaction que seule une œuvre nouvelle procure : la joie prise aux commencements. Ce parfum de printemps qu'évoque Ernst Bloch, si évanescent, si impalpable et pourtant si présent, lorsqu'une ouverture sur l'avenir, un jamais entendu, jamais comme ça se donne à entendre.

La saisie du nouveau trouble, perturbe, déstabilise les habitudes perceptives, elle requiert une certaine curiosité. Certains ont peur de cette expérience, vivant toute nouveauté comme une

agression, comme une remise en cause d'un certain confort où l'écoute n'est plus écoute attentive mais conformisme social, légère somnolence, divertissement haut de gamme. Varèse, à qui on reprochait de faire plus de bruit que de musique, écrivait : *« Lorsque l'on dit bruit pour l'opposer au son musical, il s'agit d'un refus psychologique : le refus de tout ce qui détourne du ronronnement. L'auditeur qui dit son refus affirme qu'il préfère ce qui le diminue à ce qui le stimule. »* (Georges Charbonnier, *Entretiens avec Edgar Varèse).* Et on peut effectivement attendre autre chose d'une écoute musicale.

Parce qu'elle démultiplie les possibilités du champ musical, toute création modifie un horizon sonore qui se trouve ébranlé, parfois de fond en comble. Cette expérience, lorsqu'elle est positive, développe le goût du nouveau qui a la saveur de l'unique, elle rend sensible à d'autres découvertes, à de nouvelles amplifications de l'univers sonore.

Dans un festival de musique contemporaine, les promesses sont riches et, pour peu qu'on s'y tienne aux aguets, certaines seront tenues.

Les installations de Robin Minard constituent une manière singulière d'investir de nouveaux territoires sonores. Face au dispositif frontal scénique, l'attention portée aux lieux, à leur investissement, voire leur détournement favorise une perception plus active et plus aventureuse, à l'image de l'écoute d'une promenade dans la nature où tous les sens sont à l'affût.

Le concert de clôture du festival se termine par les *Quatre chants pour franchir le seuil* de Gérard Grisey. Lors de sa création, l'émotion était palpable et se réverbérait en de multiples dimensions, dernière œuvre d'un compositeur décédé en pleine maturité, le thème du passage lui-même donnait une dimension prémonitoire à ce qui était pourtant un décès brutal. Émotion extra-musicale, renforcée par l'œuvre elle-même qui est étrange, rugueuse et austère, rompant avec certaines fluidités attribuées à la musique spectrale.

Si cette œuvre s'érige de façon hyperbolique en passage, le souci de jouer avec les lisières des œuvres n'était toutefois pas nouveau chez ce compositeur qui définit sa propre musique comme une musique liminale, une musique qui se tient sur le seuil. Le seuil, loin de se réduire à une marque statique, revêt au contraire un sens dynamique puisqu'il suppose au moins deux champs et invite ainsi au mouvement, précisément au mouvement du passage d'un lieu à un autre, d'un état à un autre.

Ce qui est une façon d'assurer l'émergence, chez l'auditeur, d'une dynamique affective la plus riche possible. Comme l'écrit Gérard Grisey : *« Loin de moi l'idée de monopoliser un seul type d'écoute. Entre l'auditeur qui se laisse simplement séduire par la musique et celui qui guette les structures, toutes les formes de jouissance sont possibles. Mes titres, souvent abstraits, et même pudiques, ont pour but de ne pas orienter l'auditeur vers une imagerie qui aurait fort peu de choses à voir avec la musique. Lorsque la musique a vraiment lieu, quelque chose d'irréductible se produit entre les musiciens et les auditeurs. Aucun discours ne rendra jamais compte de ces moments extatiques qui transfigurent le temps. Ce sont pourtant ces instants fugitifs qui laissent entrevoir ou plutôt entre-entendre l'essence même du phénomène musical. » (Écrits,* édition établie par Guy Lelong).

L'expérience esthétique n'est ni neutre, ni anodine. On ne se retrouve pas au terme d'un concert au même point qu'auparavant, on en sort changé. D'une certaine façon, on est transformé par l'écoute musicale, plus sensible à la perception du monde sonore dans ses infinies nuances

et subtilités. Des traces en subsistent et débordent dans la vie quotidienne, précisément cette émotion éprouvée en synergie avec autrui, ayant partagé ensemble l'écoute de moments musicaux parfois magiques.

Véronique Verdier a une formation philosophique et musicale. Elle garde de son expérience d'instrumentiste une affinité particulière pour la réflexion sur l'esthétique musicale et développe sa recherche autour du concept de création tant d'un point de vue artistique que philosophique. Dernière publication : *Existence et création,* L'Harmattan.

Musik – die Sprache der Gefühle?

Helga de la Motte-Haber

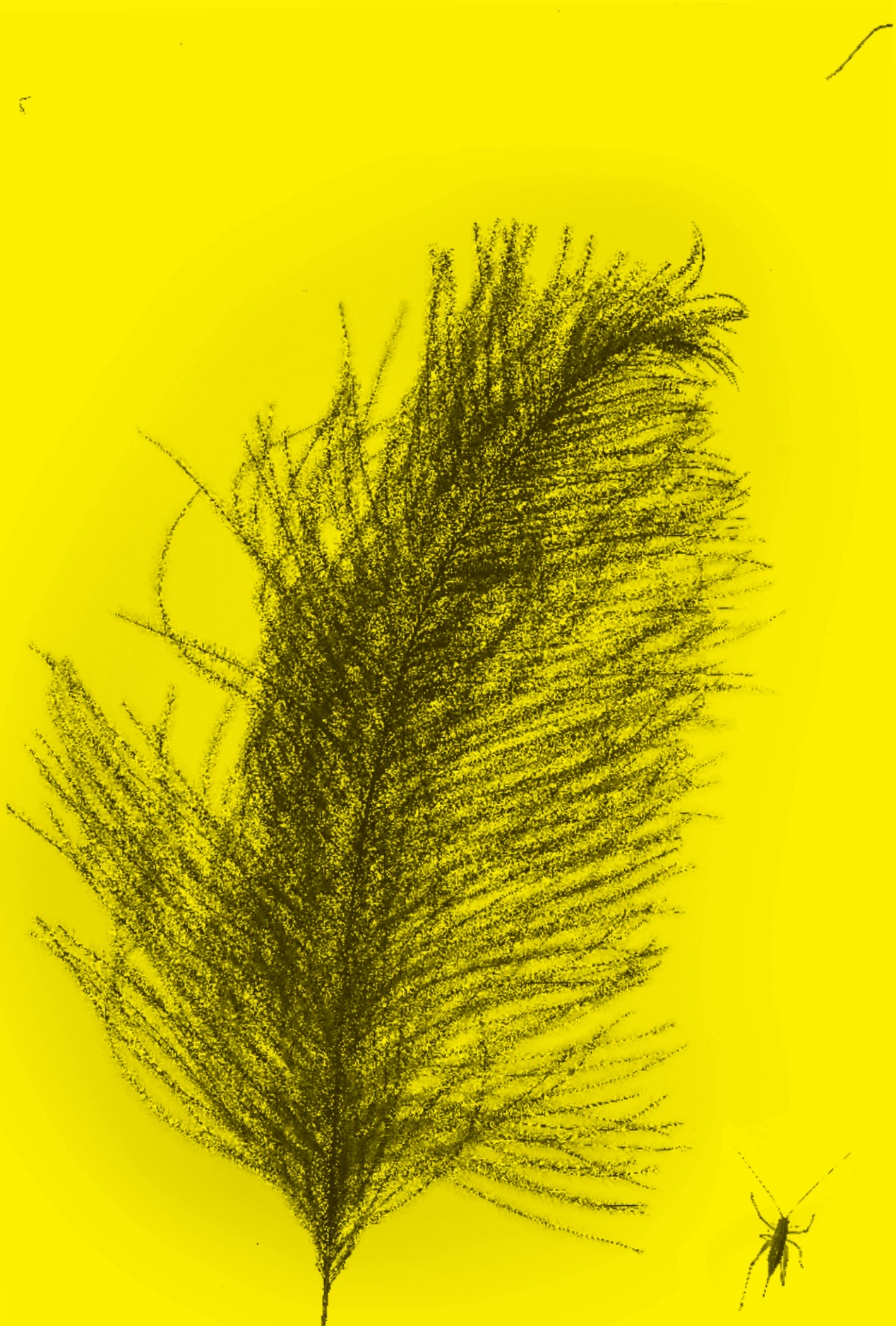
Die Auseinandersetzung mit der Frage, ob die Musik Gefühle ausdrücke und ausdrücken solle, ist nicht so neu, wie sie in manchen Auseinandersetzungen um die neue Musik erscheint. Mehrfach spiegelte sie in der europäischen Neuzeit ein kritisches Verhältnis zur nächsten Vergangenheit. Immer noch gern wird allerdings heute die Formel des Musikkritikers Eduard Hanslick aus dem 19. Jahrhundert zitiert von Musik als tönend bewegten Formen, die dem damals in Wien herrschenden Herbartianismus und dessen Forderung einer Formwissenschaft geschuldet war. Hanslick ging jedoch bei seinen zahlreichen Konzertkritiken von einem zweischichtigen Erklärungsmodell der Musik aus, nämlich einer syntaktisch-formalen und einer damit in Einklang stehenden semantisch-emotionalen Schicht. Letzteres zeigt sich z. B. bei der Besprechung des *Dona nobis* der *Missa solemnis* anlässlich des Beethovenfestes 1870, wo dieses *«Gebet tiefer als sonst in unsere Herzen drang».* Emotionaler Ausdruck wurde, abgesehen von wenigen Beispielen (etwa Brahms, *op. 45,* Dvořák, *op. 58),* nicht den persönlichen Gefühlen des Komponisten zugeschrieben, sondern einem transpersonalen Subjekt.

Hanslicks Polemik gegen *«pathologische»* Gefühle war gegen die Ästhetik des 18. Jahrhunderts gerichtet. Die sogenannte Empfindungsästhetik hatte der Musik vordringlich die Aufgabe zugebilligt, Gefühlsausdruck zu sein, in den sich der Interpret intensiv einzufühlen hatte, um auf die Seelenkräfte des Hörers zu wirken. Diese Resonanzlehre wirkte noch in der ästhetischen Theorie von Theodor Lipps (1904) nach, damit der Grundlage heutiger Vorstellungen eines Flows. Die Idee des empfindsamen Zeitalters, Musik sei eine Herzenssprache, implizierte jedoch ihrerseits bereits ein Umdenken, nämlich die Absage an die Nachahmungslehre des Barock und damit an eine malende Darstellung von Affekten, die allerdings zeitübergreifende Topoi hervorgebracht hatte wie das musikalische Seufzermotiv, den fallenden Lamentobass oder das Tremolo als Zittern im Zorn. Eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit fand im 20. Jahrhundert erneut statt.

Faktoren des Erlebens von Gefühlen

Psychologische Theorien sehen in der Regel drei Komponenten vor für die Bestimmung der letztlich nicht restlos auslotbaren, teils im Vorbewussten wurzelnden Gefühle. Verursachende objektive Gegebenheiten müssen selbstverständlich berücksichtigt werden; der Nachdruck der Forschung liegt jedoch auf dem subjektiven Empfinden sowie den begleitenden physiologischen Reaktionen und solchen des Verhaltens. Die beiden letztgenannten körperlichen Faktoren sind zwar auch mit im eigentlichen Sinne emotionalen Qualitäten verbunden. Sie sind jedoch vor allem für die Intensität einer Emotion verantwortlich. Musikhören kann mit starker körperlicher Erregung einhergehen, die nach einem Konzert im Applaus abgebaut wird. Popmusikveranstaltungen sind ohne eine irgendwie mitwirkende physische Erregung des Publikums kaum denkbar. Eine starke physische Wirkung, die aber nicht zwingend stattfinden muss, kann mit geringer kognitiver Beteiligung einhergehen, wenn es sich um bekannte und als angenehm empfundene Sachverhalte handelt. Musik kann daher auch im Sinne einer psychoaktiven Substanz für Zustandsänderungen eingesetzt werden. Radioprogramme bieten sich in den Morgenstunden als Muntermacher an und Stressabbau wird von Anbietern einer «Wellness-Musik» versprochen. Ist die Erregung schwach oder gar nicht ausgeprägt, liegt nur ein Wahrnehmungsakt vor. Man hört auch einer Lautäußerung an oder sieht es an der Mimik, ob jemand traurig ist, muss aber selbst nicht traurig werden.

Gefühle treten in der Regel als gemischte Gefühle auf. Dennoch wurde versucht, deshalb Grundgefühle zu bestimmen: Freude, Trauer, Ekel, Furcht, Überraschung. Diese Palette wurde



ständig erweitert, teilweise auch um solche Gefühle wie Scham, Verachtung oder Betretenheit, die auf kulturellen Gepflogenheiten beruhen. Auch missfallende Ablehnung ist kein Grundgefühl, sondern verweist meist auf einen Mangel erlernter kognitiver Strukturen. Nicht alle Gefühle können an musikalischen Sachverhalten abgelesen oder durch sie im Hörer hervorgerufen werden, so Abscheu und Ekel.

Emotionale Qualitäten als Eigenschaften von Materialien und Strukturen

Akustische Äußerungen bergen oft expressive Momente. Sie dienen Tieren zur Kommunikation. Johann Gottfried Herder wie auch Jean-Jacques Rousseau und später Charles Darwin sahen darin die Ursprünge der Sprache bei den Urahnen der Menschen. In Interjektion oder im Stimmklang erfüllen Laute noch immer Ausdrucksfunktionen. In vielen Fällen sind letztere nicht arbiträr, d. h. nicht als symbolisch zu verstehen, sondern sie sind ein akustisches Attribut, das unmittelbar kognitiv identifiziert werden kann. Tempo, Klangfarben von Dissonanzen, Dynamik einschließlich von Akzenten (sforzato, sforzando) sind musikalisch wichtige Ausdruckparameter. Sie eröffnen dem Spieler mannigfaltige Möglichkeiten, mehr noch die Vielzahl von musikalischen Anweisungen wie accelerando, agitato, appassionato, dolce, drängend, mit Wärme, ma non troppo usw., die aber nicht genau zu notieren sind. Der emotionale Ausdruck von Musik ist an die Beschränkungen der menschlichen Gefühlsstruktur gebunden. Diese biologische Fundierung ist zwar sehr differenzierbar, aber im Unterschied zur Syntax nicht grundsätzlich veränderbar. Was tief und laut ist, daher erschreckend und drohend erscheint, ist kaum in einen lieblichen Eindruck zu verkehren.

Ein emotionaler Ausdruck (fröhlich, friedlich, traurig…) wird zusätzlich in Interaktion mit Materialqualitäten (weich, glatt, schrill…) und solchen der Struktur (rund, eckig, tief, hoch…) an allen Objekten und Ereignissen wahrgenommen. Es handelt sich nicht wie bei der Tonmalerei bzw. bei den sprachwissenschaftlichen Theorien zur Lautsymbolik um eine symbolische Repräsentation. Ein Ausdruck als Anmutung, Stimmung, Gefühlswert, physiognomische Qualität, heute als Konnotation bezeichnet, gehört als Merkmal wesensmäßig zur Sache. Diese Sinnschicht teilt sich unmittelbar mit. Nur bei einer entsprechenden physischen Erregung wird ein regelrecht subjektiv empfundenes, eigenleibliches Spüren im Sinne von Gernot Böhmes Atmosphärenbegriff hervorgerufen. Jedoch: Man muss nicht unbedingt traurig werden, wenn Trauer wahrgenommen wird. Die Annahme der Gestalttheorie, emotionaler Ausdruck sei ein wahrgenommenes Attribut aller Erscheinungen vergleichbar den objektiv messbaren, wurde von Rudolf Arnheim und Hans Sedlmayr (bei Letzterem unter Vermeidung der Namensnennung jüdischer Gestalttheoretiker) für die Kunstgeschichte in dem Sinne fruchtbar gemacht, dass an Gemälden eine Stimmung, eine Atmosphäre abgelesen werden kann. Auch ‹Kühle› oder gestische Zurückhaltung wird als emotionaler Ausdruck erlebt.

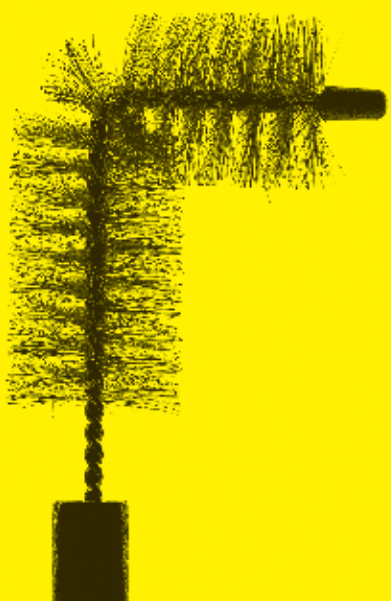
Gegenwärtig könnte die gestalttheoretische Annahme besonders für Klanginstallationen relevant sein, mit denen Räume neu ‹gestimmt› werden. Der Besucher kann durchaus zu regelrechten Mitempfindungen neigen. Was aber zur Ruhe, zur freudigen Bewunderung usw. einlädt, muss sich nicht zwingend als regelrechtes Gefühl äußern. Nur Überraschung (z. B. über neue, durch den Klang geschaffene Ansichten) ist immer mit einer subjektiv-emotionalen Erregung verbunden.

Ausdrucksreduktion I: Gebrauch statt emotionales Erleben

In den 1920er Jahren suchten Künstler nach einer neuen Existenzberechtigung, die nicht mehr dem Gedanken der autonomen Musik verpflichtet war, der zu einer Isolation der Komponisten von der Außenwelt geführt hatte. Kurt Weill, Ernst Křenek, Heinz Tiessen, Paul Hindemith, Ernst Toch u. a. wollten keine ‹Weltanschauungsmusik› (der Begriff stammt wahrscheinlich von Hermann Scherchen) mehr schreiben, sondern durch die Hinwendung zu Radio und Film, durch die Verwendung von mechanischen Apparaten und Anklängen an die amerikanische Unterhaltungsmusik – vergleichbar der von Jean Cocteau geprägten Devise für die französischen Komponisten – «Musik für alle Tage». Ein neuer Umgang mit Ausdrucksparametern wurde notwendig, so der Artikulation und Dynamik. Für sein Orchesterwerk *Pacific 231* (1923), das, entgegen seinen anderslautenden Angaben, aus dem Soundtrack für den Eisenbahnfilm *La Roue* von Abel Gance hervorgegangen war, benutzte Arthur Honegger Akzente nur zur Hervorhebung der geräuschvollen Dissonanzen und der Tempointensivierung, wenn sich die Lokomotive in Bewegung setzt. Die die Fahrt überlagernde Melodie bleibt jedoch ohne dynamische Ausdruckdifferenzierung *sempre f.*

«Ohne Ausdruck» sehr ruhig zu spielen, ist das Nachtstück in Paul Hindemiths *Suite 1922.* Traditionelle romantische Ausdrucksvorschriften wie «sehr weich» unterminiert der barocke Satztypus der *Sarabande.* Der Anflug einer Melodie im Mittelteil wirkt durch die Wiederholungen der eintönigen Viertelbewegung eigenartig fremd, unterkühlt und anonym. Das Stück präsentiert die ungewöhnliche Leere einer fahlen Klanglandschaft inmitten der umgebenden, teilweise turbulenten Tänze.

Die von den Komponisten in den 1920er Jahren intendierte Ausdrucksreduktion begrüßte Ernst Toch (1926) als das Neue gegenüber der traditionellen Musik, als «*Vorhandensein von Nichtwärme»,* als *«Ausdruck von Kühle».* Solche *«Kühle»* ist durchaus eine emotionale den Gestaltqualitäten zugehörige Eigenschaft. Um 1930 hatten viele Komponisten jedoch das Bedürfnis, das Spektrum musikalischer Expressionen wieder zu erweitern.



Ausdrucksreduktion II: Semantische Qualitäten des Materials

Nach dem Zweiten Weltkrieg stand auch musikalisch kein Stein mehr auf dem anderen. Das traditionelle musikalische Material (vor allem die Harmonik) erschien erschöpft. Mehr noch als nach dem Ersten Weltkrieg wurde einer Musik misstraut, die *«symbolistisch»* zu verstehen sei oder auf *«sinnliche Erregung»* zielte (Karlheinz Stockhausen). Es bedurfte neuer Ordnungen, für die Pierre Boulez mit seinen seriell organisierten *Structures Ia* (1952) für zwei Klaviere Maßstäbe gesetzt hatte durch die Übertragung des Prinzips der Zwölftonreihen auf weitere musikalische Parameter. In seinen 1972 für den Rundfunk geführten Gesprächen mit dem Komponisten und Theoretiker Célestin Deliège billigte er diesem Stück nur den Rang eines *«Dokuments»* einer Übergangsepoche zu. Er begründet dies damit, dass musikalische Satztechnik in eine ästhetische Zielsetzung, in *«expression»* transformiert werden müsse, was bei diesem Stück nicht der Fall sei. *«Affektiven Phänomenen»,* so bemerkte er, habe er aber dann im *Marteau sans Maître* (1954) Rechnung getragen.

Die sehr kurze Phase serieller Musik hatte große Auswirkungen auf das kompositorische Denken, vielleicht sogar bis zum heutigen Tag. Es mussten nicht immer Reihenstrukturen sein, es konnten Formeln, Fraktale oder Textstrukturen und andere außermusikalische Anregungen sein, – aber das Material sollte einer Vorordnung unterzogen werden, wie dies in früheren Zeiten für die Harmonielehren galt. Analytiker versuchten oft nur diese Materialstruktur zu entziffern, während nicht nur Boulez (mit *«expression»)* sondern auch andere Komponisten von einem zweischichtigen Modell von Struktur einerseits und ästhetisch-expressiver Ausdrucksbedeutung andererseits ausgingen. Dieser emotionale Ausdruck musste jedoch nicht von der Intensität einer körperlichen Erregung begleitet sein. 1954 hatte Stockhausen bereits seine religiös-kosmologische Vorstellung entwickelt, nämlich *«Musik jeweils als Vorstellung jener umfassenden globalen Struktur zu verstehen, in die alles einbezogen ist».* Stockhausens Bemerkung eines *«neuen Erlebnisses der Sprache»* von gesungenen und elektronischen Klängen des *Gesangs der Jünglinge* (1956) kann technisch verstanden werden, nicht aber die Äußerung, dass es sich für Augenblicke um ein Lob Gottes handle. Luigi Nono bewahrte die Ausdrucksschicht im *Canto sospeso* (1956) stellenweise mit regelrecht affektiv wirksamen, aus einer Allintervallreihe gewonnenen Figuren, wie etwa der hinabstürzenden großen None und kleinen Septime auf das Wort «muoio» (sterbe, 2. Gesang). Explizit lehnte Iannis Xenakis emotionale Bedeutungen zugunsten seiner Verwendung mathematischer Strukturen ab. Und doch bemerkte er im Programmheft seines Orchesterwerks *Terretektorh* (1965), dass der Hörer von der Atmosphäre eines Hagelschauers oder der eines Pinienwaldes umgeben sein könnte. Bei *Akea* (1986) für Klavier und Streichquartett sah er sogar den Hinweis vor: *«avec chaleur pessimiste».* Mauricio Kagel verselbständigte regelrecht traditionelle Ausdrucksbezeichnungen (*Morceau de Concours,* 1971; *An Tasten*, 1971) und wandelte sie zum instrumentalen Theater um.

Die Musikpublizistik ging kaum auf dieses durchaus an traditionelle Vorstellungen erinnernde Modell zweier Schichten ein, mit dem eine syntaktisch-strukturelle und eine semantisch-emotionale unterschieden wurden. Sie beschränkte ihre Betrachtungen meist einseitig auf die strukturelle Schicht der Kompositionstechnik. Wann und durch welche Einflüsse der musikalische Ausdruck bei den Theoretikern und Journalisten regelrecht in Verruf geraten ist, ist schwer zu sagen. Möglicherweise bot die Musik von Hans Werner Henze dazu Anlass. Auch die noch bis in die 1960er Jahre vorhandene Bildung von Intellektuellenzirkeln, die Theodor W. Adornos Begriff der «Materialbeherrschung» missverstanden, und sich im Besitz der Wahrheit glaubten, könnten dazu beigetragen haben.

Warum aber widmeten sich im Gegensatz hierzu so viele Komponisten dem Nachweis einer semantischen Bedeutungsschicht? Könnte darin die Frage nach einer Neudefinition des kompositorischen Subjekts impliziert gewesen sein?

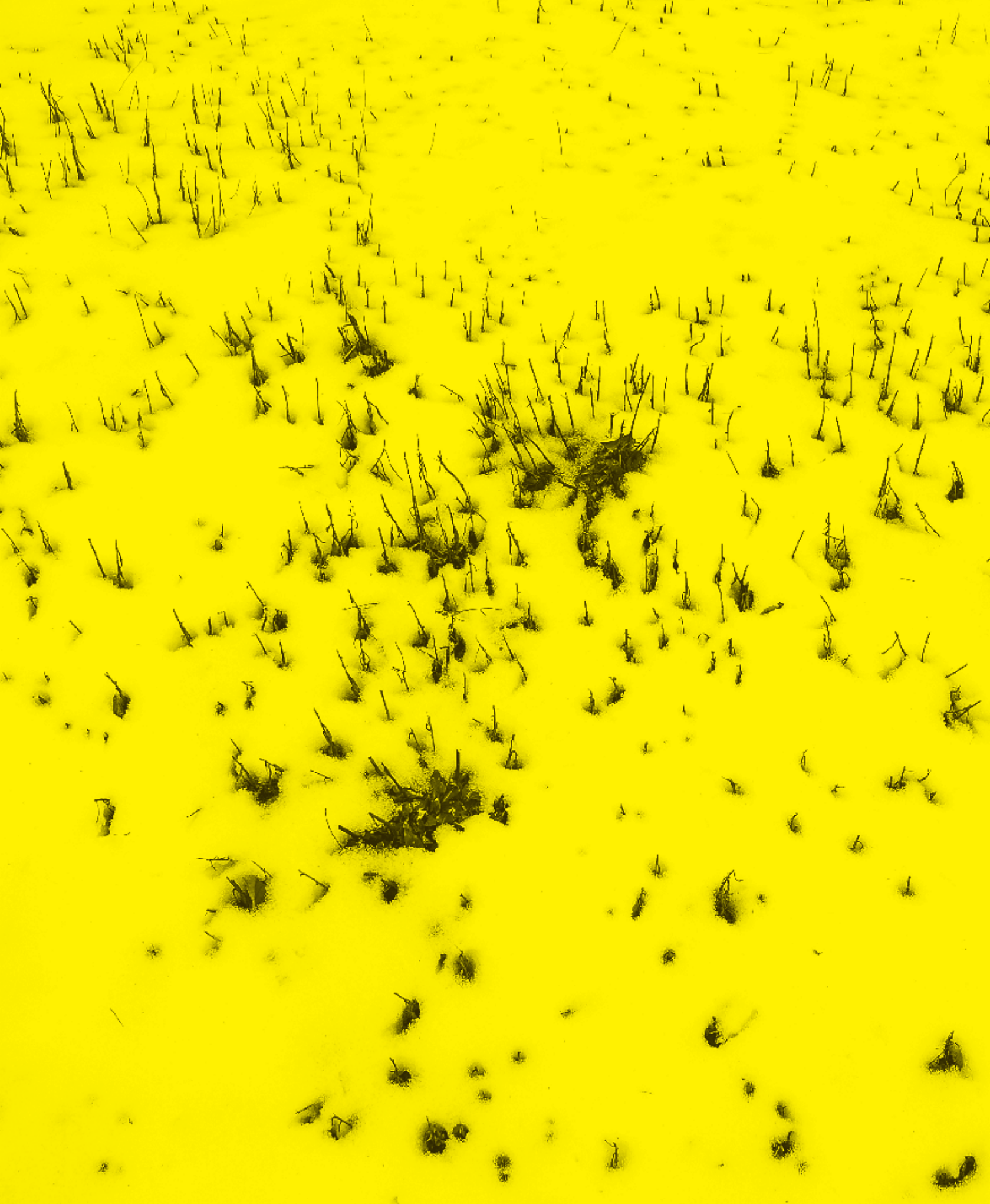
Luigi Nono setzte sich von der *«gescheiterten Ver-Ichlichung der letzten Jahrhunderte ab»,* was sicher auch noch für die stark wirkungsästhetisch orientierten politischen Werke der 1960er Jahre gilt. Dem transpersonalen Subjekt, das aus der traditionellen Musik zu sprechen schien, wurde von allen Komponisten eine Absage erteilt durch die strengere Bindung an das Material. Aber die Bedeutungsschicht sollte doch erhalten bleiben, was jedoch kaum einen Niederschlag in Besprechungen und Analysen fand. Auch am durchaus traditionellen Verständnis des kompositorischen Subjekts als eines kreativen «Erfinders» wurde weitgehend festgehalten. Im Sinne Stockhausens war diese Erfindung jedoch «Entdeckung» im Material. Wurden die *Structures Ia* von Boulez jemals in dem Sinne analysiert, dass deren drei Teile im Sinne des Komponisten als Weg vom Automatismus des ersten zu den beiden anderen als «material / myself» zu «myself / material» erörtert wurden? Anstelle des transzendenten – Unsagbares äußernden – Anspruchs der traditionellen Musik trat die Idee der Immanenz: Komponisten verstanden sich als schöpferische, jedoch nur auf das Material bezogene Akteure. In diesem Zusammenhang gewinnt die gestalttheoretische Idee eine große Relevanz, dass emotionaler Ausdruck, die Konnotation, zusätzlich zu den formal beschreibbaren Merkmalen eine vom Künstler zu nutzende Eigenschaft des Materials ist. Auch John Cage, trotz aller Polemik gegen die europäische Musik, schrieb solche emotionalen Gestaltqualitäten den Klängen zu.

Allerdings zielten manche Komponisten, so Bernd Alois Zimmermann, auch auf die körperlich sinnliche Komponente der Erregung von Gefühlen. Ohne sie hätte das *Requiem für einen jungen Dichter* kaum seine überwältigende Wirkung.

Es fanden Erweiterungen der Klangerfindung statt, auch solche, die durch die neuen Speicher- und Übertragungstechnologien zu neuen Gattungen der Klanggestaltungen führten (elektroakustische Musik, Klangkunst), ohne jedoch zu einer Preisgabe von emotionalen Anmutungen zu führen. Wie schon um 1930 setzte um 1960 in Europa erneut auch eine Zuwendung zu traditionellen Gattungen ein, dabei zunächst dem Streichquartett, bald aber auch anderen Genres, darunter Symphonien. Damit war auch eine Rückbesinnung auf traditionellere Gestaltungen des Ausdrucks verbunden, etwa durch die Artikulation oder durch dynamische Steigerungen. Die heftigen Kritiken an György Ligetis *Horntrio* (1982) zeigen jedoch, dass die Idee einer einseitigen Beschränkung des kompositorischen Subjekts auf strenge nur strukturelle «Materialbeherrschung» noch lange in den Köpfen der Intellektuellen erhalten blieb und die Ausdruckskategorie suspekt erschien. Der geschockte Komponist Wolfgang Rihm war ein Schock bei seinem Auftreten 1978 in den Kreisen, die sich für die Avantgarde hielten. Auch Helmut Lachenmann fühlte sich, allerdings zu einer sehr abwägenden, Auseinandersetzung angeregt. Und dennoch scheint aus seinem Aufsatz über *«Aspekt und Affekt»* (1982), auch in *«Über das Komponieren»* (1986), der Wolfgang Rihm gewidmet ist, vor allem das Misstrauen gegen die bürgerliche Pflege einer *«Musik als Ausdruck»* zu sprechen, auch in Verkürzungen wie die, die bürgerliche Musik sei von der Entwicklung *«der Perfektion der Realistik des Affekts»* geprägt. Vielleicht ist es falsch, aber die Argumentationen von Lachenmann scheinen den Komponisten im Sinne einer «Materialbeherrschung» auf «material / myself» und weniger «auf myself / material» zu verpflichten.

Die Ausdruckskategorie hat seitdem kaum noch im eigentlichen Sinne zu musiktheoretischen Überlegungen geführt. Die Diskussion schwelte jedoch weiter vor allem in den Versuchen, für die Nachkriegserscheinungen, vergleichbar den kurzlebigen sogenannten historischen Avantgarden, eine verbindliche Ästhetik zu etablieren. Alle diese Versuche von New Complexity bis neue Einfachheit betrafen individuelle Konzeptionen im breit gewordenen Spektrum musikalischen Schaffens. Gleiches gilt für gegenwärtige Ansprüche, den rechten Weg zu weisen. Aus den emotionalen Anmutungen, die bei der Wahrnehmung jeglicher Sachverhalte vorhanden sind, lassen sich ebenfalls keine verallgemeinerbaren Anweisungen dafür ableiten, wie sie kompositorisch zu verarbeiten sind. Sie haben teil an den kompositorisch-ästhetischen Intentionen, deren Reglementierungen oder Uniformierungen eine Anmaβung wären.

Helga de la Motte-Haber ist eine renommierte Musikwissenschaftlerin, die vor allem durch ihre Forschung über zeitgenössische Musik, Klangkunst und systematische Musikwissenschaft bekannt geworden ist. Von 1978 bis 2004 lehrte sie als Professorin für Systematische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Sie erhielt vielfach 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).



Mardi
Dienstag
Tuesday

14.11.17

20:00 Grand Auditorium
ciné-concert

Das Cabinet des Dr. Caligari

Remix Ensemble Casa da Música
Peter Rundel direction

Film: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920)
Robert Wiene réalisation
Wolfgang Mitterer musique
(création, commande Philharmonie et
Casa da Música Porto)

71’

((r)) résonances
après le concert Foyer
Wolfgang Mitterer im Gespräch mit Lydia Rilling (D)

Coproduction Philharmonie Luxembourg et
Cinémathèque de la Ville de Luxembourg

photo: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Wolfgang Mitterer, *Symphony of Craze* pour *Das Cabinet des Dr. Caligari*

Philippe Gonin

Un film symbole de l'expressionnisme

Sorti en salles en 1920, *Das Cabinet des Dr. Caligari* est un film allemand muet de Robert Wiene (1873–1938). Il raconte l'histoire d'une fête foraine s'installant dans une petite ville allemande aux étranges allures médiévales. Un vieil homme, qui se fait appeler le docteur Caligari (Werner Krauss), y exhibe un jeune somnambule, Cesare (Conrad Veidt), doté de dons de voyance. Lors d'une séance, il prédit à un jeune homme, Alan, qu'il sera mort au matin. Sa prédiction se réalise. Francis (Friedrich Feher), son ami, est bouleversé et pense que l'étrange docteur et sa créature y sont pour quelque chose. Il se met à les surveiller jusqu'à l'obsession…

Film divisé en six actes, le réalisateur – contre l'avis des scénaristes – inséra un prologue où l'on voit deux hommes converser sur un banc mais ne nous dit rien du lieu où ils se trouvent, jusqu'à l'apparition fantomatique d'une femme, Jane (Lil Dagover), que le héros présente comme sa fiancée. Le bref épilogue – sans que rien ne soit dévoilé ici de la trame de l'histoire – est tout aussi ouvert, laissant planer un doute dans l'esprit du spectateur. Car *Caligari* est un film sur la folie et ce que l'on peut dire est qu'on ne sait qui de Francis ou du Docteur est le véritable fou.

Un film référence

Esthétiquement, l'une des caractéristiques de *Caligari* reste le traitement des décors. Confiés à des artistes attachés à la revue expressionniste *Storm,* Hermann Warm, Walter Röhring et Walter Riemann, s'appliquent à l'aide de décors peints à recréer la perception déformée de la réalité du narrateur. Lignes brisées, perspectives tronquées ou déformées semblent vouloir nous entraîner avec les personnages dans une sorte de folie. L'ombre, la lumière, les contrastes et le jeu, parfois volontairement outré des acteurs (Werner Krauss dans la scène où son nom s'allume un peu partout autour de lui) marquent également un film qui, dès les années 1920, devient une référence. *Das Cabinet des Dr. Caligari* est rapidement considéré comme l'acte de naissance non seulement du cinéma expressionniste mais aussi du genre horrifique. Son empreinte marque des générations de cinéastes de Tod Browning à Tim Burton (ne serait-ce que le maquillage d'Edward aux mains d'argent, sorte de remix de celui de Conrad Veidt ou encore les décors

de *L'Étrange Noël de Monsieur Jack),* en passant par Hitchcock (la scène du meurtre d'Alan ici faisant immanquablement penser à *Psychose)* ou Brian de Palma qui, dans *Phantom of the Paradise,* se souvient avec humour de la présentation verticale de Cesare dans son cercueil.

Das Cabinet des Dr. Caligari et la musique

Alors que nous allons assister durant le festival « rainy days » à la création d'une musique entièrement nouvelle signée Wofgang Mitterer, *Das Cabinet des Dr. Caligari* possède bien une musique « originale » due à la plume du compositeur allemand Giuseppe Becce, un élève de Nikisch et Busoni qui travailla également au cinéma avec Fritz Lang et tint à la fois le rôle principal et celui de compositeur dans la biographie filmée de Wagner réalisée par Carl Fröhlich en 1913 !

Cependant, depuis quelques dizaines d'années, il est devenu courant, lors, par exemple, d'opérations de restauration d'un film, de commander à des compositeurs contemporains des partitions nouvelles. De nombreux créateurs, venus d'horizons musicaux divers, se sont ainsi confrontés au *Docteur Caligari*. Parmi eux, quelques compositeurs spécialisés dans ce genre de travail : Thimothy Brock en 1996 ou, un peu plus tard, Donald Sosin, ont livré leur vision musicale du film. On trouve aussi les signatures de Rainer Viertblöck ou de l'ensemble venu de Houston Two Stars Symphony... En 2014, lors de la soixante-quatrième édition du Festival du Film de Berlin, une nouvelle version restaurée fut créée avec une musique commandée à John Zorn, tandis qu'en parallèle la chaîne Arte (par ailleurs partie prenante dans le projet de restauration avec la Fondation Murnau et la ZDF) diffusait cette même version mais avec une partition musicale confiée à plusieurs compositeurs (dont Pablo Beltrán, Martin Bergande, Hong Ting Lai ou Cornelius Schwer...).

Wolfgang Mitterer, *Symphony of Craze*

On le voit, Wolfgang Mitterer se trouve avec cette partition face à un véritable challenge. La *Symphony of Craze* est une commande de la Casa da Música Porto et de la Philharmonie Luxembourg. On comprend, à la lecture du bref synopsis que l'on vient d'exposer, le pourquoi d'un titre dont le sens resterait sinon bien obscur. L'œuvre est composée pour un effectif de quinze musiciens (flûte, hautbois, clarinette en si bémol/clarinette basse en si bémol, basson, cor en fa, trompette en ut, trombone, deux percussionnistes, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, piano et un dispositif électronique) la rapprochant plutôt de la symphonie de chambre.

Organiste, considéré comme l'un des principaux compositeurs autrichiens dans le domaine de la musique électroacoustique, travaillant également avec des musiciens-improvisateurs venus du jazz ou de la sphère contemporaine (Roscoe Mitchell, Louis Sclavis, David Liebman, Sainkho Namtchylak...), on ne s'étonne guère de trouver dans la partition de Mitterer une place importante laissée d'une part à l'improvisation, aux accidents de parcours et d'autre part à la diffusion de bandes préenregistrées. Une partition en partie ouverte qui laisse donc une part à l'inconnu et dans laquelle *« piano, basse et électronique tiennent la structure »* (Mitterer).

Bref regard sur la partition

Il est difficile, en un court texte de programme, d'analyser les quelque 443 pages que représentent les 71 minutes de musique que dure le film. D'autant plus difficile que la seule lecture de la partition ne nous renseigne guère sur les sons qui seront diffusés, ce qu'ils ajouteront à l'ensemble

et, bien entendu, ce que les musiciens livreront durant les plages improvisées. On peut cependant en dégager quelques traits.

Du point de vue de la forme, Mitterer, contraint par la structure du film, a scrupuleusement respecté le découpage en six actes, auquel s'ajoute la musique prévue pour le générique. Comme il serait trop long de détailler l'ensemble de la partition, arrêtons-nous sur les premières minutes du film : elles permettent au compositeur d'installer quelques traits singuliers faits de nappes (le plus souvent aux cordes et jouant fréquemment sur des glissandi) et de motifs en lignes brisées, réparties, en une sorte de *klangfarbenmelodie,* sur plusieurs instruments et semblant faire écho aux perspectives fuyantes du décor du film.

La partition débute dès la présentation des diverses institutions ayant contribué à sa restauration soit près d'une minute avant que le film original à proprement parler ne commence (avec l'apparition de l'aigle de la DECLA, à l'origine société productrice de ce long métrage). À l'apparition de ce générique, un premier changement musical s'opère : aux « fusées » ascendantes jouées par les vents et les cordes en décalage (ou, si l'on veut, en une sorte de canon très serré) succède une séquence moins agitée d'où se détache entre autre un motif au hautbois, sur une seule note (un la) qui semble jouer un rôle structurel et des glissandi des cordes. La musique revient aux fusées initiales mais cette fois-ci plutôt descendantes. Le premier véritable motif musical, à la trompette, apparaît alors que défilent les noms des principaux acteurs du film. Tandis que s'affiche le titre, les fusées s'estompent pour faire place, aux cordes, à des lignes brisées conduisant vers l'*Akt I* (motif souligné par une réminiscence de la ligne du hautbois).

Toutes, ou presque toutes les techniques d'écriture déployées par Mitterer sont résumées dans ces quelques secondes. Il n'est pas inutile de rappeler ici l'importance fondamentale d'un générique de film : c'est lui qui nous installe dans une atmosphère, un climat. Les lignes mélodiques des fusées, usant de chromatismes, tout autant que les lignes brisées et éclatées des différentes cellules (réparties aux vents sur des nappes de cordes) qui ouvrent le premier acte, symbolisent peut-être la confusion qui règne dans les esprits troublés des protagonistes de cette histoire terrifiante.

La partition n'est pour autant pas exempte de moments que l'on dira plus lyriques. Ainsi la première apparition de Jane, en épouse fantomatique – nous sommes encore dans le prologue – est-elle soulignée par un motif plus apaisé mais immédiatement perturbé par la reprise des fusées initiales lorsque l'on comprend qu'elle n'est pas dans un état normal. Suit un nouvel état semble-t-il plus calme transpercé par des éclats de motifs brisés (qui, souvent, interviennent alors que Francis est à l'image).

Peut-être serait-il abusif d'évoquer dans cette partition la présence de leitmotivs au sens wagnérien du terme. Pourtant, l'auditeur entendra aisément des éléments récurrents soit lorsqu'un personnage se présente (on vient d'évoquer le cas de Francis) soit lorsqu'un lieu (par exemple la fête foraine) revient comme décor. Ainsi, lorsque l'histoire nous emmène à la foire à la fin de l'Acte 1, on peut entendre un motif en sextolet incomplet (cinq notes et un silence) que l'on entend à nouveau au début de l'Acte 2 (au moment où Caligari agite sa cloche que, par ailleurs, le compositeur a choisi de nous faire entendre).

Voici, très brièvement exposés, quelques exemples puisés dans une partition dense et qui présentent d'autres motifs, d'autres cellules récurrentes qu'il conviendrait d'analyser plus en profondeur encore. Précisons que ce texte a été écrit sans que l'auteur de ces lignes n'ait pu entendre cette partition synchronisée avec les images. Toutefois, une lecture parallèle de la partition et du film a permis de mesurer les qualités d'une musique qui, d'une écriture contemporaine usant de moyens musicaux ancrés dans leur temps (improvisation libre, bandes enregistrées), ne trahit en rien l'esthétique du film de Robert Wiene mais, au contraire, donne le sentiment qu'elle apporte aux images perturbées du réalisateur un nouvel univers qui lui sied à tout point de vue.

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.

Die auf der Leinwand anders fühlen

Von der menschlichen Leidenschaft für schräge Vögel, gespaltene Persönlichkeiten und Psychopathen

Tatjana Mehner

Man könnte es das Norman-Bates-Syndrom nennen – in Anspielung auf Hitchcocks *Psycho*. Anthony Perkins hat es geschafft, den die tote Mutter replizierenden schizophrenen Duschmörder offenbar auf ewig an die Spitze der bekanntesten und prägendsten Leinwand-Irren zu spielen; mehr noch als Hannibal Lecter alias Anthony Hopkins im oscargekrönten *Schweigen der Lämmer,* als der sadistische Alex DeLarge in Kubricks legendärem *Clockwork Orange* oder die vielseitig gestörten Helden und Antihelden eines David Lynch. Es sind die irren Begegnungen mit im allgemeinen Bewusstsein «Gestörten», die uns die entsprechenden Filme unverwechselbar in Erinnerung halten. Von der legendären Duschsequenz einmal abgesehen – wer denkt bei *Psycho* an Anderes als Perkins' Bates? Was macht den schaurigen Reiz des Irren aus? Was wäre das Kino ohne die sogenannten «Verrückten»?

Längst hat auch der kleine Bruder Fernsehen sich den Lockruf des Psychopathologischen zu eigen gemacht. Mit zahllosen Ermittlern und Ermittlerteams kann der Zuschauer Tag für Tag, ja Stunde für Stunde über die Auseinandersetzung mit der Verbrecherpsyche Bluttäter aufspüren und sich mit Gänsehaut daran weiden, wie abgefahren ausgesuchte Exemplare der eigenen Spezies doch ticken können (der Prototyp der entsprechenden TV-Serie ist wohl *Criminal Minds,* in der ein sympathisch smartes Team von Verhaltensanalytikern nicht ganz actionfrei Serienmörder zur Strecke bringt).

Als durchschaubar undurchschaubar, kalkulierbar unkalkulierbar könnte man das hier angewandte dramaturgische Moment der psychologischen Verführung beschreiben, das anderswo in ein wenig wunderlichen Kriminalisten (etwa dem manischen *Monk)* oder nicht bis ins letzte ernstzunehmenden Gaunern diverse Variationen erfährt und in sympathischen Abständen auch immer wieder den Archetypen des irren Irrenarztes auf den Plan ruft. Es sind die angeblich fließenden Grenzen von Genie und Wahnsinn, die dem Nicht-Genialen die legitime cineastische Form des Voyeurismus schmackhaft machen.

Als «nicht ganz richtig im Kopf» qualifizierte man früher gern die alltäglicheren Erscheinungsformen psychischer Krankheit ab und legte damit gleichsam fest, was «richtig ticken» bedeutet. Vom einfach schrägen Vogel bis zum virtuos manipulativen Psychopathen – was die meisten im Alltag nicht in ihrer Nähe haben wollen, unsere Leinwandunterhaltung käme ohne die mehr oder weniger klar erkennbaren Krankheitsbilder wohl kaum aus.

Ratio – Emotio – Kino: Vom Anfang einer langen Beziehung

«Die bewegende Liebesgeschichte», «der packende Thriller», «der mitreißende Kinofilm»... Die emotionale Wirkung ist gerade im Kino ein entscheidendes Bewertungskriterium. Den Zuschauer in seiner Gefühlswelt abzuholen und diese zu bedienen, folgt gewissermaßen einer sozialkommunikativen Notwendigkeit in einem Genre, das sich zunächst in einer (besonders) anonymen Gemeinschaft im dunklen Saal abspielt, und das in seinen technischen und medialen Möglichkeiten bis dahin ungekannte Formen von Konkretheit und Abstraktion bietet. Dieses Prinzip sucht auch aufgrund einer neuen Dispersität des avisierten Massenpublikums dennoch in auffällig starkem Maße nach Verknüpfung mit der Ratio – der permanente Wechsel von Verstehen und Empfinden ist zentral.

Das Spiel mit den Übergängen zwischen Ratio und Emotio war von jeher ein faszinierendes Wirkungsprinzip der Kunstform Kino. Und auch an dieser Stelle werden Psychopath & Co. zu einer Art Joker-Karte, zur dramaturgischen Chance. Sie empfinden anders. Ein Fakt, der sich uns auf rationaler Ebene erschließt und damit auf rezeptiv-emotionaler Ebene unbegrenzte Möglichkeiten eröffnet.

Im Leben anders als im Kino – der Popkorn-Faktor

Zu wissen, dass man nicht wissen kann, was als nächstes geschieht, ist – sofern es ein gewisses Maß überschreitet – für das soziale Wesen Mensch und sein Überleben katastrophal. Das richtige Verhältnis von Erwartbarkeit und Überraschung ist in vielerlei Hinsicht entscheidend für jedwede menschliche Kommunikation und damit Existenz.

Bei ästhetischer Kommunikation verschiebt sich lediglich die Gewichtung. Im Falle von Krimi und Thriller wird die Voraussagbarkeit des Unvoraussagbaren, also das Wissen um erhöhte Kontingenz zum dramaturgischen Prinzip. Dass dabei psychopathologisch gestörte Handlungsträger ein besonders erfolgreiches Mittel sind, ist nicht verwunderlich – der Zuschauer weiß um die oder erahnt die Andersartigkeit der Figur. Diese Andersartigkeit wird zum Erklärungs- und Schutzmechanismus zugleich. Wir wissen: «Der- oder diejenige ist ja nicht normal.» Deshalb müssen diese Helden auch nicht «normal» reagieren. Sie empfinden anders. Daraus erklärt sich für uns, dass sie auch anders handeln als wir das als normal empfinden. Wird das richtige Maß eingehalten, so finden wir das unterhaltsam, ja spannend. Trotzdem entwickeln wir mit der Kinoerfahrung auch wieder Wahrnehmungsmuster, aus denen die Entwicklung von Gestörten-Typen resultiert, die wir als Zuschauer einordnen können, egal, ob wir über das tatsächliche jeweils psychopathologische Krankheitsbild mehr wissen als den Namen. Schizophrenie und Psychopathie stehen hier hoch im Kurs seit es das Kino gibt. Wohl deshalb wundern sich bis heute so viele Menschen, dass die wenigsten Psychopathen in der Wirklichkeit von Beruf Massenmörder sind, sondern wir an gesellschaftlichen Schnittstellen eigentlich sehr gern auf ihre andere Emotionalität vertrauen.

Schräge Typen – schiefe Klänge

Als die Bilder laufen lernten, konnten sie noch lange nicht sprechen. Und nahezu jedes große Filmgenre – von Komödie über Western bis hin zum Thriller – hat auch seinen stummen Klassiker, der bis heute nicht zwingend an Wirkung eingebüßt haben muss. Dramaturgische Prinzipien, Klischees und Archetypen bilden sich von den Anfängen der Filmgeschichte an heraus. Psychopathologische Bilder von Bösewichtern bilden da keine Ausnahme.

Wirklich stumm war der Stummfilm dennoch nie. Unterschiedlichste Formen der Live-Begleitung wurden geschaffen und waren da, um die Wahrnehmung in psychologischer, aber auch ästhetischer Hinsicht zu komplettieren. Und das bedeutet – sicherlich in unterschiedlichen Graden der Einlösung – auch immer Lenkung der Rezeption und ihrer Wirkung. Klingende Kommentare des Geschehens sind so alt wie die Kunstform Film. Die Charakterisierung von Situationen ist ein bewährtes und oft diskutiertes Mittel; jene von Figuren allemal – Typisierung in Klang ist ein etabliertes Prinzip, das nicht nur Großmeister der Filmkomposition virtuos (gerade in Blockbusters) einsetzen.

Wie immer man aus musikalisch-ästhetischer Sicht diesen Fakt bewerten mag, ist es filmdramaturgisch dann nur konsequent, wenn schräge Typen «schiefe» Klänge bekommen – wenn das seelisch Abnorme seinen akustischen Widerhall in Abläufen findet, die der Regelmäßigkeit vertrauter (film)musikalischer Begleitmuster entgegenstehen. Der ästhetische Reiz des «Ungewöhnlichen» hat sowohl Norman Bates als auch Alex DeLarge ebenso auf auditiver Ebene begleitet. So wie viele große Schauspieler nur zu gern die künstlerische Herausforderung der Rolle des abnormen Widerlings angenommen haben, so sind Komponisten gerade bei ihren thematischen Entwürfen fürs Dubiose, Mysteriöse, eben Ungewöhnliche zu musikalisch Bemerkenswertem gelangt.

Trotz der viel diskutierten eingefahrenen Strukturen und Produktionsweisen in der Musik des großen Hollywoodkinos ist die Musik für die Leinwand immer auch ein Experimentierfeld geblieben; gerade, wenn es um die Bösen geht oder noch besser um die Gestörten... Und rezeptiver Voyeurismus ist wohl der Grund dafür, dass hier zum Teil Klänge gewaltige Akzeptanz erfahren, die im Konzertsaal kaum ein breites Publikum erreichen würden.

Was das über das besagte Verhältnis Ratio – Emotio, insbesondere bei der rezeptiven Zuschreibung aussagt, müsste der Rezipient Mal für Mal für sich selbst entscheiden; auf jeden Fall ist diese auditive Schiene längst Teil voyeuristischer Zuschreibung und weckt das willkommene Gefühl von Thrill.

Wolfgang Mitterer – Porträt

Doris Weberberger (2012)

Aus den sprichwörtlichen Regeln, die da sind um gebrochen zu werden, könnte man auf Wolfgang Mitterer angewandt konstatieren: Grenzen sind da, um überschritten zu werden. Denn nähert man sich dem Schaffen Mitterers, sieht man sich der Verbindung kontrastierender, teilweise sogar gegensätzlich erscheinender Elemente gegenüber. Komposition und Improvisation, Jazz und neue Musik, Klassik und Pop, akustische Instrumente und elektronische Samples werden verschmolzen, als wenn keine Abgrenzungen dazwischen existierten, so dass oftmals nicht mehr klar erkennbar ist, welcher Einfluss woher kommt. Unerwartete Klangexplosionen, rasch aufsteigende Tonfolgen, ein einzelner Flötenton, das Grunzen von Schweinen oder auch leise pulsierende Klanglandschaften und sich zaghaft entwickelnde Melodien sind zu vernehmen. Beinahe schon kitschig erscheinende Harmoniefolgen werden mit leise wummernden Rhythmen konterkariert oder Koloraturen durch Dissonanzen karikiert.

Traut man sich zu schreiben, dass Mitterer damit zwischen den Stühlen der Stile sitzt, entgegnet er: *«Ich sitze auf meinem eigenen Stuhl».* Dies zeigt sich unter anderem an der Wiedererkennbarkeit seiner Kompositionen und Improvisationen, denn trotz ihrer höchst unterschiedlichen Gestalt sind sowohl Gestus als auch bestimmte Klänge immer wieder zu finden. Dies rührt von seiner spezifischen Arbeitsweise, denn Mitterer, der 1958 in Lienz geboren wurde und Orgel, Komposition und Elektroakustik studiert hat, ist in gleicher Weise Komponist wie Improvisator. In beiden, bei ihm oftmals nicht voneinander zu trennenden Bereichen zeigt sich ein wesentliches Element in der Verwendung von Samples – Alltagsgeräusche wie das Rauschen von Wind und Wasser, im Raum hin- und herfliegende Helikopter, elektronisch erzeugte Klänge oder Aufnahmen akustischer Instrumente und Stimmen sind in seiner umfassenden Soundbibliothek zu finden, die einerseits einer ständigen Veränderung und Erweiterung unterliegt, aus der sich aber andererseits einzelne Klänge in unterschiedlichsten Werken wiederfinden lassen. In abgeschlossenen Kompositionen wie *coloured noise* (2005) ist eine Partitur für die zu mehr oder weniger fixiertem elektronischen Part spielenden Instrumentalistinnen vorhanden, diese jedoch mit improvisatorischen Freiheiten ausgestattet. Denn nach der Überzeugung Mitterers sollen Musiker nicht daran denken, was sie machen müssen, sondern was sie spielen dürfen. Improvisation wird hier zum integralen Bestandteil von Komposition. Umgekehrt fließen aus früheren Werken gewonnene Klänge – elektronisch weiter verändert oder auch nicht – als Samples wieder in neue Kompositionen oder Improvisationen ein, um

WOLFGANG MITTERER

«komponieren ist ein sachlicher prozess»

Wie viel Gefühl braucht Musik?
kommt darauf an, welche musik.
probieren sie mit den händen triolen + hemiolen – ohne gefühl – zu klopfen.

Hat zeitgenössische Musik Angst vor Emotionen?
vor allem dort, wo sie einer «klanginstallation» ähnelt und das «drama» meidet.

Wie wichtig sind Emotionen für Sie beim Komponieren?
komponieren ist ein sachlicher prozess.
der output provoziert optimalerweise.

anschließend vielleicht erneut in anderen Zusammenhängen wieder aufzutauchen. So geht ein Werk fließend in ein anderes über.

Während Mitterer teilweise unterschiedliche Stile zu einem untrennbaren Konglomerat verschmelzen lässt, setzt er sie in anderen Werken kontrastierend gegeneinander. Und auch der Ort der Aufführung und dort ansässige (Laien-)Musiker werden gelegentlich zu Protagonisten. So in *Turmbau zu Babel* (1993), in dem er 4200 Sänger, Schlagwerker, Blechbläser und 8-Kanal-Elektronik in einem Fußballstadion zusammenführt und den dort beheimateten Sprechtumulten und von Blechbläsern imitierten Gashupen auf Choräle treffen lässt. In *Vertical Silence* (2000) wiederum werden Opernsänger in einem Steinbruch mit Blaskapellen, Jägern mit Hunden, Motorsägen und Feuerwehr konfrontiert. Oder in *Music for Checking E-Mails* (2009), wo Reminiszenzen an Bruckner, Tschaikowsky und Feldman zwischen postmoderner Vielschichtigkeit auftauchen. Und auf *Sopop* (2008) gibt er sich – wie der Titel bereits erkennen lässt – poppig. Es wäre aber nicht Mitterer, würde er klischeehaft mit standardisierten Harmoniefolgen und klarem 4/4-Takt aufwarten. Wenngleich sich die Klangsprache hier mit von Birgit Minichmayr gesungenen Phrasen wie *«relax me»* in populäre Gefilde vorwagt, schlägt die Arbeit mit Stimmen, E-Gitarre, Schlagzeug, Kontrabass und Samples oft nicht vorhersehbare Verläufe ein und birgt rhythmische wie klangliche Überraschungen. Und für *Im Sturm* (2008) waren die Lieder Franz Schuberts ausschlaggebend für eine Auseinandersetzung mit der Gattung Lied, ohne dass diese – abgesehen von einem Zitat von Schuberts *«Ungeduld»* im Zentrum des Zyklus – selbst erklingen; viel mehr ist es ein Spiel mit dem Verhältnis von Text und Musik und der Thematik der unerfüllten Liebe.

Mit Musikern wie den Schlagzeugern Wolfgang Reisinger oder Wolfgang Klammer, dem Saxophonisten Klaus Dickbauer oder dem Bariton Georg Nigl bildet er Improvisationskollektive, die sich gelegentlich über einen längeren Zeitraum erstrecken, manchmal aber auch nur für eine Aufführung Bestand haben – bei der Musik, die aus dem Moment heraus entsteht, wird auch schon mal das Knarren des Stuhles Teil des musikalischen Geschehens. In den freien Improvisationen und auch in instrumentalen Kompositionen steht die Arbeit am Klang im Mittelpunkt, die kein dahinterliegendes, unhörbares Konzept benötigt. Im Bereich Oper hingegen wird Mitterer in *massacre* (2003) politisch, wenn er sich mit der Gewalt der Bartholomäusnacht im 16. Jahrhundert auseinandersetzt und dabei den indirekten Bezug zur Gegenwart herstellt. Denn nicht nur damals musste die Religion als äußerer Vorwand hinhalten, um aus Habgier die Brutalität an den Gegnern zu rechtfertigen. Und auch musikalisch verbindet er Vergangenheit und Gegenwart durch das Einbeziehen von Fanfarenanklängen und angeschnittenen Orgelchorälen.

Aber nicht nur für Erwachsene komponiert Mitterer. Mit seiner *«kleinen oper für kinder» das tapfere schneiderlein* (2006) schuf er ein spritziges Werk, mit dem er das junge Publikum auf humorvolle Weise ganz ernst nimmt. Nicht mit *«dududu-lalala-Musik»* wollte er die anspruchsvollen Ohren abspeisen, denn, so Mitterers Überzeugung: *«Man muss Kindern etwas zutrauen»;* und so erzählt er das traditionelle Märchen mit zeitgemäßer Klangsprache, wodurch die Oper auch für älteres Publikum interessant ist. Gleich für welches Publikum oder welchen Ort Mitterer komponiert, man darf immer wieder auf die Experimente des Klangkünstlers gespannt sein.

Doris Weberberger studierte Musikwissenschaft in Wien und ist als freischaffende Musikpublizistin tätig (u. a. für Wiener Konzerthaus, Festival Grafenegg, *neue musikzeitung).* Bis 2014 leitete sie die Redaktion der *Österreichischen Musikzeitschrift,* seit 2012 ist sie bei mica – music austria für die neue Musik zuständig.

Der Text wurde erstmals publiziert von mica – music austria. Abdruck mit Genehmigung von mica.

Jeudi
Donnerstag
Thursday

16.11.17

20:00 Salle de Musique de Chambre
récital de madrigaux

Italian Madrigal Book

EXAUDI
James Weeks direction

Juliet Fraser soprano
Rebecca Lea soprano
Lucy Goddard mezzo-soprano
Tom Williams contreténor
Stephen Jeffes ténor
David de Winter ténor
Simon Whiteley basse
Jimmy Holliday basse

((r)) résonances
19:45 Salle de Musique de Chambre
Catherine Kontz and James Weeks in
conversation with Lydia Rilling (E)

Luca Marenzio
«Spuntavan gia» (1580)
«Scendi dal Paradiso» (1584)

Stefano Gervasoni
Di dolci aspre catene (2014)

Giaches de Wert
«Vezzosi augelli» (1586)

Claudio Monteverdi
«Ecco mormorar l'onde» (1590)

Luca Marenzio
«Quel augellin che canta» (1595)

Claudio Monteverdi
«Quel augellin che canta» (1603)

Salvatore Sciarrino
12 Madrigali per 8 (o 7) cantanti (2007) (extraits):
«Ecco mormorar l'onde»
«La cicala»
«O lodola»
«Rosso, così rosso»

40'

—

Catherine Kontz
Il Floridoro – Canto 4 (création, commande Philharmonie) (2017)

Carlo Gesualdo
«Se la mia morte brami» (1611)
«O dolorosa gioia» (1611)
«Ardita zanzaretta» (1611)

Michael Finnissy
Gesualdo: Libro Sesto (2013) (extraits):
I (Se la mia morte brami)
III (Beltà, poi che t'assenti)
VI (Resta di darmi noia)
VII (Al mio gioir)

Claudio Monteverdi
«Rimanti in pace» (1592)

40'

Tout changer pour ne rien changer: des madrigaux de la Renaissance à la renaissance du madrigal

Xavier Bisaro

À mesure que progressait la redécouverte de la « musique ancienne » au 20e siècle, nombre de compositeurs se penchèrent sur les œuvres du passé pour y trouver modèles à copier, sources d'inspiration ou justifications de leur démarche. Parmi tous les trésors de ce vaste musée imaginaire, le madrigal italien attira plusieurs créateurs. À la Renaissance, ce genre n'était-il pas représentatif d'une recherche de la relation la plus étroite possible entre poésie et chant, ainsi que de la tentative de contourner les normes de l'écriture musicale héritées de la fin du Moyen Âge ? Si l'on ajoute à cela la fascination humaniste des compositeurs de madrigaux pour l'Antiquité et la vie sulfureuse de Carlo Gesualdo, prince assassin et madrigaliste à ses heures, on comprend pourquoi le madrigal italien retint l'attention d'un Hindemith (*Fünfstimmige Madrigale*, 1958), d'un Stravinsky (*Monumentum pro Gesualdo di Venosa*, 1960) ou d'un Ligeti (*Nonsense Madrigals*, 1988–1993) sans oublier ceux qui, à l'instar de Pousseur, adaptèrent le principe du madrigal à la musique instrumentale.

Entremêlant madrigaux de la Renaissance et madrigaux de notre temps – parmi lesquels une commande de la Philharmonie Luxembourg à Catherine Kontz –, le programme de ce concert témoigne de la fécondité du goût contemporain pour ce genre et nous incite à jeter des ponts à travers les siècles. Au départ de ce dialogue des époques se trouve le madrigal, type de composition polyphonique apparu dans les années 1530 en Italie. Tandis que le toscan avait acquis ses lettres de noblesse littéraires et que les poètes de la génération de Pietro Bembo (1470–1547) vibraient au souvenir de Pétrarque (1304–1374), le madrigal devint le véhicule musical idéal pour la poésie italienne tant ancienne – celle du 14e siècle – que moderne. Influencé au commencement par l'écriture imitative du motet, le madrigal trouva progressivement sa propre identité, nourrie en particulier par la détermination des compositeurs à figurer, à travers les sons, les vers dont ils s'emparaient. Correspondance entre le découpage musical d'un madrigal et la syntaxe du texte chanté, entre le rythme et l'accentuation prosodique, entre les motifs mélodiques et les « images » poétiques : ce dense faisceau de relations devait idéalement conduire à la fusion des dimensions poétique et musicale d'un madrigal. Cette ambition s'appliquait à des textes qui, pour certains, déclinaient de manière plaisante et agreste les sentiments amoureux. D'où ces madrigaux cultivant à satiété les métaphores bucoliques, jusqu'à célébrer la nature pour elle-même (*« Ecco mormorar l'onde »* de Monteverdi). Cette veine fut d'autant plus attirante que les musiciens disposèrent vers la fin du 16e siècle de l'œuvre majeure de Giovanni Battista Guarini

(1538–1612), *Il Pastor Fido,* qui devint rapidement un inépuisable réservoir de situations et de personnages arcadiens d'où sont extraits les vers de *« Quel augellin che canta ».* Cette inclination ne relégua pas dans l'oubli les tourments pétrarquistes dans les cercles aristocratiques où, à la faveur de la diffusion imprimée de la musique, le madrigal bénéficiait d'un grand engouement. L'incipit du *« O dolorosa gioia, o soave dolore »* mis en musique par Gesualdo symbolise à lui seul le chiasme affectif qui gouvernait, même de manière conventionnelle, l'expression des passions humaines.

Musicalement, les madrigalistes des dernières décennies du *Cinquecento* – le plus souvent en activité au sein des grandes cours princières – organisent leur discours musical en sections contrastées, chacune dédiée à un fragment du texte dont elles illustrent la teneur. La musique se fait alors changeante, au gré des sons ou des images que le poème évoque. Longs mélismes lorsque le poète introduit dans ses vers le chant ou la musique *(« Vezzosi augelli »* de Wert), lignes descendantes (début de *« Scendi dal Paradiso »* de Marenzio) et autres formules musicales frappantes viennent souligner la moindre inflexion du texte. Toutefois, la multiplication des motifs censés représenter les détails du poème contredisait l'aspiration humaniste à redonner vie au chant orphique et, partant, à sa puissante sobriété. Sans rompre avec la palette de moyens permis par l'écriture polyphonique, Luca Marenzio et, plus encore, Claudio Monteverdi s'acheminèrent vers une conception plus déclamatoire du madrigal. Chez ce dernier, le pittoresque cède à la scénographie d'ensemble : les voix sont mises au service d'une conduite au long cours du texte, celui-ci n'étant plus disséminé dans les recoins de la polyphonie mais énoncé par grands blocs, en usant s'il le faut de l'écriture homorythmique. L'ouverture du madrigal à de nouvelles inspirations littéraires explique aussi ce regain de simplicité à l'approche des années 1600. Le « grand genre » sut en effet emprunter à la *canzonetta (« Quel augellin che canta »* de Monteverdi), ce qui contribua à rafraîchir le style souvent teinté de maniérisme des madrigalistes de la fin du 16e siècle. Alors qu'au même moment les compositeurs italiens se tournaient vers la monodie accompagnée et l'opéra naissant, cette évolution vers plus de « naturel » ne réduisit pas pour autant les horizons spéculatifs vers lesquels le madrigal tendait. Enchaînements harmoniques subtils jusqu'à l'étrangeté et motifs mélodiques chromatiques, s'ils étaient connus et appréciés depuis longtemps, abondèrent dans l'idiome d'un Gesualdo qui, tout en sachant se montrer plus attendu lorsqu'il aborde des poèmes d'apparence légère *(« Ardita zanzaretta »),* écrivit les pages les plus mystérieuses de l'histoire du madrigal italien.

De telles trouvailles compositionnelles peuvent être comparées, si tant est qu'elles définissent une posture esthétique, à la déconstruction du langage musical « canonique » opérée par les avant-gardes contemporaines. En outre, la controverse entre Monteverdi et le théoricien bolognais Giovanni Artusi (c. 1540–1613), celui-ci ayant accusé le premier d'iconoclasme musical dans ses madrigaux, pourrait passer pour un des épisodes du combat jamais clos entre Anciens et Modernes. Les créateurs contemporains semblent avoir préféré une autre accroche offerte par le madrigal italien : sa vocalité impétueuse et fortement expressive. Pour les compositeurs désireux de rompre avec la voix chantée lyrique dont ils contestaient les supposées connotations historiques et sociales, les madrigaux du 16e siècle ouvraient le chemin vers des perspectives plus imprévisibles et moins convenues. D'une fièvre confinant parfois à la violence expressive, les poèmes du Tasse (1544–1595) ou de Guarini donnaient naissance, sous la plume des madrigalistes de la Renaissance, à des tableaux sonores d'où pouvaient jaillir imitations de bruits, soupirs, lamentations et cris. Par conséquent, pendant que certains inventaient le théâtre musical (Cage, Kagel), d'autres trouvèrent dans le madrigal quelques-uns des moyens nécessaires à

une émancipation de la représentation musicale des mots. Reprenant à leur compte l'effectif polyphonique des madrigaux de la Renaissance, Salvatore Sciarino *(Madrigali*, 2007), Stefano Gervasoni *(Di dolci aspre catene*, 2014) et Catherine Kontz *(Il Floridoro – Canto 4*, 2017) renouent aussi avec leur urgence expressive, tout en mettant à profit le caractère expérimental de ce genre. Michael Finnissy pousse cette démarche à son terme en composant un cycle complet sous l'intitulé *Gesualdo: Libro Sesto* (2013). Transfigurant un des plus célèbres recueils de son génial prédécesseur, l'œuvre de Finnissy démontre, s'il le fallait, que les restes d'une époque révolue peuvent se transformer en fondations d'un monde nouveau.

Xavier Bisaro est professeur de musicologie à l'Université François-Rabelais de Tours, chercheur au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (CESR, UMR 7323) et membre de l'Institut Universitaire de France (IUF).

Die musikalischen Facetten der Liebe

Madrigal und Emotion
Katrin Stöck

Die tragische Liebe, die Sehnsucht, die Eifersucht – häufig gespiegelt durch die lebensvolle Natur mit ihrem Rauschen und ihrer Stille – sind die Themen des Madrigals. Die Komponisten schufen mit ihren Madrigalen kleine theatrale Szenen, Monologe der Liebenden, der Verlassenen, der Sehnsüchtigen, in denen sich das lyrische Ich mit seinen Gefühlen und Gedanken ausspricht. Bereits Cipriano de Rore, einer der früheren Madrigalisten im 16. Jahrhundert, wurde mit seiner affektbetonten Kompositionsweise zum Vorbild der nachfolgenden Generationen; auf ihn berief sich nicht nur Claudio Monteverdi. Diese immer weiter gesteigerte und verfeinerte musikalische Affektausdeutung wiederum machte das Madrigal am Ende jenes Jahrhunderts auch zu einer der Keimzellen der in Italien neu entstehenden Gattung der Oper.

Für die musikalische Gestaltung der in den Texten sich ausdrückenden Affekte ließen sich die Komponisten durch bestimmte Reizworte ansprechen, besonders Verben, die Reaktionen auf Gefühle oder auch sehnsuchtsvolle Zustände beschreiben, zum Beispiel weinen, sich sehnen, lieben, schmachten, hoffen, zittern, lachen, fliehen, seufzen, sterben oder singen. Das Madrigal als musikalische Form verlangte zunächst, genauso wie die Motette, die zeilenweise Vertonung des Textes, wobei jede Textzeile eine neue musikalische Zeile erhielt, die dann durch alle Stimmen geführt wurde, bevor die nächste Textzeile präsentiert wurde. Die vom Text transportierten Emotionen und Affekte konnten u. a. durch sogenannte musikalisch-rhetorische Figuren in Musik umgesetzt werden. Besonders auffallend sind solche Figuren zum Beispiel beim Verb *cantare* (singen), das meist Tongirlanden nach sich zieht, oder aber bei madrigaltypischen Schmerzensausrufen wie *ahi* oder *ohimé*, die durch große Intervallsprünge dargestellt wurden, oder auch bei allen Ausdrücken des Leidens, Seufzens, Klagens, Sterbens oder der Sehnsucht und des Sich-Verzehrens, die mit entsprechenden Seufzerfiguren, chromatischen Linien oder entlegenen Harmonien gemalt wurden.

Giaches de Wert beispielsweise wählte für seine Madrigale meist literarisch sehr anspruchsvolle Texte von Torquato Tasso oder Francesco Petrarca, bei denen ihm eine besonders kunstvolle Verquickung mit der Musik gelang. Denn de Wert begnügte sich nicht damit, die einzelnen Textzeilen nacheinander musikalisch umzusetzen und durch die Stimmen laufen zu lassen, sondern kombinierte mehrere Textzeilen und damit auch musikalische Abschnitte zu einem kunstvollen Tonsatz. Das gleichzeitige Erklingenlassen von Textzeilen, die sich auch hinsichtlich der angesprochenen Gefühlswelten ergänzten, verleiht dem Text ebenfalls Mehrdimensionalität, die dieser als rein literarischer Text nicht aufweisen kann. In seinem Madrigal *«Vezzosi augelli»* beginnen zwar die drei Oberstimmen mit einem leichten schwebenden Satz, der den Gesang der Vöglein

auch musikalisch erscheinen lässt, Tenor und Bass setzen aber sogleich mit einem perkussiven Motiv ein, das einen Text verwendet, der in der Reihenfolge von Tassos Dichtung eigentlich erst später an der Reihe ist. De Werts Naturschilderung bekommt so gleich zu Beginn eine geheimnisvolle Grundierung und pulsierende Basis und damit eine menschlich-emotionale Ebene, die die erste Textzeile zunächst nicht unbedingt anspricht. Eine weitere Stelle des Madrigals, die de Werts meisterhafte Umsetzung von Text in Musik zeigt, ist *«quando taccion gli augelli»* (wenn die Vögel schweigen). Auch hier setzt de Wert Naturschilderung in Emotion um und zeigt die Stille der Natur, die gleichzeitig für die Einsamkeit des Ichs steht, dadurch, dass fast alle Stimmen schweigen und nur der Sopran in einer sehr tiefen Lage, die auch ihn fast schweigen macht, den Text als einzige Stimme singt. De Wert durchbricht hier die Form und führt den Text nicht durch alle Stimmen, denn die Vögel schweigen und das Ich spürt die Einsamkeit und Stille der Natur.

Nicht weniger kunstvoll arbeitete Claudio Monteverdi, dessen *«Ecco mormorar l'onde»* in der Naturschilderung die Sehnsucht nach der Geliebten textlich und musikalisch ausdrückt. Monteverdi erweist hier de Wert die Ehre, indem er für den Anfang seines Madrigals die erste Zeile aus dessen *«Io non son però morto»* (ein Madrigal über ein aus todbringender Liebe befreites Ich) verwendet. Der Dichter von *«Ecco mormorar l'onde»,* ebenfalls Tasso, nimmt in dem Text Bezug auf seine Liebe zu Laura Peperara, indem er mit Worten spielt, die ihren Namen enthalten, beispielsweise *aura* (Aura oder auch Hauch), *aurora* (Morgenröte) oder *ristaura* (es erquickt), er also in der Beschreibung der Morgenstimmung immer den Namen der Geliebten im Munde führt. Dieser bereits als Dichtung musikalisch gestaltete Text erhält durch Monteverdis Musik, die wiederum verschiedene Textzeilen musikalisch durch ähnliche Motive aufeinander bezieht, eine emotionale Tiefe, die auch dem Hörer die geliebte Laura als Morgenröte erscheinen lässt, die das Eis taut und das durstige Herz erfrischt.

Monteverdi war derjenige der Madrigalisten, der sich ob seiner kompromisslosen Umsetzung von affektiven Texten in ebensolche Musik verteidigen musste: Giovanni Artusi, selbst Komponist und Musiktheoretiker, hatte unter Weglassung des Textes an einigen noch unveröffentlichten Madrigalen Monteverdis satztechnische Fehler demonstriert. Monteverdi erläuterte daraufhin im Vorwort seines *5. Madrigalbuches,* dass er auf der Basis einer zweiten kompositionstechnischen Praxis arbeite (*seconda pratica*), die den Text über die Musik stelle und die Musik Dienerin des Wortes sein lasse und sich, um den Affektgehalt des Textes umzusetzen, über die kompositorischen Regeln der ersten Kunst *(prima pratica)* hinwegsetzen könne. Der Affektgehalt des Textes wird also stärker gewichtet und bedingt die musikalische Struktur, der Transport der im Text erzeugten Emotion steht im Vordergrund. Dabei widmen sich Monteverdi oder auch Carlo Gesualdo weniger der Reihung einzelner Affektschattierungen, wie sie von bestimmten Stichworten des Textes angesprochen werden, sondern eher der allgemeinen psychischen Verfassung der sprechenden Person. Der theatrale Charakter solcher Madrigale besteht vor allem darin, dass meist fünf oder auch sechs Stimmen gemeinsam als eine Stimme die emotionalen Zustände des sprechenden Ichs interpretieren. Mit der Komposition von Textzeilen, gewählten musikalischen Motiven sowie satztechnischen und harmonischen Kühnheiten erzeugen die Madrigalisten die affektive Eindringlichkeit dieses mehrstimmigen Monologs.

Schließlich war Carlo Gesualdo als Vertreter der letzten Madrigalistengeneration neben Sigismondo d'India einer der nachdrücklichsten Gestalter stark emotionaler Texte, die bei ihm interessanterweise am wenigsten von bekannten Textdichtern stammen. Die Vermutung liegt nahe, in ihm zumindest teilweise selbst den Textdichter zu sehen. Dahingestellt sei der Anteil

seiner eigenen durchaus sensationellen Biografie am Inhalt seiner Texte und seiner Musik. Die starke emotionale Gespanntheit vieler seiner Madrigale hat auch heute auf uns eine sehr direkte Wirkung. Dies liegt sicher auch an der immer wieder betonten chromatischen Dichte, den vielen Reibungen und ungewöhnlichen Tonartenwechseln. Gleichzeitig finden sich aber in fast allen seinen Madrigalen zudem stark polyphone Abschnitte, also Abschnitte mit starker Verzahnung der Stimmen, die keine harmonischen Experimente enthalten. Möglicherweise ist es dieser Wechsel, der uns Hörern so ungewöhnlich erscheint: der Wechsel zwischen harmonisch sehr ‹gewagten›, aber homophonen, die Stimmen also gleichzeitig erklingen lassenden Passagen und polyphonen Abschnitten, sodass der Hörer in diesem raschen Wechselbad der Gefühle die gleiche gefühlsmäßige Achterbahn durchfährt wie das lyrische Ich der zugrundeliegenden Gedichte. Im Madrigal *«O dolorosa gioia»* (O schmerzvolle Freude) aus Gesualdos fünftem Madrigalbuch heißt es in einer kaum zu überbietenden Emphase: *«O miei cari sospiri, miei graditi martiri, del vostro duol non mi lasciate privo, poiché sì dolce mi fa morto e vivo»* (Oh, meine kostbaren Seufzer, meine erwünschten Qualen, beraubt mich nicht Eurer Pein, da sie mir den Tod und das Leben süß macht).

Katrin Stöck studierte Musik-, Theater- und germanistische Literaturwissenschaft in Halle und Leipzig, promovierte zum Thema Szenische Kammermusik und Kammeroper in der DDR und forscht aktuell zu portugiesischem Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts.

MICHAEL FINNISSY

«I experience and I imagine»

How much emotion does music need?
Enough to prove that its composer is alive to the world.

Is contemporary music afraid of emotion?
No. Mine isn't. Why don't you listen?

How important are emotions for you when composing?
I experience and I imagine. Composing focusses emotional, technical and psychological issues. It takes too long to write notes down for even the most passionate or terrifying emotions to have lasted. The poet Coleridge wrote that his verse was *«emotions recollected in tranquility»,* then you must define «emotions», «recollected» and «tranquility».

«A celebration of the voice»

Conversation with Juliet Fraser, soprano and cofounder of EXAUDI
Anne Payot-Le Nabour

You studied Music and History of Art at Cambridge. Where does your passion for contemporary music come from?

I think it really began before university. First of all I was a cellist from the age of 5. Then I started learning the oboe when I was 11 and played very seriously until I was 20. The repertoire for the oboe is rather split: there is a lot of it from the baroque period, and then not very much in the classical and the romantic period. Then it starts getting more interesting again from the end of the 19th century. I suppose when I started singing at university this sort of split was already within me as a musician, but when I became a singer I moved even further to the edges, going a bit earlier with the early music, into the Renaissance period, and certainly more to the contemporary side with «modern» music.

What does it mean to practice contemporary music?

I think it is the excitement and privilege of working on something that is completely new. I am still stimulated by the opportunity to present something to the world for the first time. You are liberated from any performance history! You are completely free. It is a wonderful thing to work with the composers on their creations and it is exciting to feel the responsibility of performing something to the audience for the first time.

Do contemporary works require a special technique or physiology?

Of course it is impossible to give a definitive answer! Some works do, some do not. The composers approach the voice today in many very different ways. But I think that, as a dedicated interpreter of contemporary music, you need to have a good and wide range of techniques, as well as a good outlook. The most important thing is to be open-minded.

What brought you to found EXAUDI with conductor and composer James Weeks in 2002?

I had just given up the oboe and decided that it would not be my future. I had begun to do some singing and I was looking for a way to use my voice in the way that I had really enjoyed playing the oboe. Both as an oboist and as a cellist when I was little, the thing I loved most was chamber music. And I had become more interested in modern repertoire – I say «modern» because I was still looking at the beginning of the 20th century. I just had this idea that maybe it was possible to bring these interests of mine together. I remember very well the day that I called James. We had worked together at university with me both as an oboist in an orchestra and as a singer. I called him and I said «I have this idea to create something with one singer to a part – so that it is really

like chamber music – but to focus on modern music and new works». He said «Yes, great!». And so then we started doing it. It is the sort of idea, I think, that only comes to somebody rather naive in their twenties. And then of course we started the journey and realized all the challenges that were ahead... We started building the team of singers, trying to find the right people, and James slowly developed the musical identity of the group.

How did you choose the name EXAUDI?

I do not know where the idea really comes from. It is Latin, the command to listen, «hear me, listen». Perhaps if we were choosing a name now maybe I would try to find something that sounds more new because there are many groups with Latin names. But at the same time EXAUDI's repertoire does have that historical component.

How did you choose the programme «Italian Madrigal Book»?

This programme is very rooted in a history of lyricism. It is focused on melody and harmony even if not always in a conventional way. It is a lovely opportunity for the singers to use their voices in a lyrical and yet lightly experimental way. It is a celebration of the voice and the madrigal form in all its glory. This programme really started in our 10th anniversary year, in 2012. James Weeks created this project, which was at first called «An Italian Madrigal Book», and it has continued to grow and evolve in the five years since then. What we will be presenting in Luxemburg is the newest version of this project with some pieces that are familiar to us from previous incarnations of the programme, like some of the older works of Monteverdi and Marenzio, and the Sciarrino. (The *12 Madrigali* by Sciarrino existed already; they were not written for us but for the Neue Vocalsolisten.) The Finnissy was written for us to be paired with Gesualdo. We performed part of the cycle at the Wigmore Hall in 2012 and then it grew into a complete cycle, *Gesualdo: Libro Sesto,* which we performed at Huddersfield a year or two later. For the Luxemburg performance, there will be a new madrigal by Catherine Kontz.

Please tell us about the commission to Catherine Kontz.

Catherine Kontz is a Luxemburgish composer based in London. After I sang in her opera *Neige* in 2013, Catherine wrote *Tea Break for Juliet* for me as a soloist in 2014, for eight pre-recorded voices (all mine!). Her vocality is very beautiful and fragile. It will be interesting to see how she approaches the madrigal tradition. She has a really strong sense of melodic and harmonic colour.

How different are the rehearsals and the learning of contemporary works from classical works?

First of all I would not contrast «contemporary» with «classical». For me, contemporary is part of the classical tradition. With the learning it depends very much on the repertoire. For example you may have a similar process learning Gesualdo and Finnissy: they are both strongly melodic but with a complicated harmony, and neither really requires complicated vocal techniques. You can imagine it is a similar process to put those two sorts of music together as an ensemble even if many hundred years separate them. With other pieces like the Sciarrino you have a few more unusual techniques that the voice may need to learn. It really depends on the pieces...

What do you expect from the conductor in new pieces?

Where James is unusual as a conductor is in his skill at helping the singers to approach complex new music and guiding the ensemble through the process of tackling new works, by pulling apart

the music into different components and then reassembling it. He really hears the detail, and makes a great effort to enter the particular aesthetic world of each piece. But I think during performances he does not really see any difference between conducting old or new music.

How would you define the contemporary madrigal?

I would define it like the madrigals of the past, which also changed a lot through history and in the hands of different composers. It will be based on a secular text and written for a little group of individual singers. It is a sort of intimate, personal thing even if it is a lovely happy madrigal about springtime! The music is very much led by the text, often responding to the poetic imagery. The interesting thing about EXAUDI's project is to see how different composers, both from the past and from today, approach that model in their own unique way, to see what they draw out of it.

According to you, what is vocality going to be in the future?

It is a wide question! Vocality just means «uttered with the voice». The thing to understand is that the human voice has not changed much over history. It is not like an instrument. My body is built in the same way as that of somebody alive in 1500! What has changed is our attitude towards it in terms of music. It is changing all the time because of ideas that composers and performers have. It is important to put the performers very much in the process of this development: this involvement has really been happening for ever but if we are talking about contemporary vocality then it has been people like Cathy Berberian or Joan La Barbara or Jane Manning that have contributed to the evolution and the experimentation with composers like Berio or Feldman or Birtwistle. If I think about the future, I feel that at the moment there is a lot of experimentation with the voice but at a certain point there is a limit to the new sounds we can find. Maybe the future is not so much about the newest techniques but about young composers finding new ways to frame ideas. What has also been happening since the 1960s is the interesting combining of the voice with technology – and of course technology is changing all the time. We have had a lot of works for voice and pre-recorded voice or voice and tape, and I see a lot of people experimenting now with pairing live electronics with voice. Vocality in the future is quite unpredictable and exciting because that technological component will continue to develop.

The interview was conducted on 28.8.2017.

Anne Payot-Le Nabour has been Programme Editor at the Philharmonie Luxembourg since 2015. After studies in literature, German and musicology, she worked for the orchestra Les Musiciens du Louvre and the Aix-en-Provence Festival, as well as a free-lance writer for a number of opera houses.

Catherine Kontz
Il Floridoro – Canto 4
Text: Modesta da Pozzo dite Moderata Fonte

Le Donne in ogni età fûr da natura
Di gran giudicio, e d'animo dotate,
Né men atte a mostrar con studio, e cura
Senno, e valor degli uomini son nate,
E perchè, se commune è la figura,
Se non son le sostanze variate,
S'hanno un simile cibo, e un parlar, denno
Differente aver poi l'ardire, e 'l senno?

Sempre s'è visto, e vede pur ch'alcuna
Donna v'abbia voluto il pensier porre,
Nella milizia riuscir più d'una,
E il pregio, e il grido a molti uomini tôrre,
E così nelle lettere, e in ciascuna
Impresa, che l'uom pratica, e discorre
Le Donne sì buon frutto han fatto, e fanno,
Che gli uomini à invidiar punto non hanno.

E benchè di sì degno, e sì famoso
Grido di lor non sta numero molto,
È perchè ad atto eroico, e virtuoso
Non hanno il cor, per più rispetti volto.
L'oro che sta ne le minere ascoso,
Non lascia d'esser or, benchè sepolto;
E quando è tratto, se ben fa lavoro
E così ricco, e bel, come l'altro oro.

Se quando nasce una figliola il padre,
La ponesse col figlio a un'opra uguale,
Non sariá nelle imprese alte, e leggiadre
Al frate inferior, nè disuguale;
O la ponesse in fra l'armate squadre
Seco, o ad imparar qualche'arte liberale;
Ma perchè in altri affar viene allevata,
Per l'educazione poco è stimata.

Women in every age are blessed by Nature
With highest gifts of judgment and of courage,
Nor are they born less apt, with zeal and study,
To equal men in wisdom and in daring.
So why – since they are similar in body,
Not differing in substance or proportion,
Eating the same food, speaking the same language –
Should they be less in bravery or wit?

It has been seen before, and may be seen still,
That if a woman sets her mind upon it,
She may – and more than once – succeed in warfare,
Winning acclaim and praise from many men.
Likewise, in letters and in others exploits
That men have undertaken and made much of,
Women have borne good fruit, and still may do so,
So that they have no cause to envy men.

Although deserving fame, the cry of glory
Has not been won by many in times past –
Perhaps because their hearts have not been in it,
Nor in heroic deeds of martial courage.
But gold, although still hidden in deep mines,
Is none the less true gold, through it lies buried.
When brought to light and wrought by skillful workmen,
It is as rich and fine as other gold.

So when the father has a little daughter,
Let him set her to tasks just like his sons',
And not consign her to a lower station
In terms of noble wit or deeds of daring.
Let her stand at his side in martial squadrons,
Or let her set her mind to liberal arts.
For, when confined to ordinary training,
Her education brings her small esteem.

Il Floridoro – Canto 4

Catherine Kontz

As part of my research for this new choral piece, I have enjoyed rediscovering the madrigals of the Italian Renaissance, which had not been part of my sound world for many years, as well as diving deeper into the poetry of that time. I was keen to find a text which would still be relevant today. And all the better if I could unearth words by a woman writer, as their poetry was often less known than that of male counterparts such as Petrarch, whose poems were typically chosen by the musicians of the time. To my delight, I stumbled across Modesta da Pozzo, known under the pseudonym of Moderata Fonte (1555–1592), who superbly expressed the problematics of women's social status and vented her own feminist sentiments in her epic poem, *Il Floridoro* (Venice, 1581), composed of 13 cantos of approximately 100 octaves each.

Writing in *ottava rima* rather than using the canons or forms of Petrarchism allowed Moderata Fonte to *«invade the poetic field of epic and chivalric poetry that had been hitherto dominated by men poets».* In the four first octaves of *Canto 4,* she makes a case for young girls and boys to be treated equally with regards to their education and the development of their potential, something that is still worth pointing out today, even in our relatively open-minded Western society! Interestingly, Fonte herself was schooled at a convent and gained access to her brother's grammar school education by asking him what he had learnt every day after school.

Also today, a conscious effort is necessary to make girls feel welcome in science, technology, engineering and mathematics classes and take up professions in these and many other male-dominated fields. As a woman composer, I feel particularly strong about encouraging the next generation of girls to get into conducting and composing, two specialisations in my field in which women are still marginalised. Equal rights and opportunities at the outset of young people's lives should be the norm and yet, perhaps unwittingly, through lack of female role models or an ill-placed joke or remark, society often falls back on traditional models as we feed young girls conflicting and sometimes off-putting information and ideas. Fonte's text is thus a timely reminder and very topical today, as she addresses fathers in particular *«not to consign [their daughter] to a lower station but to set her to tasks just like his sons... for when confined to ordinary training, her education brings her small esteem».*

Quotes from *Women Poets of the Italian Renaissance – Courtly Ladies & Courtesans,* edited by Laura Anna Stortoni. Translated by Laura Anna Stortomni & Mary Prentice Lillie, Italica Press: New York 1997, pp 209–219

CATHERINE KONTZ

«The fear of being a victim of a perfect cadence»

How much emotion does music need?
It doesn't need any, but it might want some. I believe the audience's expectation is that there will be something of an emotional journey. For composers the emotional content can vary from person to person and from piece to piece. A work can of course be engaging if it does not provide material for a traditional emotional response as known from the tonal tradition. However in a case of a complete detachment of music and feeling, I think that the intellectual exercise and journey that the performers and listeners experience must engage their mental capacities and grab their attention by any other means, e.g. complexity, sound, humour, theatre, concepts, topics, expectations, experimentations... If the composer succeeds, the audience will have an emotional response to the music, even without an emotional content, as the listener feels excited, angry, annoyed, intrigued and so on... A scenario of a music that is so void of emotion and interest that it doesn't trigger any emotion whatsoever is quite hard to compose I think. It also depends on the context and the listening environment, as, for example, elevator music, the ultimate background sound, might present a platform for emotional and intellectual response when played live on a stage.

Is contemporary music afraid of emotion?
Yes. The fear of being a victim of a perfect cadence sits deep with a lot of contemporary composers.

No. Playing with the emotions of the audience as a composer takes them on a journey of their music is an integral part of the compositional skills. This does not mean that you need the tonal system to generate your material, but it also necessitates that you are not afraid of a C Major chord when your system of composing provides one and when indeed the piece might need exactly that clarity to emerge from a passage of mad atonal cacophony.

How important are emotions for you when composing?
Very. I want my audience to engage with the concept, the subject, the message that I put out there. Each piece present its own challenge in how I deal with that, but in general I hope for the audience to be touched in one way or another by what they hear and see so they can carry something away from the performance which may stay with them, sometimes for a short time, sometimes for a life time.

Vendredi
Freitag
Friday

17.11.17

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

Concepts of emotion in contemporary music

With lectures by Zeynep Bulut, Regine Elzenheimer, Helga de la Motte-Haber, Tatjana Mehner, Lydia Rilling, Friederike Wißmann (D / E)

Konferenzprogramm / Conference Programme

10:00–10:10	Begrüßung / Welcome
10:10–11:10	Helga de la Motte-Haber: *Immersion und Distanz. Unterschiedliche kompositorische Strategien musikalischer Expressivität* (D)
11:10–11:30	Kaffeepause / Coffee break
11:30–12:30	Friederike Wißmann: *Angst. Männlich. Weiblich. Musikalische Konnotationen eines starken Gefühls* (D)
12:30–13:30	Mittagspause / Lunch break
13:30–14:30	Tatjana Mehner: «...um ein menschliches Moment zu bewahren...» *Der ästhetisch-diskursive Brückenschlag zwischen Technik und Emotionalität in der frühen westeuropäischen elektroakustischen Musik* (D)
14:30–15:30	Zeynep Bulut: *A thread from passion to indifference* (E)
15:30–15:45	Kaffeepause / Coffee break
15:45–16:45	Regine Elzenheimer: ...zwei Gefühle... – *Zu Helmut Lachenmanns Musiktheater* Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (D)
16:45–17:45	Lydia Rilling: *«Oh long-lost paradise, where are you now?» Love in contemporary opera* (E)

Konzeption / Concept:
Lydia Rilling (Philharmonie Luxembourg) und Friederike Wißmann (Technische Universität Dresden)

Lors de conférences et de tables rondes, des musicologues explorent le thème du festival et éclairent la relation entre musique contemporaine, théâtre musical et émotions sous différentes perspectives. La première conférence s'intéresse aux différentes conceptions de l'expressivité musicale (Helga de la Motte-Haber) et la seconde à l'attribution d'un genre aux émotions à travers le prisme d'un affect en particulier (Friederike Wißmann). C'est ensuite la relation entre la musique électronique et l'émotivité qui sera au centre des discussions (Tatjana Mehner), puis le détachement en tant qu'état affectif dans différentes compositions sera analysé (Zeynep Bulut). Les conférences finales seront elles consacrées aux émotions dans le théâtre musical avec des réflexions sur l'opéra d'Helmut Lachenmann *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (Regine Elzenheimer) ainsi qu'aux représentations de l'amour dans l'opéra contemporain (Lydia Rilling).

In Vorträgen und Diskussionen widmen sich Musikwissenschaftlerinnen dem Thema des Festivals und beleuchten das Verhältnis von zeitgenössischer Musik und Musiktheater zu Emotionen aus unterschiedlichen Perspektiven. Den Auftakt machen zwei Vorträge, die unterschiedliche Konzeptionen musikalischer Expressivität vorstellen (Helga de la Motte-Haber) und anhand eines bestimmten Affektes als Fallbeispiel Genderzuordnungen von Emotionen untersuchen (Friederike Wißmann). Anschließend rückt das Verhältnis von elektronischer Musik und Emotionalität in den Mittelpunkt (Tatjana Mehner), bevor Gleichgültigkeit als affektiver Zustand in verschiedenen Kompositionen analysiert wird (Zeynep Bulut). Das abschließende Panel widmet sich Emotionalität im Musiktheater mit Gedanken über Helmut Lachenmanns Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (Regine Elzenheimer) sowie über Liebesdarstellungen in der zeitgenössischen Oper (Lydia Rilling).

In a series of lectures and round tables musicologists discuss the topic of the festival and explore, from different perspectives, the relationships between contemporary music and emotion. To begin with, different conceptions of musical expressivity are investigated by Helga de la Motte-Haber and Friederike Wißmann presents a case study to show how gender is attributed to specific musical emotion. The following talk by Tatjana Mehner discusses emotionality in electronic music before indifference is interpreted as an affective state by Zeynep Bulut. The final panel is dedicated to emotion in opera, with Regine Elzenheimer offering thoughts on Helmut Lachenmann's epic *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* as well as Lydia Rilling on the representation of love in contemporary opera.

Vendredi
Freitag
Friday

17.11.17

19:00 Grand Auditorium
deux grandes premières

Czernowin & Feldman

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Roland Kluttig direction
Susanne Elmark soprano
Séverine Ballon violoncelle

Chaya Czernowin
Guardian pour violoncelle et orchestre (2017)
(commande Philharmonie et Südwestrundfunk) 31'

—

Morton Feldman
Neither. Opera in one act (1977) (version concert) 55'

((r)) résonances
18:30 Grand Auditorium
Chaya Czernowin in conversation
with Lydia Rilling (E)

In the Beckett mood

Laurent Feneyrou

Septembre 1976. Samuel Beckett est à Berlin-Ouest, au Schiller-Theater Werkstatt. Il y répète *Pas* et *Cette fois,* et se montre sensible moins à la manière dont le texte est dit qu'à la lumière qui irradie la scène et à l'atmosphère dans laquelle ses mots et ses gestes se donnent. À sa comédienne, qui l'interroge sur son personnage, Beckett répond en évoquant une conférence de Carl Gustav Jung à laquelle il avait assisté en 1935 et au cours de laquelle le psychiatre suisse avait conclu, à propos du cas de l'une de ses patientes, qu'elle « n'était pas vivante ».

C'est pendant ces mêmes répétitions, le lundi 20 septembre, que Morton Feldman rencontre Beckett. Fasciné par son expérience tragique et absolument close, il avait renoncé à mettre en musique des textes déjà écrits qui, par la prégnance de leur sens, ne nécessitaient selon lui aucune musique, sinon additionnelle ou trop illustrative, et recherchait la quintessence de cet art, en suspens. Dans un entretien, Feldman reviendra sur leur rencontre : *« [Beckett] était très mal à l'aise – au bout d'un certain temps, il me dit : ‹ Monsieur Feldman, je n'aime pas l'opéra. › Je lui dis : ‹ Je ne vous le reproche pas. › Puis il me dit : ‹ Je n'aime pas qu'on mette mes paroles en musique. › Et je dis : ‹ Je suis tout à fait d'accord. En fait, il est très rare que je me serve de paroles. J'ai écrit beaucoup de pièces avec voix, mais elles sont sans texte. › Puis il me regarde encore une fois et dit : ‹ Mais que voulez-vous ? › Et je dis : ‹ Je n'en ai pas la moindre idée ! ›. »* Beckett esquisse pourtant ce qui s'apparentera aux deux premières phrases du « livret » de *Neither,* sur ce qu'il considère comme le thème de son œuvre entier : l'existence allant et venant entre l'être et le néant. Et il conclut : *« Cela demanderait à être pas mal travaillé, n'est-ce pas ? Si jamais il me vient d'autres idées, je vous les enverrai. »* Feldman commence à composer avant même de recevoir le texte, ce qui expliquerait, dit-il, l'absence de la voix au commencement de l'œuvre et la signification de l'ouverture à l'opéra : *« Attendre le texte ! »* Ce texte arrive bientôt, erronément daté *« Berlin, 31 septembre 1976 »,* accompagné de quelques amabilités : *« It was good meeting you. »* Feldman en accuse réception dans une lettre enthousiaste du 4 novembre. Il en résumera ainsi le projet : *« Vous êtes dans l'ombre soit de la compréhension soit de la non-compréhension. Ce que je veux dire, c'est que vous êtes dans l'ombre. Vous n'atteindrez aucune compréhension. Vous êtes laissés là, tenant la pomme de terre chaude qu'est la vie. »*

Dans *Neither,* créé à l'Opéra de Rome, avec Martha Hanneman, sous la direction de Marcello Panni et dans plusieurs réalisations scéniques de Michelangelo Pistoletto, une soprano solo, silhouette hiératique, chante, dans un registre aigu, dix phrases à peine intelligibles, comme rendues à l'indicible. Nous sommes loin, ici, d'un Beckett écrivain de l'absurde, de la situation et de la décision (ou de son contraire, l'indétermination), mais aussi de l'incommunicabilité, sous le ciel noir de l'anthropologie moderne, de la solitude, du dégoût, de la déréliction du corps malade

et des putrescibles déchets que nous lèguent les catastrophes de l'histoire et la destruction de la nature à l'ère industrielle et atomique. De l'existentialisme en somme, qui longtemps prévalut dans l'analyse de son œuvre. Feldman en était bien conscient qui, ruinant ce qu'il tient pour l'« histrionisme » existentialiste et son intrinsèque conformisme, l'universalité de sa théorie et le pathos de la permanence qui l'anime, disait de Samuel Beckett : *« À la même époque, à Berlin, une amie très proche devait être opérée du sein, et elle était très mal en point. Et j'ai dit à Beckett : ‹ Évidemment, par rapport à Sarah, vous êtes divertissant. › Je voulais dire qu'il ne l'était pas. C'est au-delà de l'existentialisme, parce que l'existentialisme est toujours en train de chercher une issue ; s'ils sentent que Dieu est mort, alors longue vie à l'humanité ! Du genre Camus et Sartre… Ce que je veux dire, c'est qu'il y a toujours un substitut pour vous sauver dans l'existentialisme. Et je sens qu'avec Beckett, ce n'est pas le cas, rien ne le sauve. »*

Dans cette épure de théâtre lyrique, sorte d'anti-opéra, nous sommes entraînés dans une errance, un incessant déracinement, mais immobiles : œuvre sans but, à l'image de la voix, *« not directional »* comme Feldman l'écrit à Beckett dans sa lettre du 4 novembre 1976. Une voix entre ressassement et soupir, entre la voix en excès, du bégaiement, du rabâchage, qui, chez Beckett, prolifère dans ce qu'Adorno qualifie de *« blabla à la fois stéréotypé et imparfait de l'aliénation »,* et une voix en défaut, *sotto voce,* qui s'exténue à dire, grevée de silences, féconde de son mutisme et désireuse de retourner au bruissement de son origine. Ce théâtre est celui d'une voix, où il nous est impossible de distinguer ce qui est dit de celui qui le dit et de la voix qui s'essouffle à le dire – théâtre d'une voix moribonde, quasi *parlando,* mais souvent sur une même note, autour d'un sol monomane, une voix intensément lyrique, sans la moindre mélodie néanmoins, car seul le temps se révèle source de lyrisme, *« comme si [ce temps] chantait une mélodie, mais une mélodie qui n'est pas là ».* Entre la voix et le silence, entre le déracinement et l'immobilité, ou plutôt dans le déracinement comme conservant en soi une certaine idée de l'immobilité, vibre le même interstice qu'entre l'ombre et la lumière. Et Feldman d'atteindre dans *Neither* des moments non seulement de silences sonores, mais aussi de sons silencieux et transparents, diaphanes, exaltant la profonde continuité entre les uns et les autres. Sa musique est toujours à la limite, sur le point de se taire et sur le point de dire, mais ne se tait guère et ne dit presque rien. Le silence y est un substitut à l'écriture, ce presque rien sous un quelque chose, voire l'adoucissement d'un son, ombré. Non plus contradiction entre l'un et l'autre, non plus dialectique entre l'être et le néant, mais leur trouble équivalence, une existence qui ne vit ni ne meurt, qui ne cesse ni ne commence. Ce que Beckett nomme, dans *Le Dépeupleur,* la pénombre.

Cette pénombre, *Neither* la représente : *« Le sujet de cet opéra, c'est que notre vie est encadrée par des zones d'ombres tout autour de nous, et il nous est impossible de voir à l'intérieur de l'ombre. De ce fait, notre existence est réduite à ce balancement entre les ombres de la vie et de la mort. »* Car l'ombre n'a ni la transcendance du vivant, ni l'en-soi du cadavre, mais la visibilité insaisissable de l'invisible, l'intangibilité d'un corps propre sans chair. Feldman, contrariant la métaphore de cette ombre, revient de son sens figuré à un sens littéral. Ami des expressionnistes abstraits, il partageait avec eux un *vibrato* de lumière. Plus encore que Philip Guston, dont il admirait l'absence de pesanteur et dont la peinture existe, disait-il, *« quelque part dans l'espace entre la toile et nous »,* invitant à un cheminement ardu, entre distance et immersion – et à un rythme lent, le geste de l'artiste dût-il être exalté, *« hassidique »,* selon Feldman –, c'est Mark Rothko qu'il convient de mentionner. Comprendre l'œuvre naît d'un long échange, où se dévoile une vérité. Non que la toile nous regarde, mais dans l'interstice, il s'y donne comme une vibration, une tension qui nous tient en attente, à l'écoute, dans un

embrassement mutuel. Aussi Rothko revient-il sur le clair-obscur chez Léonard de Vinci et entend-il la lumière comme *« l'instrument d'une unité nouvelle »,* ouvrant l'espace et le temps, leur durée et leur simultanéité, donnant à l'atmosphère une certaine tactilité, ou comme le liant qui substitue à la sensualité ce qu'il appelle l'émotionnalité : *« C'est l'émotionnalité qui a remplacé le mythe. La désignation commune de l'émotionnalité est l'atmosphère (mood). »*

Et c'est pourquoi l'écoute de *Neither* est atmosphérique, en dépit de ses grilles formelles de douze mesures, que pertubent à l'occasion quelques polyrythmies. La musique ne procède pour cela ni de la variation, ni du développement, ni de la « colle », ni d'une chaîne déductive, mais de la *variante*. Ressemblance de répétition, cette variante désigne l'infime déplacement, aux résonnances messianiques, mais aussi l'alliance instable entre les événements, de sorte que la forme tient essentiellement d'une pensée de la parataxe, ce mode d'ordonnancement selon lequel les éléments d'une phrase ne sont pas mis ensemble selon la logique syntaxique qui a longtemps prévalu dans l'histoire de la musique occidentale, mais juxtaposés, sans que l'élément de liaison indique la nature exacte de leur relation. Feldman, qui n'eut de cesse de décliner toute tentation de causalité, au point de se définir comme un maître de l'harmonie non fonctionnelle, retrouverait ainsi la construction de la phrase hébraïque procédant par courtes propositions coordonnées par la conjonction *we,* aux valeurs variées selon le contexte, et se rattacherait de la sorte à la tradition de l'exégèse juive, privilégiant l'inachevé, le partiel, l'indécis, la profusion, l'agglutinement, l'ouverture comme principe herméneutique. N'était-ce pas aussi une manière de s'extraire du fondement moral des séculaires variations et développements, ceux de la musique allemande du 19e siècle, de Beethoven à Brahms, un fondement moral dont le nazisme avait ruiné les valeurs. Avec Adorno, avec Steiner, Feldman s'interrogea sur le statut de l'œuvre d'art après Auschwitz : *« Je veux être le premier grand compositeur qui soit juif »,* disait-il – une judéité qu'il déclarait avoir redécouverte à Berlin, là même où se fit la rencontre avec Beckett.

Musicologue, Laurent Feneyrou est chargé de recherches au CNRS. Éditeur d'écrits de Jean Barraqué, Giacomo Manzoni, Luigi Nono, Louis Saguer et Salvatore Sciarrino, il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs, parmi lesquels, avec Nicolas Donin, *Théories de la composition musicale au 20e siècle* (Lyon, Symétrie, 2013). Dernier ouvrage, sur Helmut Lachenmann : *De lave et de fer* (Paris, Éditions mf, 2017).

Neither
Samuel Beckett

to and fro in shadow from inner to outer shadow

from impenetrable self to impenetrable unself
by way of neither

as between two lit refuges whose doors once
neared gently close, once away turned from
gently part again

beckoned back and forth and turned away

heedless of the way, intent on the one gleam
or the other

unheard footfalls only sound

till at last halt for good, absent for good
from self and other

then no sound

then gently light unfading on that unheeded
neither

unspeakable home

Nature Song Transfiguration

The instrumental music of Chaya Czernowin
Trevor Bača (2016)

Bitingly astringent and deeply beautiful, the instrumental music of Israeli-American composer Chaya Czernowin summons the energies and transformations of nature with a delicacy of sound riven by moments of unexpected suddenness and frequently ferocious intensity. Czernowin's instrumental music includes nine pieces for large orchestra, a string sextet, four string quartets and more than two dozen other works for chamber ensemble. With the exception of only three pieces, the works are scored for western instruments, with the occasional addition of prerecorded tape or live electronics.

Czernowin's explorations of the classical elements – earth, wind, water, fire – point to moments in the composer's music that engage the properties of matter according to a regime of the fantastic. This ‹elementality› of the music – sometimes extended to include a fifth term in the form of electricity and its currents – introduces unexpected types of motion into the composer's writing, animating details of Czernowin's music in ways that make it seem to course, surge or suddenly to congeal. The hourlong orchestral triptych *Maim* (2001–2007) explores a music that falls like drops, runs in rivulets and floods; the title is the Hebrew word for water. Shimmering orchestration, analogous to the aerial perspective of painters, combines with an approach to gesture that sets the guitar afloat in Czernowin's concerto *White Wind Waiting* (2013) invoking both the properties of air and the ways that air may be made to move.

The elasticity of rubber, the growth of crystals, the back-and-forth movements of a pendulum and many of the other investigations discoverable in Czernowin's scores attest to a central position of importance that the composer gives to the physics of motion as a determinant of composition. This sort of compositional thinking – the animation of music according to an imagined physics – gives rise to complex types of musical metaphor in the composer's music. *Anea Crystal* (2008) comprises two free-standing string quartets – *Seed I* and *Seed II* – that may be played either separately or at the same time. The preface to the score explains that «anea» is *«an invented name for a music crystal made similarly to an ionic crystal.»* Because ionic crystals, like salt, are compounds that consist of positively and negatively charged particles packed extremely closely together, the «seed» in the titles of *Seed I* and *Seed II* can be compared to the seed crystals chemists use to precipitate the growth of crystals in solution. *Seed I* and *Seed II* are musical «seeds» that function as fragments by themselves and that, when taken together, precipitate the growth of a larger complex. This sort of compositional thinking provides the composer with a sort of laboratory in which new details of musical structure can be invented and explored, metaphorizing the motion of music according to an understanding of chemical process.

Certain moments in Czernowin's instrumental writing sound as though they emanate from spaces other than the room or hall in which the music is performed. The opening of *The Quiet* (2010), scored for orchestra divided into three groups, marshals the low-register instruments of the orchestra under a tutti pianissimo sustained for several minutes. The resulting ‹heaviness› of a quiet scored so thickly makes the music sound as though it were positioned at the interior an enormous cave, an effect that appears frequently in Czernowin's orchestral writing. Later in the same piece, at two moments labelled *«fast talk»* in the score, the woodwinds and the brass speak unintelligible syllables directly into their instruments. Because of the instruments' resonance, the resulting music seems as though it were passing by or through an enclosed space rendered suddenly visible from within, like an airport terminal or the lobby of a busy building, the doors swung wide open and the conversations inside unexpectedly exposed.

Instrumental ‹song› pervades Czernowin's music. This sort of ‹song› – a linear sequence of notes laid out one after the other like a slow-moving melody with rhythmically roughened edges or microtonal disturbances – is usually scored for multiple instruments to ‹sing› in a type of detuned heterophony. *Zohar Iver* (2011), written for orchestra divided into three groups with a quartet of soloists, includes four instrumental «madrigals» written for the soloists to sing over the nocturnal valleys of the other instruments' accompaniment. The instrumental ‹song› that drives *The Quiet* to its conclusion is scored for the full orchestra playing fortissimo. The cadenza, or lament, at the conclusion of *White Wind Waiting* is written as a type of ‹song› for the guitar, though with all six strings of the instrument tuned only fractions of a tone apart, rediscovering the heterophony of the technique at the hands of the soloist alone. Perhaps because the presence of melody can seem so unexpected in the context of Czernowin's scoring, newcomers sometimes recognize the instrumental ‹song› flowing through so much of the composer's music after only a number of hearings. But once identified, the technique becomes a recognizable feature of Czernowin's music, a trace of the composer singing to herself during the act of composition and an agent of the listener's consciousness amid the music's concerns for nature and its transformations. The technique also helps make clear one of the most important methods of exposition by which new materials are introduced in Czernowin's music: stuttering or sputtering, bit by bit, like the hesitant process by which one finds a voice before one begins to sing.

Approaching a freedom of pure motion

Though they are rare, important moments of Czernowin's instrumental music are structured as personal responses to events in the world. The opening of the last movement of *Maim*, *«Mei mecha'a»* (Water of Dissent), is manifestly a depiction protest: increasing numbers of small ‹smears› – short down-glissandi in the strings and winds – layer on top of each other, wave after wave, building to a texture like that of rocks or slogans hurled at a demonstration; such demonstration is put down repeatedly by a pair of loud, insistent chords in the brass, which the score indicates *«should be extremely stable and unmovable, like a huge metallic object»,* quashing opposition. (The composer has written about the ways in which the composition of *Maim* changed from a formalistic exploration of the properties of water to a reengagement with events in the world following the Second Intifada and 9/11.) This same musical material returns in *At the fringe of our gaze* (2013), which Czernowin wrote for Daniel Barenboim's West-Eastern Divan Orchestra, six years later. The seven sections in *At the fringe of our gaze* are labeled *«Music I», «Underneath», «Unmovable I», «Horizon I», «Music II» «Unmovable II»* and *«Horizon II».* Within this collection the three-part series «music → unmoveable → horizon» repeats twice.

The transitions between the sections in this series function as a type musical argument about the ways we come to terms with our position in the world. The transition from «music» to the «unmovable» takes the listener from historically recognizable types of music to writing that previously functioned, in the *Water of Dissent,* as an agent of oppression. Such a sequence can be understood analogously to a process of political maturation: an understanding of life before adulthood that sees the world as just – as «music» – is changed in its first encounters with oppression. The political realities of the world – the ways that groups of people oppress each other in the struggles of our politics – seep inevitably into our experience of the world: the places at the fringe of our gaze are the source of this dawning realization that we will not escape the political but be entangled in it. The transition from the «unmovable» to the «horizon» functions differently.

The «horizons» in *At the fringe of our gaze* are scored as elaborately orchestrated pedal points, similar to the enormous «field» in *Zohar Iver,* written two years before. The «horizon», or the «field», occurs again and again in Czernowin's music. Orchestrated as a type of middle- or lower-register pedal point, the «horizon» or the «field» is where Czernowin's music imagines a time before people arrived or a time after people have gone. *At the fringe of our gaze*'s transitions from the «unmovable» to the «horizon» argue for a space at a remove from the political from which it might be possible to reconsider our position in the world and the political realities the world contains, a point made especially meaningful on reflection of the fact that Barenboim founded the West-Eastern Divan Orchestra for the purpose of bringing young Israeli and Arab musicians together to make music.

The collection of sensations engendered by Czernowin's music is complex. But it is perhaps the affect of awe that more distinctively characterizes the composer's music than any other, especially in the music's persistent engagement with sensations of depth and massiveness. Czernowin's insistence on a music that approaches a freedom of pure motion – flight, flood, tremors, growth, decay, crystallization, dissolution, suspension, rotation – combines with resources of instrumental scoring in the creation of an affective space that is at once liberated and incredibly vast. Moments of gradual revelation in Czernowin's music announce what seem like musical impossibilities – spaces that become even darker and even deeper than could be imagined, instrumental ‹voices› that become even further transfigured than they could possibly have been at the outset – yoked together over impossibly long durations or impossibly short events. A shared perception that the world is somehow bigger than we knew – that even at what we thought to be the end of a musical process there is still, somehow, much more to come – is perhaps the most recognizable feature of awe in these moments of the composer's music. The largest of Czernowin's orchestra pieces engage in what is frequently an orchestration of absence – the resources of an enormous orchestra holding its breath while almost impossibly small details are rendered before the return of the storm – while the smallest of the composer's chamber works seem somehow to establish a scale of events much larger than the scoring would allow. These contrasts in the scale of objects and events – and the compelling contradictions of a music that weaves everywhere into the immensities of nature the hesitation of a deeply personal song – imbue Czernowin's music with both the overt physicality of the music's materials and also the sensation of awe that colors the music as its materials arise and then return again to sound.

Guardian

Chaya Czernowin

Guardian is a piece in which the cello is dreaming of the orchestra and vice-versa. At times, the cello grows to include the orchestra within its resonance body. At other times, the orchestra dreams that it is the cello, or even one sole string or even the tip of the bow.

Time compresses and stretches such that it becomes a scent rather than a canvas. This scent is an intense color which stains the form, distorts and transforms it. But everything is tenuous and either remains or disappears or is left hanging, so that the form is not a solid thing but rather a temporarily structured utterance.

The piece lives in the almost impossible continuum which can be imagined this way:
Space – Presence – nuance – color – movement – gesture – drama – song.

Usually pieces focus and locate themselves within some of these categories, but rarely try to move and create a field which includes all of them. This piece tries to freely move through them all.

The piece is dedicated to Séverine Ballon.

Neither/Nor

Morton Feldman (1969)

Recently in the Sunday papers an article about Messiaen appeared in which a great virtue was made of his political «disengagement». Reading this article, we learn how deeply religious this composer is, how much he looks forward to his vacations in Switzerland, how proud he is of Boulez, and how involved he is with bird calls. Can we say this man is really disengaged? His chief occupation seems to be this very disengagement. There is something curiously official in the way his interests and views are described – as though nothing could now disturb all this. Events do, after all, enter into our lives, often take over our lives in fact. The impression one gets from this article is that of a living obituary, or a diary written in advance.

In contrast, let's take a man like Thoreau. A small-town boy, he never felt it necessary to categorize his retreat into the woods as a «disengagement». And actually, he had no trouble at all finding a path from Walden right into jail on the big-time issue of his day: slavery.

At the risk of sounding chauvinistic, I want to point out that when an American like Thoreau acts – and there have been thousands of Thoreaus – he acts out of moral indignation, not political indignation. That is, he acts humanly, without the mythology of a system.

What I am really trying to say here is only that I feel we have been victimized. For centuries we have been victimized by European civilization. And all it has given us – including Kierkegaard – is an Either/Or situation, both in politics and in art. But suppose what we want is Neither/Nor? Suppose we want neither politics nor art? Suppose we want a human action that doesn't have to be legitimized by some type of holy water gesture of baptism? Why must we give it a name? What's wrong with leaving it nameless?

Perhaps I can make my point clearer. Some years ago a good friend who was a painter asked me to write the foreword to his new show. One of the things I remember writing was that he was the kind of artist who was content just to «breathe on the canvas». Which actually means that he was a beautiful artist with a very modest statement. As a result of this remark, my relations with this friend cooled considerably, and, needless to say, my article did not appear in the catalog of his show.

There are two subjects everyone gets excited about. One of them is politics, and the other is art. Both present themselves as all-encompassing. Both range themselves as opposed to all other interests. Given this type of situation, how could my painter friend not resent the implication that his artistic statement was modest? It must have seemed like saying he was not an artist at all. Yet a modest statement can be totally original, where the «grand scale» is, more often than not, merely eclectic.

Pasternak tells us that something false came into every Russian home when a man and his wife, in the privacy of their own household, would talk about such large and important things. Art can inject the same kind of lie into one's life. Like politics, it is dangerous insofar as it is Messianic. Nono wants everyone to be indignant. John Cage wants everyone to be happy. Both are forms of tyranny, though naturally, we prefer Cage's. At least I do. But if art must be Messianic, then I prefer my way – the insistence on the right to be esoteric. I confess to the fact that whatever describable beauties may arise from this esoteric art have always been useless.

But is this what was asked of me on this occasion? Supposedly, I am contributing a paper on «Art and social Life». So far as I understand it, the question before us is, to what extent do the two belong together. Before determining just how much art should or should not infringe on social life, let us remember that social life never infringes on art. In fact, social life doesn't give a damn about art. Social life, as I see it, is a sort of vast digestive system that chews up whatever finds its way into its mouth. This vast appetite can swallow a Botticelli at a gulp, with a voraciousness frightening to everyone but a zoo custodian. Why is art so masochistic, so looking for punishment? Why is it so anxious to find its way into this huge maw?

To speak more seriously, we do recognize that the trend for many gifted composers right now is toward more and more of this «infringement». There is, in fact, a movement afoot to make an art that «sabotages» its own complacency, or, rather; that sabotages its own service to a complacent society. This idea is attractive to the politically oriented or the socially oriented artist, whether it be a Nono or a John Cage, though it will naturally be seen from different angles by two such very divergent personalities. Nono, who finds the social situation intolerable, wants art to change it. John Cage, who finds art intolerable, wants the social situation to change it. Both are trying to bridge the gulf, the distance between the two. The modern artist, whose tendency is to use everything at his disposal without any truly personal contribution, naturally reaches for salvation toward whatever he feels is real. But how can you bridge what is real with what is only a metaphor? Art is only a metaphor. It is solely the personal contribution – that «nameless» sensation mentioned earlier – that can give the artist those rare moments when art becomes its own deliverance.

Among my contemporaries, who knows this?

The text was published in: *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman,* Exact Change: New York 2001. Reprint with kind permission of Exact Change.

Vendredi
Freitag
Friday

17.11.17

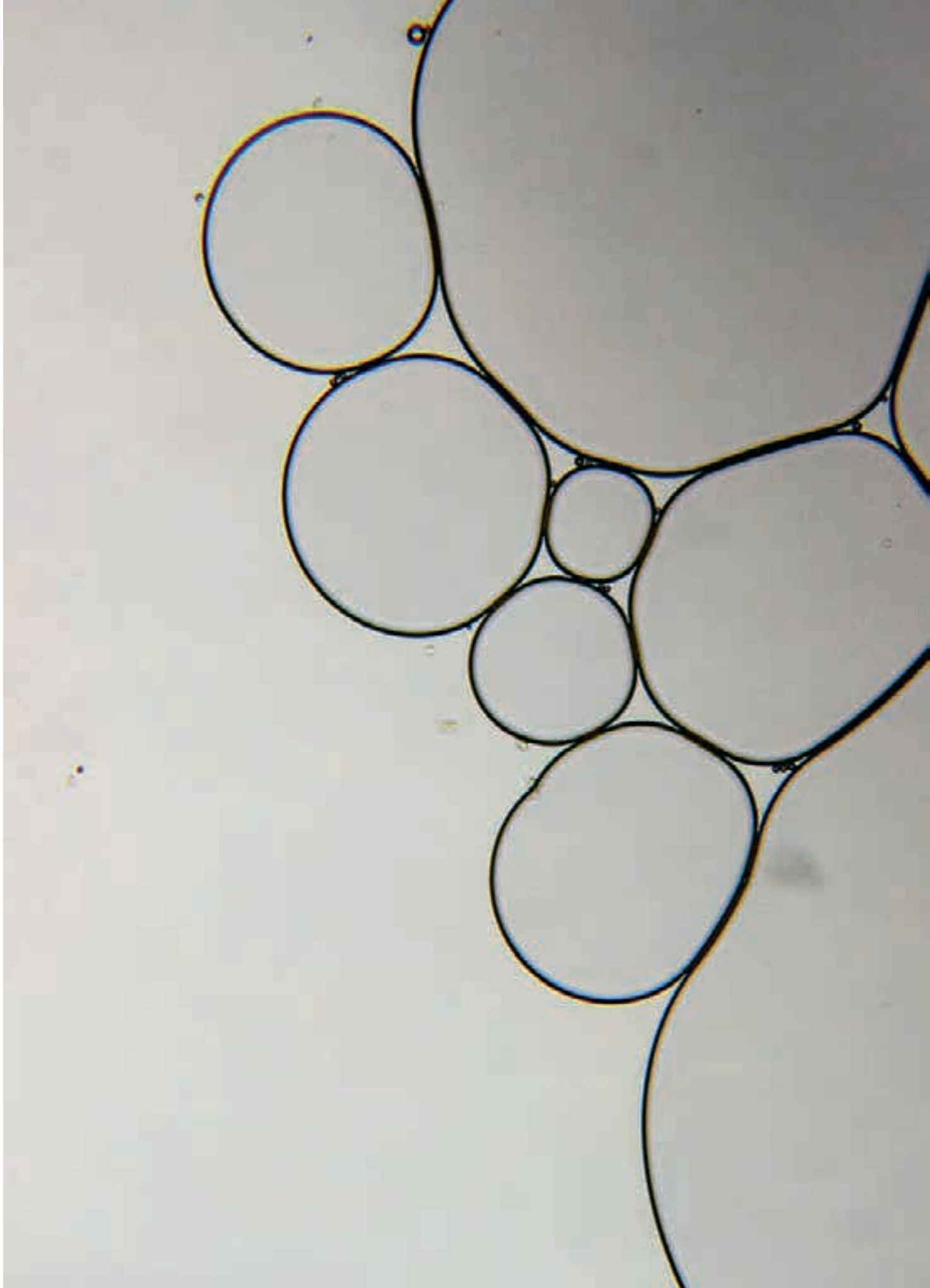
22:00 Espace Découverte
concert installation

Yarn/Wire I

Yarn/Wire
Ian Antonio percussion
Russell Greenberg percussion
Laura Barger piano
Ning Yu piano

Catherine Lamb
curvo totalitas (2016/17)
(création de la version augmentée,
commande Philharmonie)

45’



curvo totalitas

Catherine Lamb

The piece was written and now reworked / expanded for Yarn/Wire. It defines intercepting curvatures in the harmonic space created by a tam-tam, a steel sheet and their parallel synthesis played by two keyboardists. The synthesis is shaped by direct and close filtering of the two percussion instruments into two overlapping overtone arrays. Through this tonal palette there is an attempt to highlight movements and pathways within chaotic space resonating. Where they intersect and interact might expand and define the overall form unfolding in the room.

Going deeper into what it is

Komponierte Intensität in Catherine Lambs curvo totalitas

Julia H. Schröder

Anthropologisch betrachtet ist das Musikhören im Konzertsaal eine sehr merkwürdige Form. Sie zeichnet sich durch Reduktion aus. Jede Störung ist ausgeschaltet, und alle Aufmerksamkeit kann auf die aufgeführte Musik gerichtet werden. Um 1900 gab es sogar Bemühungen, das Orchester hinter Stellwänden zu verdecken, um nicht durch das sichtbare Agieren der Musizierenden abgelenkt zu werden. Intensivierung der Musikerfahrung war das Ziel solcher Maßnahmen. Tatsächlich ist das gar nicht notwendig, da die visuellen Reize im Konzert bereits reduziert sind, und man beispielsweise den gleichbleibenden Raumeindruck bei Konzentration auf sich ändernde Musik ausblendet – ein normaler Wahrnehmungsmechanismus, der auf Änderung fokussiert statt auf Stasis. Sogar den harten Stuhl kann man beim Hören einer besonders fesselnden Musik vergessen. Genau diese Fähigkeit der Fokussierung auf Musik ermöglicht es uns, in fast jeder Umgebung selbstvergessen Musik zu lauschen.

Paradoxerweise werden wir bei besonders stillem, zurückhaltendem Klang sogar aufmerksamer: Leise und differenzierte Klänge können unsere Aufmerksamkeit besonders gut binden. Auch das Gehör passt sich an und unterscheidet in einer ruhigen Umgebung besonders feine Lautstärkenuancen. Diesen wahrnehmungspsychologischen Umstand nutzt Catherine Lamb in ihrer Komposition *curvo totalitas*. Mit Dynamikvorgaben zwischen *piano* und vierfachem *pianissimo* lädt die Musik zum genauen Hinhören ein. Dem Publikum ist freigestellt, ob es sitzen oder liegen möchte und in welche Richtung jede Person sich wendet. In *curvo totalitas* gibt es kein vorn – aus jeder Himmelsrichtung klingt es in den Raum. Die vier Musizierenden sind räumlich verteilt, wodurch der Klang einerseits einhüllt, andererseits in seinen Bestandteilen durchhörbarer wird. Dieses Im-Klang-Sein hat ein Pendant auf der konzeptuell-kompositorischen Ebene, denn *curvo totalitas* ist ein Filterstück, also eine Komposition, die aus einem komplexen Klang durch Filterung Musik hervorbringt.

Synthesizer in Naturtonreihe gestimmt: Zur Komposition

Ausgangsklänge sind zwei Tonaufnahmen von einem Tamtam und einem Stahlblech, auch Donnerblech genannt, die jeweils über eine lange Zeit gleichbleibend sanft geschlagen werden. Das Resultat ist ein pulsierendes Rauschen. Aus diesen Tonaufnahmen werden mit Hilfe jeweils eines Synthesizers Tonhöhen gefiltert, die als Akkorde und Melodien organisiert sind. Die Synthesizertasten bringen nicht die gewohnte chromatische Tonleiter hervor, sondern sind mit der Obertonreihe belegt, das heißt, auf den Grundton von 15 Hz der ersten Taste des Synthesizer 1 folgt als nächste Taste seine Verdopplung von 30 Hz, also die Oktave, die ungefähr dem tiefsten H'' auf einem Klavier entspricht, dann die Quinte Fis' und so werden die Intervalle immer kleiner bis in

Mikrointervalle hinein. In diesem Partialtonbereich spielen beziehungsweise filtern die Synthesizer entweder dreistimmige Akkorde – teilweise so eng, dass sie Cluster genannt werden können – oder in anderen Abschnitten einstimmige Melodien. Die Intervallbeziehungen und Abfolgen sind nicht nur erhört, an dieser Stelle ‹spielt› die Komponistin mit Zahlen, sie rechnet. Da diese Töne aus dem perkussiven Rauschen herausgehoben werden, treten sie mehr oder weniger deutlich hervor und sind immer durch das Pulsieren der Anregung durch die Schlegel belebt: Die Tonhöhen sind für ungeübte Ohren anfangs schwer zu erkennen und werden erst im Laufe des Stücks deutlicher; das prägt die zeitliche Dramaturgie. Räumlich gibt es Verbindungen zwischen den vier Klangerzeugern: Synthesizer 1 in der einen Raumecke filtert seine Töne aus einer Aufnahme des Tamtams.

Synthesizer 2 ist mit seinem Lautsprecher in der Raumecke schräg gegenüber aufgestellt und bringt seine Töne auf der Partialtonreihe über einer Frequenz von 10 Hz aus dem Stahlblechklang hervor. Die Perkussionsinstrumente werden aber auch live im Konzert gespielt und sind in den verbleibenden Raumecken angeordnet, so dass die Hörenden in der Saalmitte vom Klang umgeben sind. In der nur zwanzigminütigen Fassung von *curvo totalitas* (2016) – die erweiterte Fassung war zum Entstehungszeitpunkt dieses Textes noch nicht abgeschlossen – sind die Ausgangsklänge, nämlich das Tamtam und das Stahlblech auch immer wieder live zu hören: ganz allein das Stahlblech am Anfang und am Ende das Tamtam sowie in Mischung mit ihren gefilterten Aufnahmen in den mittleren Abschnitten.

Trying to rediscover what is beautiful – Musikerfahrung

Der Komponistin ist es wichtig, dass die beiden Ausgangsklänge nicht nur transformiert zu hören sind, sondern auch in ihrer Originalform. An sich sind diese Geräuschstrukturen nämlich schon so reich, dass man mit etwas Geduld Teiltöne, die Lamb durch Filterung hörbar macht, auch mit bloßem Ohr hören kann. Lamb berichtete im Gespräch, wie sie durch die Auseinandersetzung mit der reinen Stimmung ihre Klangumgebung neu entdeckte: Ein vorbeifliegendes Flugzeug hörte sie plötzlich als eine bestimmte Frequenz in Relation zu anderen Tonhöhen statt als Lärm. Auch eine intensive Musikerfahrung kann alltägliche Umgebungsgeräusche neu erscheinen lassen. Kunsterfahrung kann Welterfahrung beeinflussen. Und um dieses Wiederentdecken der Schönheit im Leben geht es Lamb. Um das mitzuvollziehen, braucht es Zeit und Offenheit für das Angebotene. So wie Lamb sich in jahrelangen Studien das Feld der reinen Stimmung erschloss, brauchen auch ihre Kompositionen Zeit, um die Hörenden in einen Zustand von hörendem Verständnis zu versetzen und im Klang anzukommen. Solche veränderten Wahrnehmungszustände und ein Sich-im-Klang-Befinden interessieren sie als Komponistin. Wenn sich dieser Zustand beim Musikhören eingestellt hat, kann er nach Ende des Konzerts auch in die Außenwelt getragen werden. Nach einer solchen Konzerterfahrung erlebt man die Alltagswelt gleichsam mit neuen Ohren, wie nach einer Meditation oder einer anderen Aufmerksamkeitsübung, in der die Sinne geschärft werden.

How does it feel?

Das sind natürlich nur Angebote. Jede Hörerin, jeder Hörer geht mit eigener, momentaner Gefühlslage ins Konzert und kann sich mehr oder weniger auf das Angebotene einlassen. Lambs Musik hat eine Stimmung, stellt jedoch keine konkreten Emotionen dar. Die Emotionen sind im Leben der Menschen zu verorten, ihre Musik ist näher an der Umwelt. Doch findet Lamb, dass ein gemeinsames Musikerlebnis durchaus ein emotionales sein kann: *«Listening together can create – in the right circumstances – an emotional space for the listeners.»* Dazu kursieren Theorien über ansteckende Emotionen bei gemeinsamen Erlebnissen. Jeder kennt das ansteckende Lachen oder den Begeisterungssturm eines großen, emotional erregten Publikums, doch offenbar wird in einer intimen Umgebung Musik emotionaler gehört: Wenn die Hörenden allein sind, erleben sie häufiger ‹Chills›, also Gänsehaut-Momente, als wenn sie Musik in einer Gruppe hören, ist das Ergebnis einer Studie von Hauke Egermann und Kolleginnen aus der Musikpsychologie von 2011.

Nun sind Chills sehr intensive und kurze Momente, während *curvo totalitas* sich sehr langsam entwickelt und seine Intensität über einen langen Zeitraum aufbaut. Dabei ist Zeit, sich auf die Musik und die Hörsituation einzulassen. Vielleicht stellt sich sogar ein Gefühl der Beteiligung an der Aufführung im Publikum ein, und die Konzentration der Musikerinnen und Musiker vermittelt. Die Perkussionisten haben eine schwierige Aufgabe, die sich durch das Fehlen von großen Gesten und vordergründiger Virtuosität auszeichnet. Ihr Part besteht aus langen, vollkommen gleichförmigen Wirbeln: eine physische Herausforderung ebenso wie eine Konzentrationsleistung. Solch eine Konzentration müssen auch die Pianistinnen an den Synthesizern mitbringen; sie kontrollieren hörend und reagierend das musikalische Geschehen; sie koordinieren das Zusammenspiel und steuern die Live-Elektronik; vor allem spielen sie auf den gewichteten Tasten den Filterklang. Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt ähnliche Situationen als *«Versunkenheit in fokussierter Intensität»,* die sich auch den Zuschauenden vermittele. Was Gumbrecht als säkulare Wiederverzauberungsstrategie im Zuschauersport beschreibt, ist traditionell im Konzert zu finden. Und Lamb schafft einen besonderen Erfahrungsraum: sie komponiert Intensität.

Julia H. Schröder ist promovierte Musikwissenschaftlerin. Forschungsschwerpunkte: zeitgenössische Kunstmusik, Musik des 20. Jahrhunderts, Klangkunst, grafische Notation, Musik und Tanz sowie Musik/Sounddesign im Theater, Sound Studies, Harfenmusik und Konzertsituationen. Dazu Buchpublikationen und Vorträge. Forschungs- und Lehrtätigkeit an verschiedenen Berliner Universitäten, gegenwärtig am Masterstudiengang Sound Studies and Sonic Arts der Universität der Künste Berlin.

CATHERINE LAMB

Emotional Answers

How much emotion does music need?
It is not the thing, the structure / assemblage of sounds or musical form containing emotion – only the being engaging with it – the one realizing it and the one perceiving it. A composition is not music until the being engages with it and sounds it in the air. It is then impossible to separate the human element, which is inherently emotional. Without trying, an emotional space is created, unique to each individual. When trying to force specific emotions into a composition, the music diverts into the realm of theater, as the human engaging with the sound is acting, or *emoting*.

Mani Kaul, describing the engagement with Shruti, which he learned from Zia Mohiuddin Dagar, touches on the emotional atmosphere in which a classical raag is to trace in a correct interpretation. Dagar, however, took the stance that it is the individual engaging in a high concentration with the Shruti that creates a pure emotional atmosphere, rather than the structure of the raag itself.

«...Shruti is what is heard and what makes you hear through an act of stretching [...]. To the ears seeking schematic harmony this auditory distortion may well sound as an unbearable dissonance, but to a discerning audience the process of thus lowering or raising the tension in a note from its harmonious position with the drone, forms the crux of emotional experience in Indian music. As a formal technique shruti alone permits an accent or an inflection of the svara (i.e., the self-resonant note) and adapts it, makes it relative, to the particular emotional modulation that the raag is addressing itself to...» (Mani Kaul, from *Seen From Nowhere)*

What we are left with is an atmosphere created by a concentrating human.

Is contemporary music afraid of emotion?
I see humans as highly emotional beings, so perhaps it is more a question as to how each individual musician engaging in contemporary music handles their own emotions in a given experience. Theater seems to be increasingly popular in contemporary music, so perhaps this is one way to divert the emotional inevitability into a more controlled state, through acting.

How important are emotions for you when composing?
As a teenager, I was often composing in highly emotional states. Later I realized that the atmosphere being created was insular and lacking, even though at the time I felt very inside deep feelings or altered states of being. I was more propelled into composing something *because* of the emotional state I was in rather than it being a kind of daily engagement.

Now when I enter my compositional phase in the day, it takes me some time to first set aside the garbage of the world. Each day there are different emotions to contend with, and this emotional work must be done outside of the compositional work. I try to be as neutral as possible when I arrive with the composition. Through this neutrality I might follow something that alters my perception and expands my existence. Perhaps I am hoping for something greater than humanity.

Samedi
Samstag
Saturday

18.11.17

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

Luxembourg Composition Academy

United Instruments of Lucilin
David Reiland direction

Sophie Deshayes flûte
Marcel Lallemang clarinette
Olivier Sliepen saxophone
Fabian Perdichizzi violon
Danielle Hennicot alto
Ingrid Schoenlaub violoncelle
Pascal Meyer piano
Guy Frisch percussion

Production neimënster et
United Instruments of Lucilin

Léo Collin
Seismographer (création)

Simone Corti
Relation in time (création)

Jonah Haven
You feel for me almost a loneliness — you wear me too (création)

Sylvain Marty
Wandering Monades (création)

Nick Morrish Rarity
Life of Lines II (création)

Maria Teresa Treccozzi
On lightness (création)

Claudio Panariello
Piccolo inventario degli insetti

Adam Maor
Bayati

Pour la première fois, rainy days co-organise la Luxembourg Composition Academy, en collaboration avec United Instruments of Lucilin et l'Abbaye de Neumünster qui fonda l'académie avec le compositeur Marcel Reuter en 2015. Huit compositrices et compositeurs venus de six pays (Angleterre, Espagne, France, Israël, Italie et États-Unis) travaillent à l'Abbaye de Neumünster pendant une semaine avec les deux professeurs de composition Chaya Czernowin (Harvard University) et Mauro Lanza (Universität der Künste Berlin), ainsi qu'avec les musiciens de Lucilin, dans le cadre de master classes et de workshops. Lors du concert de clôture, Lucilin présente les nouvelles œuvres composées par les participant(e)s à son intention.

Zum ersten Mal findet auch im Rahmen der rainy days die Luxembourg Composition Academy statt und zwar in Zusammenarbeit mit United Instruments of Lucilin und der Abtei Neumünster, die die Akademie 2015 gemeinsam mit dem Komponisten Marcel Reuter gegründet hat. Acht junge Komponistinnen und Komponisten aus sechs Ländern (Frankreich, Großbritannien, Israel, Italien, Spanien und USA) arbeiten in der Abtei Neumünster eine Woche lang mit den beiden Kompositionsdozenten Chaya Czernowin (Harvard University) und Mauro Lanza (Universität der Künste Berlin) sowie den Musikerinnen und Musikern von Lucilin in Meisterkursen und Workshops zusammen. Im Abschlusskonzert präsentiert das Ensemble Lucilin die neuen Werke, die die Teilnehmerinnen und Teilnehmer für das Ensemble komponiert haben.

For the first time, rainy days offers the Luxembourg Composition Academy in collaboration with United Instruments of Lucilin and the Abbey of Neumünster, who founded the academy together with the composer Marcel Reuter in 2015. Eight young composers from six different countries (France, Israel, Italy, Spain, UK and US) work at the Abbey of Neumünster for one week together with the faculty Chaya Czernowin (Harvard University) and Mauro Lanza (Universität der Künste Berlin) as well as with the musicians of Lucilin in masterclasses and workshops. In the final concert Lucilin presents the new works written for the ensemble by the young composers.

Samedi
Samstag
Saturday
Dimanche
Sonntag
Sunday

18.11.17 11:00 (F) & 15:00 (L)
19.11.17 11:00 (L) & 15:00 (F)

Foyer
voyage sonore pour les enfants / kannerklangrees

Musical Playground

S.L.Á.T.U.R.
Áki Ásgeirsson, Páll Ivan frá Eiðum, Jesper Pedersen
performance, conception, composition

Ensemble Adapter
Kristjana Helgadóttir flûte
Ingólfur Vilhjálmsson clarinette
Matthias Engler percussion

S.L.Á.T.U.R.
Musical Playground
(création, commande Philharmonie)

45’

Klangbasiertes Komponieren mit Kindern

Kinder haben offenere Ohren als wir denken

Motje Wolf

Wenn wir Musik für Kinder auswählen, reflektieren wir häufig nicht, worauf unsere Entscheidung basiert. Ästhetische Entscheidungen beruhen auf der Annahme, dass Kinder schöne Musik hören sollen, mit der wir vertraut sind. Der klassische Kanon wird bedient; CDs mit Mozart für Kinder sind allgegenwärtig. Neue Musik wird häufig als zu schwierig empfunden und erhöhten Erklärungsbedarfs wegen nicht zur Wahl gestellt. Das ist nicht nur bei Eltern so, die Musik für ihre Kinder aussuchen, sondern häufig auch bei Musiklehrern in der Schule oder Instrumentallehrern, die mit Kindern arbeiten.

Das Associated Board of the Royal School of Music (ABRSM), das Prüfungen im Instrumentalspiel für Kinder anbietet, publiziert eine Repertoireliste, die nach Schwierigkeitsgraden geordnet ist. Aus dieser Aufstellung müssen auch zeitgenössische Stücke ausgewählt werden, die aber häufig entweder dem Genre Jazz oder leicht zugänglicher neuer Musik (im Stile von Saties *Gymnopédies* zum Beispiel) zuzuordnen sind. Da vor allem in England viele Kinder diese Prüfungen (Grade exams) absolvieren, wird mit der Auswahl des Repertoires einer ganzen Generation vermittelt, was ein ‹gutes› Konzertprogramm ist. Das heißt aber auch, dass, wenn Kinder komponieren (wie es in England üblich ist als Teil der GSCE oder Abiturprüfungen), ihr Geschmack durch dieses Repertoire geprägt ist, was wiederum kompositorische Entscheidungen beeinflusst. Außerdem stellt sich die Frage, wie diese Auswahl zustande gekommen ist, warum keine komplexeren oder experimentelleren Stücke in die Repertoireliste integriert wurden.

Die musikpsychologische Forschung geht seit einiger Zeit der Frage nach, wie offen wir eigentlich in welchem Alter für unkonventionelle Musikstile sind. Die sogenannte Open-Earedness-Hypothese wird immer wieder neu getestet. Der allgemeine Konsens überrascht: Kinder sind viel offener für neue, ungewöhnliche Stile. Der Forscher Albert LeBlanc schreibt in einem Artikel von 1992, dass Kinder offenere Ohren haben, was in der Pubertät etwas abnimmt, aber im frühen Erwachsenenalter zunimmt, um dann wieder stetig abzunehmen. Das heißt also, dass Kinder auf einem ganz anderen Level sind als Erwachsene, die normalerweise entscheiden, mit welcher Musik Kinder in Berührung kommen. Zudem sind Kinder, die aktiv klassische Musik erleben, ohnehin schon in der Minderheit. Die Open-Earedness Hypothesenforschung geht noch weiter: Gembris und Schellberg fanden im Jahr 2003 heraus, dass Kinder zwischen der ersten und vierten Klasse (7–10 Jahre) mit zunehmendem Alter weniger offen für klassische Musik (hier als unkonventionell klassifiziert) seien, aber Popmusik (hier als konventionell klassifiziert) auf einem konstanten Level bleibe. Hieraus lässt sich Folgendes schließen:

1. Je früher wir Kinder mit klassischer Musik in Berührung bringen, desto leichter wird es, sie dafür zu begeistern.

2. Wir unterschätzen Kinder: Kinder sind offener als Erwachsene, daher müssen wir als Erwachsene bereit sein, ein Risiko einzugehen. Überspitzt: Was für uns abstoßend erscheint, könnte Kinder trotzdem faszinieren.

Der Soziologe Niklas Luhmann definiert Kultur als Gedächtnis der Gesellschaft. Wenn wir unsere klassische Kultur weiter pflegen wollen, ist es unabdingbar, Kindern diese nahezubringen und dazu gehört auch die neue Musik. Welche Konzepte sind verfügbar, und wie schaffen wir es Vorurteilen, die es gegenüber neuer Musik noch immer gibt, zu begegnen? Die erste Erfahrung mit neuer und vor allem mit klangbasierter Musik ist häufig irritierend und stößt an die Grenzen dessen, was wir als Musik oder musikalisch empfinden. Interessanterweise hat jüngste Forschung jedoch herausgefunden, dass das Komponieren mit Sounds für Kinder pädagogisch wertvoll ist.

Warum Sounds?

Der Begriff *klangbasierte Musik* (sound-based music) wurde von Leigh Landy geprägt und bezieht sich auf Musik, die nicht zuvor notiert wird, sondern aus Klängen und Geräuschen entsteht (im weiteren Sounds genannt). Diese können entweder auf dem Computer generiert werden oder aufgenommen und auf den Computer übertragen werden, um sie dort mit Effekten zu versehen. Programme wie zum Beispiel Audacity oder Garageband oder – auf professioneller Ebene – ProTools oder Logic können dafür verwendet werden. Alles, was aufgenommen oder generiert werden kann, kann als musikalisches Material genutzt werden, von Stimmen über Vogelgezwitscher zu Verkehrsgeräuschen. Denn jeder Sound hat verschiedene Tonhöhen, Rhythmen, Klangfarben und dergleichen, und dies sind die Parameter, mit denen ein Komponist arbeitet. Wie das klingt, kennen wir häufig von Kinofilmen, die mit Soundeffekten arbeiten. Als eigenständiges Musikgenre ist klangbasierte Musik jedoch eher unbekannt. Ihr pädagogisches Potential liegt vor allem darin, junge Menschen dazu zu bewegen, sich auf eine neue Weise mit Klang und Musik zu beschäftigen und eben auch selbst zu komponieren.

Komposition als Lernprozess

David Kolb beschreibt Lernen als vierstufigen Prozess: konkrete Erfahrung, Beobachtung und Reflexion, abstrakte Begriffsbildung und aktives Experimentieren. Um einen erfolgreichen Lernprozess zu absolvieren, muss der Lernende all diese Schritte durchlaufen. Wenn man also Kindern neue Musik verständlich machen möchte, muss man mit ihnen Musik hören (konkrete Erfahrung), analysieren (Beobachtung und Reflexion), neue Begriffe lehren (abstrakte Begriffsbildung) und eben auch komponieren (aktives Experimentieren). Wenn wir jedoch ans Komponieren denken, haben wir häufig Berührungsängste. Die Idee des Genies, das von der Muse geküsst an seinem Klavier große Werke verfasst, ist allgegenwärtig und lässt wenig Raum für die Vorstellung, dass Komposition eben auch einfach eine andere Annäherung an Musik sein kann.

Im Normalfall kommt ein Kind in der Schule im Rahmen des Musikunterrichts in Kontakt mit dem Komponieren. Musikunterricht bringt jedoch seine eigenen Probleme mit sich, nämlich, dass Kinder unterschiedliches Wissen haben. Manche spielen schon ein Instrument, andere haben Gesangsunterricht und wieder andere haben gar keine praktische Erfahrung mit Musik. Das macht das Musikunterrichten schwierig, vor allem, wenn man versucht, nach traditionellen

Methoden zu komponieren (also mit Notenpapier und Bleistift). Denn dazu braucht es Vorwissen, das Kinder eben oft vor allem außerhalb der Schule erwerben, wie zum Beispiel Notenlesen oder aber auch zu wissen, was die Stärken und Schwächen verschiedener Instrumente sind. Wenn man nun aber mit Sounds komponiert, wird die individuelle musikalische Erfahrung plötzlich weniger wichtig und andere Aspekte treten in den Vordergrund. Hier kommt es darauf an, ob man nicht nur hören, sondern auch zuhören kann und wie aufmerksam man seiner Welt begegnet.

Auch wenn dies kompliziert klingen mag, vor allem wenn wir an Kinder denken, kann gesagt werden, dass Kinder klangbasierte Musik wertschätzen können, wenn sie vorher ein Hörtraining absolviert haben. Auch können mit pädagogisch gut geplanten Einführungen Erfolge erzielt werden (z. B. EARS 2). Deemer führt aus, dass während es vor einigen Jahren noch hauptsächlich die Bleistift-und-Notenpapiermethode gab, wir heute nicht nur digitale Notenprogramme haben, sondern eben auch digitale Medien, die plötzlich einen ganz anderen Umgang mit Musik ermöglichen.

David Holland hat mit vielen verschiedenen Schulklassen klangbasierte Musik komponiert und kann bestätigen, dass es eine erfolgreiche Methode ist, um Kinder zum Komponieren anzuregen. Wer keine Noten lesen kann und kein Instrument spielt, wird es eher schwierig finden, ein Stück zu komponieren und aufzuschreiben. Mit *Sounds* zu arbeiten ist daher integrativ – niemand braucht ein Instrument zu spielen, kulturelles Kapital tritt in den Hintergrund. Digitale Medien erlauben kreative Betätigung für jeden unabhängig von sozialem Status. Musikpädagogische Forschung ist sich einig, dass digitale Medien den Lernvorgang unterstützen und damit einen besseren Zugang zum Komponieren liefern. Damit wird Kindern ermöglicht, sich kreativ auszudrücken und sich Musik auf andere Weise zu nähern.

Dr. Motje Wolf leitet die musikpädagogische Forschungsgruppe der De Montfort University Leicester. Ihre Arbeit umfasst Projekte mit Lehrern, um Schülern besseren Zugang zu Musik zu ermöglichen. Ihr thematischer Schwerpunkt liegt auf der Forschung in klangbasierter Musik und schulischer Vokalpädagogik. http://tinyurl.com/mwolfDMU, http://ears2.dmu.ac.uk

Mut zur Albernheit

Das isländische Composer-Performer-Kollektiv S.L.Á.T.U.R.
Leonie Reineke

«Nein, wir sind nicht gegen klassische Musik», erklärt Jesper Pedersen, *«Wir wollen bloß etwas Neues, Unkonventionelles, etwas Verspieltes und vielleicht Verrücktes kreieren; eine Art Gegenmodell zum nach wie vor elitären Konzertbetrieb.»* – Der gebürtige Däne ist Mitglied des isländischen Künstlerkollektivs S.L.Á.T.U.R., einer Gruppe von Musikern und Komponisten, die sich der experimentellen Musik verschrieben haben. «Slátur» ist zunächst einmal die Bezeichnung für ein traditionelles Nationalgericht der Vulkaninsel, das aus Blut, Fett und Innereien vom Schaf besteht. Doch abseits dieser einigermaßen skurrilen (aber zweifellos genuin isländischen) Namensgebung steht «S.L.Á.T.U.R.» für «samtök listrænt ágengra tónsmiða umhverfis Reykjavík» – zu Deutsch in etwa «Verbund freigeistiger Komponisten im Umfeld von Reykjavík». Und genau diese Kombination aus Augenzwinkern und konsequenter künstlerischer Selbstverwirklichung ist es, die das 13-köpfige Kollektiv ausmacht. 2005 zunächst als lockere Initiative für freie Improvisation gegründet, tastete sich die Gruppe schrittweise in Richtung eines strukturierteren Arbeitens und klar umrissener künstlerischer Vorstellungen. So präsentiert S.L.Á.T.U.R. heute vorwiegend auskomponierte Musik, deren Urheber stets die Gruppenmitglieder selbst sind. Was musikalische Ideen oder Werkzeuge angeht, sind sie gnadenlos erfinderisch und entwerfen denkbar abseitige Bühnenszenarien. Die Verwendung von Haushaltsutensilien, Kinderspielzeug, Lebensmitteln oder längst aus der Mode gekommenen technischen Geräten anstatt traditioneller Musikinstrumente ist hier eher die Regel als die Ausnahme. Zudem umfassen viele ihrer Arbeiten Elektronik- oder Videoparts, die nicht selten von einem gewissen Trash- oder Witzfaktor leben.

Was zunächst hauptsächlich nach Spaß klingt, ist durchaus das Ergebnis ernsthafter Erwägungen: *«Die initiale Idee von S.L.Á.T.U.R.»,* sagt Jesper Pedersen, *«war, in Reykjavík etwas explizit Vorwärtsgewandtes zu erschaffen. Wir spürten ein starkes Bedürfnis danach, neue Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks zu finden. Denn die Neue-Musik-Szene war damals von einer sehr konservativen Aura umgeben. Allerdings sollte es keine Punk-Kultur sein, bei der es darum ging, andere auszustechen. Sondern es kam uns eher so vor, als fehle etwas elementares auf Island: eine Szene nämlich, die sich mit experimenteller Musik beschäftigt, die mit selbstgebauten Instrumenten arbeitet, mit computeranimierter Notation, mit Roboter-Technologie – letztlich mit all jenen Dingen, die den Musikbegriff radikal erweitern.»*

Für die meisten Mitglieder von S.L.Á.T.U.R. ist Komposition also längst nicht nur eine Angelegenheit fürs Ohr. Der in Island geborene Komponist Áki Ásgeirsson etwa begreift das Erleben von Musik als eine alle Sinne umfassende Art der Rezeption: *«Wenn man darüber nachdenkt»,* so Ásgeirsson, *«was Musik eigentlich ist, dann werden einem vermutlich etliche Antworten*

einfallen: dass Musik Klang ist, oder dass Musik organisierter Klang ist. Denn natürlich möchte man sie von anderen akustischen Reizen wie Tierlauten oder Straßenlärm unterscheiden. Fakt ist allerdings, dass Tier- und Verkehrsgeräusche durchaus organisiert sind. Nur ist ihre Komplexität deutlich höher. Jede musikalische Phrase in einem Kunstlied ist im Vergleich dazu ausgesprochen simpel. Mir gefällt deshalb der Gedanke, dass Musik sehr viel mehr sein kann als offensichtlich organisierter Klang. Jedes sinnliche Erlebnis – ob wir wollen oder nicht – ist multimedial. Wenn wir Musik hören, können wir unsere Augen, Nasen, Münder und unseren Tastsinn nicht einfach ausschalten. Wir nehmen immer ganzheitlich wahr. Und diese Ganzheitlichkeit denke ich von vornherein in meinen Arbeiten mit: Wenn ich komponiere, komponiere ich ein Netzwerk von akustischen, visuellen und kinetischen Elementen.»

In seinem Projekt *Interactive Fassade* beispielsweise verwendete Ásgeirsson die Frontseite des Konzerthauses Harpa in Reykjavík als Projektionsfläche für eine Klangkunstinstallation. Aus der Distanz wirkt die kunstvoll gestaltete Glasfassade wie ein gigantischer Kristall. Jedes der wabenartig geformten Fenster ist mit kontrollierbaren Lichtquellen ausgestattet, die einzeln ein- und ausgeschaltet werden können. So kann die Fläche als eine Art stilisierter, niedrig auflösender Bildschirm eingesetzt werden. Im Regelfall bewegen sich langsam schimmernde Muster über das Gebäude. Während der Nordic Music Days 2016 allerdings wurde die Steuerung der Lampen für Áki Ásgeirsson freigegeben. Er schuf eine audiovisuelle Installation, bei der die Bewegungsrhythmen der Lichter mit Klavierklängen synchronisiert waren, die aus Lautsprechern auf dem Vorplatz erklangen. Zudem spielte sich die dreisätzige Komposition nicht innerhalb eines üblichen Konzertformats ab, sondern jeder Satz dauerte sechs Stunden. Entsprechend ‹gedehnt› wirkten auch die musikalischen Verläufe. Gezielt wollte Ásgeirsson das typische Zeitempfinden eines Konzertbesuchers aushebeln: Repetitive Strukturen in Licht und Klang vermittelten zunächst den Eindruck eines statischen, wenige Töne umfassenden Loops. Hatte man sich allerdings darauf eingelassen, länger vor dem Gebäude zu verweilen, ließen sich allmähliche Veränderungen erkennen.

Harpa ist eines von Islands wenigen Konzerthäusern. Auch gibt es mit der Iceland Academy of the Arts nur eine einzige Hochschule für Musik und Kunst auf der dünn besiedelten Insel unter dem nördlichen Polarkreis. Dementsprechend überschaubar ist auch die Musikszene. *«Island ist ein sehr kleines Land»,* so Jesper Pedersen, *«wir haben nicht einmal 350.000 Einwohner. Und das erste klassische westliche Musikinstrument, das nach Island kam, war eine Kirchenorgel. Das muss irgendwann im 19. Jahrhundert gewesen sein. Vorher gab es buchstäblich nichts, was mit der abendländischen Hochkultur verbunden war. Dazu kommt, dass die Winter hier lang und dunkel sind. Das Wetter kann grob und wechselhaft sein. Und damals, als die Wikinger in ihren Torfhäusern gelebt haben, gab es keinerlei Entertainment oder andere kulturelle Ereignisse. Der einzige Weg, der Langeweile zu entgehen, war der, sich seine Unterhaltung selbst zu schaffen: Die Menschen erzählten sich Geschichten oder sangen gemeinsam. So ließ sich das Leben in den düsteren Wintermonaten besser aushalten. Und ich glaube, etwas davon ist bis heute geblieben: eine Art kollektiver Wille, künstlerisch aktiv zu sein. Es herrscht ein starker Gemeinschaftsgeist auf Island, bei dem immer die Frage ‹Was gibt es Neues, das wir zusammen tun können?› im Mittelpunkt steht.»*

Dieser Gemeinschaftsgeist war auch die entscheidende Triebkraft für die Gründung von S.L.Á.T.U.R.: Die Künstler erkannten eine Notwendigkeit darin, sich im Musikbetrieb zu vernetzen und Synergiepotenziale zu nutzen. Ihr aktiver Zusammenschluss kann daher als geschickte

kulturpolitische Maßnahme betrachtet werden. Dennoch versucht die Gruppe keineswegs an einem homogenen Sound zu arbeiten. Im Gegenteil: Jedes Mitglied verwirklicht seine eigenen, individuellen Ideen. Jesper Pedersen beispielsweise experimentiert vorwiegend mit selbstentworfenen Low-Tech-Klangerzeugern. Meist lässt er diese in Interaktion mit lebendigen Musikern treten. So spielen in seiner Komposition *Indraft* mehrere Schlagzeuger gemeinsam mit Robotern. Die Roboter hat Pedersen aus kleinen Motoren hergestellt, die er aus alten Kassettenrekordern ausgebaut, mit Schnüren und Bällen versehen und an Mikrofonstativen aufgehängt hat. Werden diese Konstruktionen angeschaltet, springen die Bälle herum und prallen immer wieder auf verschiedene Perkussionsinstrumente. So erfüllen sie die Funktion von Schlagzeugschlägeln, die allerdings unkontrollierbar sind. Und genau diesen Aspekt von Chaos und Zufall wollte Pedersen in seine Musik integrieren. Denn durch die willkürliche Aktivität der kleinen Roboter entstehen Rhythmen, die zwar komplex sind, aber dennoch organisch und naturhaft klingen.

Neben der Konstruktion eigener Instrumente entwickeln die Mitglieder von S.L.Á.T.U.R. auch alternative computergestützte Notationsmethoden. Beispielsweise haben sie eine Form der animierten Notation kreiert, bei der sich kleine Grafiken über einen Bildschirm bewegen: *«Dieses System»,* so Jesper Pedersen, *«ist sehr leicht zu lesen. Und gleichzeitig ist es damit möglich, extrem komplizierte Musik zu machen. Unsere animierten Partituren sehen teilweise wie Computerspiel-Umgebungen aus – mit vielen bewegten Objekten. Als Musiker muss man dann in Echtzeit auf das reagieren, was man sieht. Trifft ein Objekt zum Beispiel auf eine Linie, weiß der Instrumentalist, dass er in diesem Moment spielen muss. Das funktioniert natürlich auch mehrstimmig, so dass komplexe Polyphonien entstehen können. Meist sind die Partituren auf Anhieb verstehbar – auch für das Publikum. Man muss sie nicht ‹lesen›, man muss sie einfach spielen.»* Dieser spielerische Ansatz sowie das Zulassen von Kuriositäten bilden ein erkennbares Zentrum in den Konzerten des Kollektivs. So wird beispielsweise in Áki Ásgeirssons *«227°»* ein computeranimiertes Video nicht auf eine gewöhnliche Leinwand, sondern auf den in ein weißes Laken gehüllten – nach Möglichkeit üppigen – Bauch eines anderen Gruppenmitglieds projiziert. Wer hier keinen Humor mitbringt, den wird das Stück vermutlich ratlos zurücklassen.

S.L.Á.T.U.R. kultiviert einen ausgewachsenen Mut zur Albernheit – eine Position, die die Künstler mit umso größerer Sorgfalt und Ernsthaftigkeit verfolgen: Jedes Konzertprogramm ist exakt durchdacht. Auch die Raumsituation wird in die minutiöse Planung mit einbezogen. Anstatt frontaler Darbietungen, die eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum vorsehen, schafft das Kollektiv mobile Konzertsituationen, bei denen Musiker wie Zuhörer ihre Plätze wechseln. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass das Publikum jäh zur Seite gedrängt wird und die Künstler den gesamten Saal für die Inbetriebnahme einer fünf mal sechs Meter großen Hüpfburg beanspruchen. So wird in Ingi Garðar Erlendssons Komposition *1 og 8 kannski annar* das Aufblasen der Hüpfburg mit der Klangproduktion einer mit Schläuchen und Gummihandschuhen präparierten Feedback-Tuba verknüpft. Selbstverständlich ist das Publikum eingeladen, durch Betreten der Burg an der Aufführung mitzuwirken.

Wie etliche Arbeiten der S.L.Á.T.U.R.-Mitglieder bewegt sich Erlendssons Projekt irgendwo zwischen infantiler Spinnerei und poetischer Rätselhaftigkeit, zwischen Anarcho-Happening und hochkomplexem Multimedia-Ereignis. Stets aber bleiben ihre Veranstaltungen von einer sympathischen Ehrlichkeit grundiert – ohne überzogene Theatralik oder Avantgarde-Allüren. Auf der Basis von Spiel, Kommunikation und Teilhabe erschaffen die Künstler eine Konzertumgebung, die sich aus menschlicher Nahbarkeit ebenso speist wie aus einer inspirierenden Ästhetik des Unklaren.

Leonie Reineke studierte Musikwissenschaft und arbeitet als Autorin für die Kulturprogramme von Deutschlandradio sowie für hr2-kultur, SWR2 und WDR 3. Einen Schwerpunkt ihrer Arbeit bildet die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. 2017 erhielt sie den Folkwang Preis in der Sparte Musikwissenschaft.

Emoji-Komponisten

Après avoir, en mai 2017, posté sur sa page Facebook le nom du compositeur Franco Donatoni en Franco 🍩oni, Michael Rebhahn a déclenché un élan créatif d'émoticônes parmi ses amis Facebook. Les émoticônes sont dues ici aux compositeurs, musiciens, journalistes musicaux et musicologues Patrick Frank, Patrick Hahn, Ole Hübner, Leopold Hurt, Gordon Kampe, Andrej Koroliov, Michael Kunkel, Maximilian Marcoll, Sarah Nemtsov, Michael Rebhahn, Leonie Reineke et Martin Schüttler, et ont vu le jour entre deux compositions, émissions de radio, textes scientifiques et concerts ou encore en voyage.

Nachdem Michael Rebhahn im Mai 2017 auf seiner Facebook-Seite den Namen des Komponisten Franco Donatoni als Franco 🍩oni gepostet hatte, löste er unter seinen Facebook-Freunden eine Emoji-Schaffensphase aus. Die Emojis hier stammen von den Komponisten, Musikern, Musikjournalisten und Musikwissenschaftlern Patrick Frank, Patrick Hahn, Ole Hübner, Leopold Hurt, Gordon Kampe, Andrej Koroliov, Michael Kunkel, Maximilian Marcoll, Sarah Nemtsov, Michael Rebhahn, Leonie Reineke und Martin Schüttler und entstanden in Pausen zwischen Kompositionen, Radiosendungen, wissenschaftlichen Aufsätzen und Konzerten sowie auf Reisen.

By posting the name of the composer Franco Donatoni as Franco 🍩oni on his facebook timeline in May 2017, Michael Rebhahn sparked a creative emoji phase among his facebook friends. The emojis presented here were penned by the composers, musicians, music journalists and musicologists Patrick Frank, Patrick Hahn, Ole Hübner, Leopold Hurt, Gordon Kampe, Andrej Koroliov, Michael Kunkel, Maximilian Marcoll, Sarah Nemtsov, Michael Rebhahn, Leonie Reineke and Martin Schüttler between working on compositions, radio broadcasts, scholarly articles and concerts as well as while travelling.

A B C

Theodor W[iesengrund] Adorno [1]
Theodor W[iesengrund] Adorno [2]
Henk Badings
Carola Bauckholt
Hector Berlioz
Alban Berg
Hildegard von Bingen
Harrison Birtwistle
Benjamin Britten
Chick Corea
Chaya Czernowin

D E F

Claude Debussy
Anton Diabelli
Tan Dun
Herbert Eimert
Morton Feldman
Brian Ferneyhough
Bill Fontana
César Franck

G H I

Carlo Gesualdo
Philip Glass
Vinko Globokar
Christoph Willibald Gluck
Karl Amadeus Hartmann
Edu Haubensak
Roman Haubenstock-Ramati
Josef Mathias Hauer
Heinz Holliger
Arthur Honegger
Leopold Hurt

J K L

Leoš Janáček
Dmitri Kabalewski
Gottfried Michael Koenig

Zoltán Kodály
Hanspeter Kyburz
Helmut Lachenmann
René Leibowitz
Rolf Liebermann
György Ligeti
Franz Liszt

M N O

Gustav Mahler
Claus-Steffen Mahnkopf
Mesias Maiguashca
Frank Martin
Felix Mendelssohn-Bartholdy
Claudio Monteverdi
Brigitta Muntendorf
Sarah Nemtsov
Sergej Newski
Luigi Nono

P Q R

Younghi Pagh-Paan
Krzysztof Penderecki
Giovanni Battista Pergolesi
Enno Poppe
Henri Pousseur
Trond Reinholdtsen

S T

Rebecca Saunders
Franz Schreker
Matthew Shlomowitz
Jagoda Szmytka
Mathias Spahlinger
Igor Strawinsky
Franz von Suppé

U V W

Heitor Villa-Lobos
Walther von der Vogelweide
Émile Waldteufel
Jennifer Walshe
Carl Maria von Weber
Jacques Wildberger
Hans Wüthrich

X Y Z

Iannis Xenakis
Frank Zappa
Hans Zender
Bernd Alois Zimmermann

Samedi
Samstag
Saturday

18.11.17

15:00 Salle de Musique de Chambre
concert

Yarn/Wire II

Yarn/Wire
Ian Antonio percussion
Russell Greenberg percussion
Laura Barger piano
Ning Yu piano

Ann Cleare
I should live in wires for leaving you behind (2014) 14’

Rick Burkhardt
Earth Opens (2017)
(création, commande Philharmonie) 20’

—

Enno Poppe
Feld (2017)
(création européenne) 25’

I should live in wires for leaving you behind

Ann Cleare

The artist Arnulf Rainer often describes the presence of a black snake in his pictures, an unusual creature that he scarily happened upon one day while out for his routine walk. For many reasons, the impression that this encounter made had a lasting presence in his work: *«I never again saw the snake in nature, but it keeps reappearing in my pictures». I should live in wires for leaving you behind* traces my version of such a recurring object. For years my music has dealt with the presence of a sonic object / architecture that I call a ball of wire: a mammoth, tangled, metallic motion that spins relentlessly. This piece attempts to map the genesis of this ball of wire, to understand where it came from, and why it occupies such a prominent space in my work.

Earth Opens

Rick Burkhardt

Earth Opens is an episode in my ongoing project to investigate semantic meanings from the vantage point of organized sounds, and to investigate organized sounds from the vantage point of semantic meanings. As a part of my commitment to this project, I am always willing to risk being taken too literally. So if, in this particular case, the sound world and the semantic world were to meet in a vast bank lobby... which world would be asking the other for a loan? And what are the chances that the loan would be approved?

In 2017, much of the earth's folk vernacular is business casual, and yet our epic storytelling always leads, past and future, to water. Thus one begins to suspect that there may yet be an elemental character to the spiralling intricacies of our bureaucracies. Music isn't a space where we can literally live, but as the spaces where we can literally live shrink, and the spaces where business can live grow, those other spaces, the less literal spaces, deviously assert their vitality.

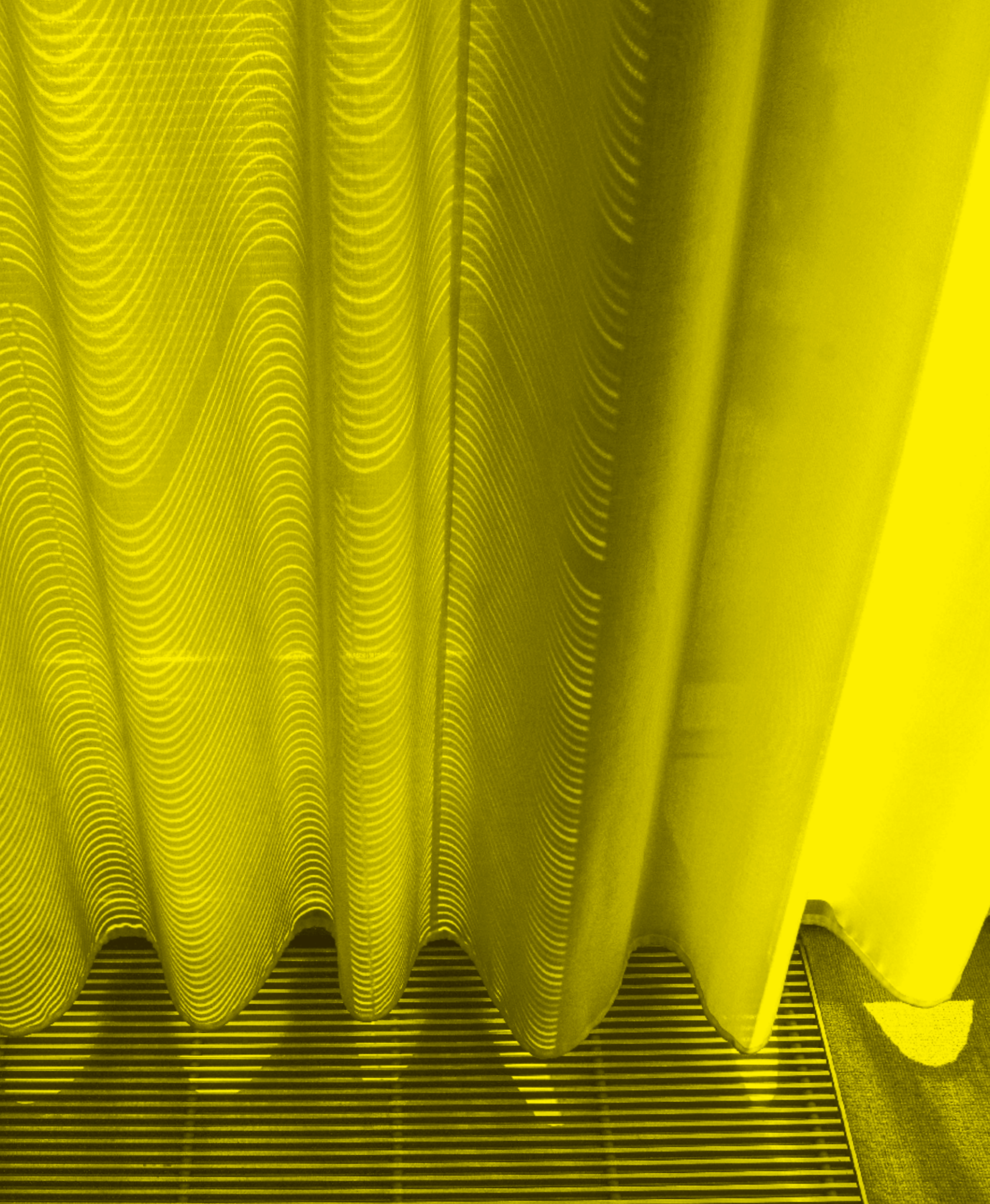
ENNO POPPE

«Ausdruckslosigkeit ist ein starker Ausdruck»

Wie viel Gefühl braucht Musik?
Musik ohne Gefühl gibt es gar nicht. Bei Musik muss man lachen, weinen, schwitzen, sich bewegen, entspannen. Andere Künste können das so gar nicht. Das macht sie anfällig für kommerzielle Ausbeutung. Die Musik, die bei mir am wenigsten Gefühle auslöst, ist industriell hergestellte Gefühlsplörre mit künstlichen Aromastoffen.

Hat zeitgenössische Musik Angst vor Emotionen?
Nein, sicher nicht. Als Komponisten wie John Cage und Pierre Boulez versucht haben, die Emotionalität von Musik abzuschütteln, geschah dies nicht aus Angst, sondern mit dem Mut großer Künstler, alles anders zu machen und sich von den erwarteten und erwartbaren Gefühlen zu distanzieren. Dabei ist die Regelhaftigkeit bei Boulez und die Askese bei Cage selbst wieder vor allem ausdruckshaft: Ausdruckslosigkeit ist ja ein starker Ausdruck.

Wie wichtig sind Emotionen für Sie beim Komponieren?
Ich würde den Ausdruck der Musik und die Emotionen beim Komponieren unbedingt voneinander trennen. Ich bin nicht, wenn ich monatelang an einem Stück arbeite, pausenlos in Hochstimmung. Das heißt aber nicht, dass es in meinen Stücken nicht immer und ununterbrochen um Ausdruck geht. Die Musik drückt aber niemals aus, wie ich mich fühle. Sondern vereinfacht gesagt: sie drückt aus, wie sie sich selbst fühlt.



Für kalte Zeiten

Neue Musik im 20. Jahrhundert und ihr Image

Tatjana Mehner

«Früher war alles besser!» – Zum Einen kristallisiert sich in einem solchen Ausruf gewiss die offenbar urmenschliche Neigung zur Verklärung der Geschichte. Zum Anderen scheint er aber die letzten reichlich hundert Jahre stärker begleitet zu haben als jede Epoche zuvor. Das mag daran liegen, dass das 20. Jahrhundert eines ist, das in seiner sozialhistorischen Selbstreflexion dazu tendiert, den eigenen «Fortschritt» auf unterschiedlichen Gebieten als in seinen sozialen Konsequenzen äußerst fragwürdig darzustellen. Scheint das Eine, die Verklärung des Vergangenen, ein Selektionsmechanismus zu sein, der sich kontinuierlich durch die Menschheitsgeschichte verfolgen lässt, von dem Moment an, für den sich nachweisen lässt, dass der Mensch beginnt, Erfahrung zu speichern und damit eine ‹Kultur› zu entwickeln; kann das Andere vielmehr als Reaktion auf das Tempo gesehen werden, mit dem sich die entsprechenden Entwicklungen vollziehen, in dem Technisierung, Industrialisierung und in deren Konsequenz völlig neuartige Kriegsformen die soziale Welt verändern.

Umbrüche lassen sich schwer als Prozesse wahrnehmen. Die darin eingeschlossene Vorstellung von etwas abrupt sich Vollziehenden geht mit einem Bild von sozialer Kälte einher, dahingehend, dass der Mensch als soziales Wesen – mit seinen Gewohnheiten und angestammten Bedürfnissen – nicht ‹mitgenommen›, nicht ‹begleitet› wird. Auf diese Weise erscheint das 20. Jahrhundert als eines, das sich nicht zuletzt über die Einheit der Differenz von Fortschrittsgläubigkeit und Fortschrittspessimismus definieren lässt, die sich zwangsläufig in Reaktionen auf den unterschiedlichsten sozialen Gebieten niederschlägt und auch deren Entwicklung bestimmt. Das Kunstsystem bildet hier keine Ausnahme. Und gerade der Musikbetrieb, der durch die technischen Errungenschaften in unvergleichlichem Maße verändert wurde, ist ein Paradebeispiel.

Während der Mensch gemeinhin dazu neigt, natürlicher Kälte – beispielsweise im Winter – etwas Warmes entgegenzuhalten, also die Heizung aufdreht, Tee trinkt oder einen warmen Pulli anzieht, ist die ästhetische Reaktion auf die vorgestellte soziale Kälte weit disperser. Im Folgenden wird einerseits den Ursachen dieser Dispersität nachgegangen, andererseits aber auch ihren Folgen und damit einer eine Epoche prägenden Polarität von Gefühlsverweigerung und (teilweise unterstellter) Gefühlsduselei, die nicht zuletzt mit einer Ausdifferenzierung von Unterhaltungskultur und sogenannter Hochkultur einhergeht. Wobei der Begriff der «Ausdifferenzierung» ausdrücklich im Sinne der Systemtheorie Niklas Luhmanns verstanden wird. Somit geht es insbesondere um die Ziehung von Grenzen zwischen dem betreffenden sozialen System und seiner Umwelt. Dieser Abgrenzungsmechanismus beinhaltet die Entwicklung systemspezifischer Kommunikationsmechanismen, die im – in diesem Zusammenhang relevanten – übergeordneten Kunstsystem immer ästhetischen Charakter haben.

Im Zeichen der Technisierung und Rationalisierung

Das 20. Jahrhundert steht nicht grundlos im allgemeinen Bewusstsein im Zeichen von Rationalisierung und Technisierung. Und das gilt auch für die Musik. Zwar hatten mit der Entdeckung und Nutzbarmachung der Elektrizität für den Menschen immer wieder vor allem Techniker und Ingenieure darüber nachgedacht, diese Errungenschaft auch für Musik fruchtbar zu machen, war es dennoch in sinnfälliger Weise der Jahrhundertbeginn, der die Bemühungen um eine Elektrifizierung der Musik in eine heiße – praktische – Phase führte. Genau im Jahre 1900 machte Thaddeus Cahill mit seinem gigantischen Dynamophon von sich reden, das in ästhetischer Hinsicht weniger erfolgreich war, doch auf die nachhaltige Wirkung verweisen kann, bei seinem Einsatz das New

Yorker Telefonnetz lahmgelegt zu haben. Schlag auf Schlag kamen von nun an mehr oder weniger ausgeklügelte Erfindungen auf den Markt, die aus der rasanten technischen Entwicklung der Kommunikations- und Nachrichtentechnik resultierten, zumindest in enger Verbindung mit dieser standen und so nicht zuletzt auch nicht losgelöst von der Entwicklung von Kriegstechnologie gesehen werden können und auch damals nicht verstanden wurden. Nahezu die gesamte erste Jahrhunderthälfte über kam die Mehrheit der Impulse zu entsprechenden Erfindungen eher von technischer als von im engeren Sinne musikalischer Seite.

War das ästhetische Empfinden jener Techniker und Naturwissenschaftler, in deren Laboren die ersten elektrischen oder elektronischen Musikinstrumente entstanden, weit entfernt von dem, was man unter Avantgarde verstand, so rührte ihr Tun im Bewusstsein vieler doch an den Grundfesten der musikalischen Kunst. Spielten die Pioniere des elektrischen wie elektronischen Instrumentariums nicht selten – wie der reisende Virtuose Leon Theremin – ein im weiteren Sinne der Salonmusik zuordenbares Repertoire, so wurde der individuell emotionale Charakter eines Instrumentariums, dessen Schallquelle derart synthetischer Natur war, nicht allein von Kulturpessimisten infrage gestellt; ein Vorwurf, der sich in Variationen fortsetzen sollte bis in die Jahrhundertmitte hinein, als mit den großen Studiogründungen – insbesondere in Paris, Köln und Mailand – die beiden zentralen Richtungen der Arbeit an elektroakustischer Musik verschmolzen: technisch-orientiertes Innovations- und ästhetisches Avantgardestreben.

Bis dahin war es eher jenseits der – von namhaften Komponisten als begrenzt angesehenen – Bemühungen um ein elektrisches bzw. elektronisches Instrumentarium, dass Musiker suchten, eine zeitgemäße Kunst über die Beschränkung von Subjektivität und damit Emotionalität zu entwickeln. Im allgemeinen sozialen Bewusstsein ist die Dodekaphonie das Paradebeispiel eines solchen ‹Rationalisierungsprozesses›. Gilt Rationalität gemeinhin als Gegenpol zu Emotionalität, so ergibt sich hieraus jener zweite zentrale Strang, aus dem – eben neben dem Bild der Elektrisierung – ein zentrales Image der entsprechenden Künste als kalt und rationalistisch resultiert.

Das 20. Jahrhundert und seine Ästhetiken

Der Musikwissenschaftler Jacques Amblard hat das 20. Jahrhundert in einem Aufsatz aus dem Jahre 2004 als *«Jahrhundert der Ästhetiken»* bezeichnet, während bereits 1989 der Forscher Nikša Gligo sich mit der Bedeutung von *«Komponistentheorien»* für das «Verständnis» von Musik auseinandergesetzt hat. Beider Ausganspunkt ist ein erhöhter ‹Rechtfertigungsbedarf›, der eine logische Folge der Ausweitung der handwerklich-technischen wie ästhetischen Möglichkeiten jedes einzelnen Komponisten ist. Diese Ausweitung wiederum ist ein Phänomen, das als prägend für die gesamte Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts gesehen werden kann und das letztlich eine Konsequenz der besagten Rasanz der Entfaltung neuer technischer Möglichkeiten ist. Zu diesen Möglichkeiten gehört auch die stets wachsende Verfügbarkeit eines immer breiteren Spektrums an Stilen in Verbindung mit einem sich stetig weiterentwickelnden historischen Bewusstsein, zu dem es schließlich auch gilt, sich in Beziehung zu setzen.

Hatte es in vorangehenden Epochen klare handwerklich-technische und ästhetische Kanones gegeben, so war ein Ergebnis der besagten sozialen und technischen Entwicklungen des neuen Jahrhunderts und der aus ihrer Rasanz resultierenden Überlagerungen von Etappen vor allem auch die Ausweitung des ästhetisch Machbaren in dem Sinne, dass sich ästhetischer Wert nicht mehr über den Grad der Orientierung an einem solchen Kanon bemessen ließ. Die Vielfalt

der neuen Möglichkeiten und ihre Schnittmengen mit anderen sozialen Bereichen machten einen neuen rezeptiven und diskursiven Umgang mit Musik notwendig.

Geht man also davon aus, dass alles unabhängig von seiner Herkunft Musik werden kann, es per se aber nicht sein muss, wird die Begründung der Musikalität von Dingen, die Eingang in die Musik finden, zu einer entscheidenden Notwendigkeit und plötzlich zu einer zentralen Funktion des ästhetischen Diskurses. Diese Notwendigkeit weist dem ästhetischen Diskurs als solchem eine völlig neue Rolle und Bedeutung zu. Die Begründung der Musikalität von Objekten und Techniken im Sinne ihrer Ästhetizität innerhalb einer auditiv orientierten Kunst wird zum Movens eines neuartigen ästhetischen Diskurses, dem eine spezielle Macht und Eigendynamik eignet, und der letztlich auch einen neuen Typus ästhetischer Theorie hervorbringt: Neben einer verstärkten Schulenbildung als Mechanismus der selbstbegründenden Abgrenzung schlägt sich die ästhetische Selbstbegründung des eigenen Komponierens in neuen oder stark modifizierten Texttypen nieder, die in ihrem Umfang vom mehrbändigen «Traité» bis zum mehrzeiligen Werkkommentar variieren können, immer aber Originalität als ästhetisch begründen.

Generell allerdings ist die Ausdifferenzierung des besagten Gebildes musikalischer Hochkultur soweit vorgerückt, dass es im Hinblick auf erfolgreiche musikalische Kommunikation nicht mehr sinnvoll möglich erscheint, die rein klingende Erscheinung des komponierten Gebildes frei vom ästhetischen Diskurs im Sinne einer Leitdifferenz zu betrachten. Eine Folgeerscheinung ist die Verlagerung von – bzw. Etablierung einer neuen – Emotionalität in diesen Diskurs selbst hinein.

Mit einer derartigen allgemeinen Aufweichung oder Ausweitung des Ästhetischen geht schließlich auch ein Phänomen einher, das sich als Ästhetisierung des Sozialen beschreiben lässt. Wenn auf der einen Seite alles Kunst werden kann, so wird – ein Trend, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis in unsere Gegenwart hinein besonders stark spürbar wird – auch alles Soziale ästhetisch beurteilbar. Ästhetischer Wert wird so eine Kategorie, die auch außerhalb des Kunstsystems Gültigkeit bekommt. Dies wiederum schlägt sich im Diskurs dahingehend nieder, dass Grenzen soweit aufgeweicht werden, dass einer Ästhetisierung des Sozialen eine Soziologisierung des Ästhetischen gegenübersteht. Die Ansätze eines Theodor W. Adorno auf der einen oder Michel Foucaults auf der anderen Seite sind hier nur die offensichtlichsten und populärsten Beispiele. Ästhetizität und soziale Relevanz erscheinen in diesem Diskurs schließlich als verschränkt. Die Frage nach der sozialen – gern auch einseitig als politisch umgedeuteten – Relevanz von Kunst quasi als Gegenpol zur Schönheit des Zweckmäßigen ist nicht zufällig eine Erscheinung, die massiv erst mit dem 20. Jahrhundert und verstärkt seiner Mitte ins allgemeine ästhetische Bewusstsein tritt. Dies hat deutliche sozialhistorische Gründe.

Segen und Fluch des Neubeginnens

Wie kaum eine andere Aussage bringt es der vielzitierte Satz von Theodor W. Adorno auf den Punkt: *«Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.»* Und wie kaum eine andere Aussage wurde dieser Satz in seiner ästhetischen Konsequenz hinterfragt. Generell gibt es wohl kaum eine Äußerung, die in so starkem Maße ein generelles Dilemma der Kunst – insbesondere im Europa – der Nachkriegszeit auf den Punkt bringt: das Empfinden der Notwendigkeit einer Zäsur; die Suche nach einem ästhetischen Anknüpfungspunkt verbunden mit der Sorge, dem Ausmaß der erlebten Katastrophe subjektiv nicht gerecht werden zu können. Die Propagierung einer rationaleren Kunst erscheint als logische soziale Konsequenz, wenn auch als idealtypische, mit der zwangsläufig jede Kunst und jeder Künstler im Rahmen der sich bietenden Vielfalt der Möglichkeiten anders umgeht.

Und wo bleibt das Gefühl?

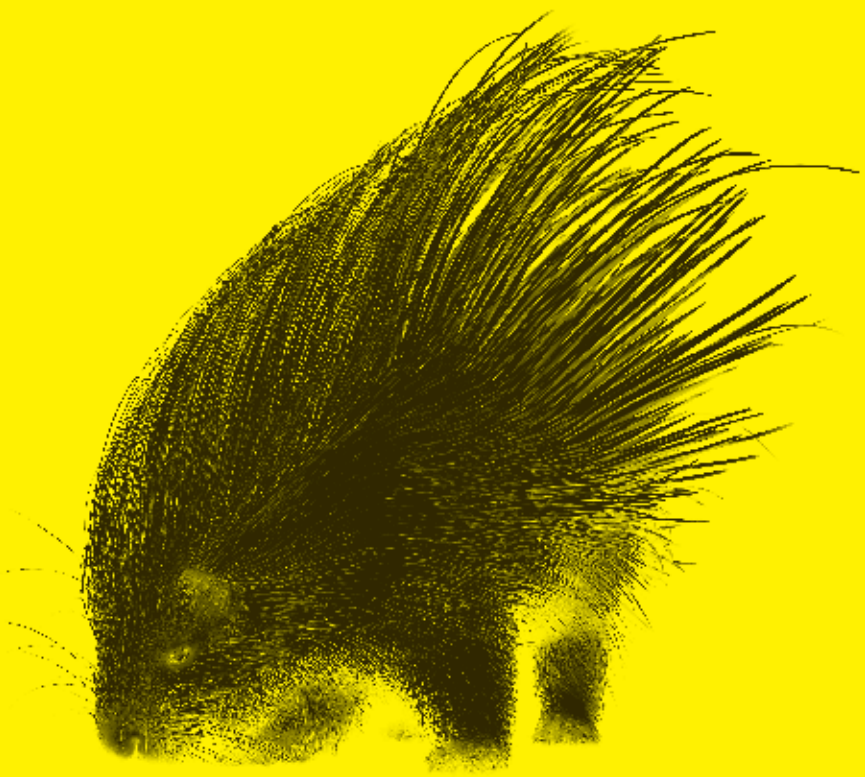
Mit der Vielfalt der Möglichkeiten ästhetischer Selbstdefinition, die zwangsläufig eine Folge der weiter oben beschriebenen Aufweichung von Kanones ist, geht verstärkt eine Notwendigkeit einher, sich auch über das zu definieren, was man nicht ist. Fremdzuschreibung wird zu einem entscheidenden Mechanismus von Selbstbestimmung; wobei der ‹richtige› oder ‹falsche› Umgang mit Emotion und Emotionalität ein immanenter Bestandteil solcher Zuschreibung ist. Derartige Zuschreibungen im Sinne einer Definition über die Differenz zum Anderen lassen sich bestens beobachten in der Hoch-Zeit der Konkurrenz einer sogenannten «Kölner Schule» elektronischer Musik und einer «Pariser Schule» der musique concrète, die über die Kategorie vorhandener oder fehlender Konkretheit – latent – auch wieder Einfühlung impliziert; obwohl beide Theorien – jene Pierre Schaeffers und jene um Herbert Eimert und den frühen Karlheinz Stockhausen sich entwickelnde – sich nicht explizit diesem ästhetischen Phänomen zuwenden.

Entscheidend wird Emotion und Emotionalität hingegen als Abgrenzungskategorie von einer vage gefassten musikalischen Unterhaltungskultur. Über viele Jahre wird so Unterhaltungskultur automatisch mit Kitsch und somit falschem oder geheucheltem Gefühl gleichgesetzt – das Paradebeispiel ist mit Sicherheit die Herausbildung einer spezifischen Schlagerszene im Deutschland der Nachkriegszeit. Ein Abgrenzungstrend, der in anderen Künsten – insbesondere dem Film – in vergleichbarer Weise zu beobachten ist, namentlich in der Herausbildung des Autorenfilms beispielsweise eines Rainer Werner Fassbinder im Verhältnis zum Heimatfilm der Wirtschaftswunderzeit.

Ist die Etablierung des Terminus «Kitsch» als Gegencharakteristikum zum Hochkultur definierenden Bild von Kunst nicht an sich ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, so ist dennoch sein spezifischer Gebrauch als eine Art symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium ein entscheidender Mechanismus des ästhetischen Diskurses im 20. Jahrhundert. Lässt sich an irgendeiner Stelle kitschtypische Gefühlsduselei festmachen, so wird dies zum äußerst klaren Abgrenzungskriterium. Die Ausführungen Theodor W. Adornos zum «Kitsch» sind wohl eines der bekanntesten und in ihrer polarisierenden Wirkung nachhaltigsten Beispiele.

Auf dem diskursiven Höhepunkt dieser Ausdifferenzierung, der sich etwa zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts festmachen lässt, genügt es an mancher Stelle bereits, Emotion als solche zu beobachten, um die entsprechende Abgrenzung vorzunehmen. Die Verweigerung von Gefühl und insbesondere Einfühlbarkeit wird zum Kriterium ästhetischer Wertung. Kann – und muss partiell sogar – aus sozialtheoretischer Sicht ein extremer Ausdifferenzierungsprozess in eine Phase der Entdifferenzierung münden, so lassen sich fraglos von da an verschiedenste Phänomene und Trends der Lösung des Emotionsverdikts beobachten. Extreme wie beispielsweise die Hinwendung Karlheinz Stockhausens zum «Intuitiven», nachdem die serielle Determiniertheit für ihn offenbar ausgereizt schien, liegen auf der Hand.

Geht man davon aus, dass – ebenfalls ein Phänomen, das mit den radikalen Umbrüchen des 20. Jahrhunderts aufkommt – künstlerische Produktion und ästhetische Rezeption vielfach der ästhetischen Theorie, dem Diskurs nachhängen, so lässt sich vermuten, dass ein solcher Entdifferenzierungsprozess aktuell in vollem Gange ist und damit auch eine Neuverortung des Emotionalen im Ästhetischen.



Musikalische Warenanalyse

Theodor W. Adorno (1955)

[...] Zur kommandierten Lust gehört ein besonderer Willensakt: man entschließt sich zur Begeisterung, wie man sich entschließt, a good time zu haben. Die Identifikation mit der Instanz, die die Lust anordnet, vollzieht sich derart, daß man sich als Ich den Befehl zur Lust selber erteilt und die offiziell triebmäßige Reaktion nur als Rationalisierung hervorbringt. Urbild dessen ist das Kind, das erklärt, heute will ich ungezogen sein, oder der Backfisch, der in sein Tagebuch schreibt, von nun an werde er für eine bestimmte Lehrerin schwärmen. Das mimische Moment im Verhalten aller fans, ihr Eifer zum Nachmachen, entspringt wahrscheinlich aus jener Art von Entscheidung, die recht nahe an der Bewußtseinsoberfläche stattfindet. Ebenso der Humor. Der jitterbug vermag nicht an seine Begeisterung zu glauben, weil er sie selber angedreht hat, und hilft sich durch Zweideutigkeit aus dem Konflikt. Hier greift der Mechanismus der Wut an. Wer sich entschlossen hat, begeistert zu sein, muß die Augen zukneifen und die Zähne aufeinanderbeißen.

Man kann nach solchen Erwägungen, ähnlich wie nach manchen die Gesellschaft unmittelbar betreffenden, ernsthaft fragen, wie weit die psychoanalytische Unterscheidung des Bewußten und Unbewußten überhaupt noch der Situation angemessen ist. Sie setzt eine monadologische Dichte und Autonomie der Person voraus, die nicht mehr existiert: zum Verdrängen muß man wenigstens Ich sein. Die gegenwärtigen Massenreaktionen, als deren Modell die musikalischen stehen, sind nur noch durch eine dünne Hülle vom Bewußtsein getrennt. Die müßte durchschlagen werden, aber gerade dies Durchschlagen ist fast unmöglich. Eigentlich ist die Wahrheit subjektiv gar nicht mehr so sehr unbewußt – so wie die objektive Praxis die Ideologie durch die Lüge zu ersetzen beginnt. Danach wäre dann auch wohl die These zu modifizieren, daß anstelle der Spontaneität die blinde Annahme des Aufgezwungenen träte. Selbst der Glaube, daß die Menschen heute wie die Insekten reagierten und sich in bloße Gehorsamszentren verwandelten, gehört noch zur Fassade. Er paßt denen, die vom Mythos schwatzen, allzugut in den Kram. Viel eher ist zu sagen, es werde die Spontaneität gleichsam aufgezehrt von der ungeheuren Mühe, die die Annahme des Aufgezwungenen den Betroffenen auferlegt, gerade weil die Hülle um das Aufgezwungene so dünn geworden ist. Um ein jitterbug zu sein und für das Befohlene sich zu begeistern, genügt es keineswegs, sich aufzugeben. und passiv einzuordnen. Zur Verwandlung der Menschen in Insekten brauchen sie die Energie, die es vielleicht vermöchte, sie in Menschen zu verwandeln.

Auszug aus Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften,* Bd. 16, hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S. 284-297. Abdruck mit Genehmigung des Verlags.

Samedi
Samstag
Saturday

18.11.17

17:30 Espace Découverte
salon musical autour de l'altérité

Salims Salon

Amet, Seth Ayyaz, Cedrik Fermont,
Jacqueline George musiciens
Hannes Seidl direction artistique
Tamara Antonijevic assistante
ehrliche arbeit – freies Kulturbüro production

Hannes Seidl
Salims Salon. Szenisches Konzert (2017)
(commande Philharmonie, Alte Oper
Frankfurt et Konzerthaus Berlin)

60'

Une production de Hannes Seidl en coproduction avec Philharmonie Luxembourg,
Alte Oper Frankfurt am Main et Konzerthaus Berlin. Avec le soutien de Musikfonds e.V.
En collaboration avec Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt am Main

((r)) résonances
après le concert Espace Découverte
Amet, Seth Ayyaz and Hannes Seidl in conversation
with Lydia Rilling (E)

«Ici, tout est surprenant pour le public»

Conversation avec Cedrik Fermont, musicien de Salims Salon
Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

Né au Congo, vous avez vécu en Belgique et aux Pays-Bas. Véritable globe-trotteur, votre port d'attache est aujourd'hui Berlin. Parlez-nous de votre parcours musical.

J'ai commencé par étudier les percussions d'orchestre et le solfège à l'âge de 13 ans. J'ai ensuite eu envie de faire quelque chose de différent et ai fondé mon premier groupe de musique expérimentale – de noise music –, quatre ans plus tard, tout en pratiquant l'improvisation théâtrale et la déclamation à titre amateur. J'ai eu l'occasion de sortir des disques sur des labels en Allemagne, au Canada et aux États-Unis, jusqu'à fonder le mien au début des années 2000 afin de produire mes propres disques et des concerts et, surtout, promouvoir des artistes d'Asie et d'Afrique. J'étais en effet assez frustré de voir combien il y avait d'artistes intéressants en Asie, en Afrique et en Amérique latine, dont on ne parlait jamais car tout, y compris la musique classique, est très eurocentré même si la situation change depuis quelques années.

Comment allez-vous à la rencontre de ces artistes ?

J'ai toujours beaucoup joué dans les pays non-occidentaux, ce qui m'a permis de rencontrer ces artistes et d'archiver leurs productions. L'idée est aussi de créer des ponts car, il y a une dizaine d'années, j'ai fait une tournée de six mois en Extrême-Orient et je me suis rendu compte que beaucoup d'artistes locaux – en Chine et à Singapour notamment – regardaient ce qui se passait en Europe, aux États-Unis, en Australie, au Japon, mais pas chez leurs voisins immédiats. En Chine, des amis étaient surpris que je sois allé jouer pour une performance avec des artistes vietnamiens et il s'est passé la même chose à Singapour où on me riait presque au nez quand je parlais de l'Indonésie, pensant qu'il ne s'y passait rien sur le plan de la musique expérimentale. Or celle-ci existe là-bas depuis les années 1960. Il y avait une réelle déconnexion entre les régions mais heureusement, les réseaux se développent.

Comment vous êtes-vous retrouvé associé au projet Salims Salon ?

Hannes Seidl était à la recherche d'artistes avec un background non occidental et ayant une connexion aux musiques improvisées ou expérimentales. Il m'a contacté et nous avons discuté de ce projet mais aussi de ma base de données d'artistes, Syrphe, consacrée aux musiques alternatives d'Asie et d'Afrique. Il cherchait à créer un groupe de musiciens d'origines culturelles variées et à présenter une performance avec un petit jeu de scène sur le thème du temps. Pour moi, c'était

intéressant de collaborer avec des artistes que je connais, pour certains depuis des années, mais avec lesquels je n'avais jamais travaillé, exceptée Amet pour laquelle j'avais organisé un concert. C'était aussi l'occasion de côtoyer des personnes d'autres origines que les miennes et d'explorer un cadre de formation semi classique. Habituellement, je collabore en effet avec des musiciens lors de concerts de musique improvisée mais nous nous découvrons en jouant, pas avant. Or, avec *Salims Salon,* nous avons énormément répété en amont.

En quoi consiste la partie musicale ?

L'improvisation demeure au cœur du projet mais cette base n'est pas écrite avec des notes. Au cours des répétitions, Hannes nous a dit ce qui était exploitable ; il a essayé de favoriser des temps de pauses et l'interaction entre les musiciens. Le résultat consiste donc, partiellement, en de l'improvisation mais la phase de répétition a permis de favoriser cette interaction. Le public entendra aussi nos voix préenregistrées disant des textes en allemand, en français, en anglais et en arabe. Il s'agit d'interviews réalisées par Hannes lorsque nous étions à Francfort, sur le thème du regard des autres : il voulait savoir la manière dont nous avions pu subir le racisme dans notre jeunesse ou encore ce qui avait motivé mes recherches dans le domaine des musiques expérimentales électroniques d'Afrique et d'Asie. À ces passages préenregistrés s'ajouteront des citations liées au temps. Pendant le spectacle, cela devient donc une sorte de conversation sur laquelle Hannes a la maîtrise et qui fait office de ligne directrice.

Le projet se présente comme un « concert scénique »...

Nous sommes quatre artistes sur le plateau, Seth Ayyaz, Jacqueline George, Amet et moi-même. Il y a en effet un jeu de scène dans le sens où nous ne jouons pas systématiquement toujours ensemble. On s'appelle du regard mais lorsqu'une personne ne joue pas, elle se retrouve sur le côté, assise, à observer les autres. Ce n'est pas un jeu d'acteur complexe mais les musiciens qui ne jouent pas deviennent en quelque sorte le public des autres.

Quels instruments allez-vous jouer ?

Moi, surtout de l'ordinateur avec quelques objets que j'ai fabriqués. Amet utilise sa voix, l'ordinateur, le synthétiseur mais aussi du kalimba – piano à pouces, en français –, un instrument d'Afrique centrale pourvu de lames métalliques que l'on trouve au Cameroun et au Congo. La caisse de résonance de cet instrument peut être du bois évidé voire une carapace de tortue. Seth Ayyaz utilise un ordinateur avec un instrument – proche de la zurna, originaire de Turquie et que l'on retrouve en Bulgarie, en Iran, en Afghanistan et jusqu'au Maroc – filtré à l'aide de son ordinateur. Il jouera aussi du daf, une grande percussion plate. Enfin, Jacqueline va utiliser son ordinateur. Amet et Jacqueline exploitent également des enregistrements de terrain captés en Égypte et au Cameroun, ceux d'Amet consistant en interviews sur la politique camerounaise.

Comment, selon vous, Salims Salon *s'intègre-t-il dans le thème du festival « how does it feel? », autour des émotions ?*

Les émotions proviennent d'abord, je pense, des nombreux instruments utilisés, venus de différentes régions du monde et pourvus de multiples sonorités. L'approche est très différente de celle d'une formation classique qui renvoie à des émotions connues. Ici, tout est surprenant pour le public d'autant qu'aucune des musiques n'est en ligne. Le public ne sait pas à quoi s'attendre.

Interview réalisée le 31.08.2017

photo: Hannes Seidl

Situationen schaffen

Zur Arbeit von Hannes Seidl
Michael Rebhahn

Ingolf lötet. Währenddessen spricht er über Oper. Genauer gesagt: über sein ganz privates, subjektives Ideal, über die künstlerischen und institutionellen Maßgaben eines rundum gelungenen Musiktheaters. Ingolf Haedicke – 72 Jahre alt, ehemaliger Leiter der Phonothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Berliner Humboldt-Universität und passionierter Hobbyelektroniker – entwirft Szenen, Situationen, Dramaturgien und wird dabei von dem Komponisten Hannes Seidl und dem Filmemacher Daniel Kötter mit Mikrophon und Kamera begleitet. Auch beim Frühstück, beim Rauchen, beim Einkaufen oder beim Gang in die Kneipe sind Seidl und Kötter dabei: 20 Stunden lang wird Ingolfs Leben dokumentiert. Von diesem Material ausgehend, entstand zwischen Oktober 2015 und Juli 2017 ein sechsteiliger Musiktheaterzyklus: *ingolf* – ein Gesamtkunstwerk aus Filmkonzert, Installation, Werkstattbegehung, Interventionen im urbanen Raum und Orchesterkonzert. Dabei stellten diese Resultate alles Andere als ungebrochene Realisierungen von Ingolfs Entwürfen dar; dazu waren die ästhetischen Differenzen von vornherein zu eklatant. Was entstand, ist vielmehr das Ergebnis eines produktiven Antagonismus – die künstlerische Anverwandlung einer sozialen Situation.

«Mein Interesse an Musik ist ein Interesse an sozialen Situationen», sagt Hannes Seidl in einem Text aus dem Jahr 2014: *«Soziale Situationen erzeugen Klang. In künstlerischer Absicht oder als Nebenprodukt. Sie erzeugen Strukturen, Verhältnisse von Kontingenz und Erwartbarkeiten. Diese Strukturen können übernommen und musikalisch erfahrbar gemacht werden.»* Solche musikalischen Adaptionen bedürfen indessen eines ästhetischen Apparats, der wenig mit dem zu tun hat, was gemeinhin mit der Tätigkeit des *Komponierens* assoziiert wird. Folgerichtig ist für Seidl die prinzipielle Infragestellung des ‹Eingeübten› in Form eines methodischen Zweifels gegenüber allen Konstituenten des Musikalischen unabdingbar: Instrumente und ihre Formationen, Konventionen notationaler und medialer Art, Aufführungs- und Präsentationspraktiken, Orte, Räume, Kostümierungen, Begründungs- und Erklärungsstrategien. Nichts davon hat für ihn eine Gültigkeit, die nicht auf den Prüfstand gestellt werden könnte. Dass gewisse Übereinkünfte, Rituale und Codes seit Jahrhunderten legitimiert sind und – zumindest im Rahmen ihrer Eigengesetzlichkeit – funktionieren, ist für Seidl keineswegs eine Aufforderung zur kontinuierlichen Affirmation als vielmehr eine Herausforderung, eben jene Funktionen permanent infrage zu stellen.

Mit dieser Haltung ist Risiko ebenso verbunden wie Freiheit. *«Statt der Tätigkeit des Notenschreibens und Klängemanipulierens, von der her sich alles erklären und vor der jede Hinzufügung sich rechtfertigen muss»,* so formuliert es der Philosoph Christian Grüny mit Blick auf Seidls Verständnis einer Musik als sozialer Situation, *«bilden nun Probleme und Fragen den Ausgangspunkt, die sich nicht von vornherein auf musikalische begrenzen lassen».* Eine der ersten

Arbeiten Seidls, die diesem ästhetischen Entwurf folgen, ist das 2006 entstandene Ensemblestück *The Art of Entertainment.* Hier wird die komponierte Musik mit ‹Versatzstücken› konfrontiert, die etwa aus anderen Kompositionen desselben Konzertabends (live und als Aufnahme) oder aus Aufnahmen von Publikumsgeräuschen vor Beginn des Konzerts stammen. Insoweit verweist das Stück explizit auf den Akt seiner Aufführung und dessen Rahmung: *«Es macht sich durchlässig für seine eigene Situation – wobei die Momente und die Art dieser Durchlässigkeit vom Komponisten gesetzt werden»* (Grüny).

Wenige Jahre später macht Seidl sein Konzept einer Überwindung der Hermetik des musikalischen Kunstwerks noch deutlicher: Im Fall der 2010 entstandenen Arbeit *Falsche Freizeit* ist das Stück nicht nur ‹durchlässig› für seine soziale Situation, sondern immer auch deren Resultat. Vier ältere Herren sitzen hier auf der Bühne – sie sägen, hämmern, bohren, zeichnen, filmen; sie tun das, was sie schon immer getan haben oder was sie schon immer tun wollten. Die vier Herren sind Rentner und zugleich die Protagonisten des Musiktheaters von Hannes Seidl und Daniel Kötter. Auf der Bühne gehen sie den Tätigkeiten ihres ehemaligen Berufslebens nach – inzwischen von Erwerbszwängen befreit und damit, so Kötter und Seidl, *«prädestiniert für die Bühne».* Die Geräusche ihrer Arbeit werden zum musikalischen Material, die Einblicke in ihre Biographien zum ‹Libretto›. Das Resultat dieser Kontextverschiebung ist ein Stück, das sinnfällig werden lässt, wie Musiktheater im 21. Jahrhundert funktionieren kann: frei von Prätention und Pathos, konzeptionell stringent und ohne das aufgebauschte Bedeutungsgewand des ‹großen Stoffes›. War in *The Art of Entertainment* die Distinktion zwischen Musik als artifizieller Setzung und sozialer Situation nur angekratzt, so wird in *Falsche Freizeit* das Moment der Verunklarung noch zugespitzt: Nichts ist hier ausschließlich musikalisch, zugleich aber lassen sich keine plausiblen Grenzen zwischen dem Diskursiven, dem Darstellerischen und dem Musikalischen ziehen. Musik wird zum intrinsischen Bestandteil eines Gefüges, aus dem sie sich nicht herauspräparieren lässt.

Gewissermaßen den Substraten des Sozialen nähert sich Hannes Seidl in der Trilogie *Ökonomien des Handelns,* die zwischen 2013 und 2016 wiederum gemeinsam mit Daniel Kötter entstand. In drei abendfüllenden Arbeiten wurden mit den Mitteln filmischer und musikalischer Gestaltung die grundlegenden Bedingungen sozialen Handelns untersucht. In den drei Teilen mit den Titeln bzw. Themen *Kredit, Recht* und *Liebe* geht es um die globale Wirkmacht ökonomischer Systeme, um die Utopie neuer normativer Ordnungen sowie um gesellschaftliche Bindekräfte jenseits von Handel und Gesetz. Die Trilogie folgt weniger einem Narrativ, sondern stellt einen Komplex lose verbundener Situationen vor, in denen Menschen agieren. Man sieht (und hört) u. a. Banker bei der Verrichtung ihres Tagesgeschäfts, den Chor der Deutschen Bundesbank, einen Geräuschemacher bei der Vertonung eines Films, Rechtswissenschaftler im Gespräch über neue Weltordnungen, eine Grillparty, Songs von Johnny Cash, einen Mann, der stoisch durch eine Schneelandschaft in Richtung Nordkap stapft, während die Tropfen schmelzender Eisblöcke Instrumente zum Klingen anregen.

Die Demarkationen zwischen Film und Bühne, Aufzeichnung und Echtzeit, Musik und Geräusch sind in *Ökonomien des Handelns* verwischt, gleichsam ineinander geblendet. Diese Ambiguität ist auch dem Produktionsprozess eingeschrieben. Die Rolle der Akteure ist hier nicht diejenige bloßer ‹Ausführender›, die Musiker sind nicht ‹Begleiter› der Szenerie; ebenso wenig ist die Rolle des Komponisten darauf reduziert, lediglich die theatrale Realisierung seiner Partitur mit zu vollziehen. Vielmehr wird er zum Beteiligten an einem Gestaltungsprozess, in dem die tradierten Konventionen und Codes des *Komponierens* ihre Zweckmäßigkeit weitgehend verlieren.

Noch weiter entfernt von einer solchen Aufgabenverteilung ist Hannes Seidls Radioprojekt *Good Morning Deutschland,* das im Mai 2016 begann und bis heute Bestand hat. Seidl reagierte mit dieser Arbeit ganz akut auf eine gesellschaftliche Realität: auf die «Flüchtlingskrise» in Europa, die im Sommer 2015 ihren Höhepunkt erreicht hatte. Basis des daraufhin konzipierten Projekts war die Initiierung sozialer Orte in Form dreier Radiostudios in Flüchtlingsunterkünften in Frankfurt, Stuttgart und Donaueschingen: Orte der Produktion, der Begegnung und zugleich einer lokalen ‹Bühne›, für alle, die partizipieren wollen.

«Good Morning Deutschland», sagt Hannes Seidl, *«gibt der neu entstehenden kulturellen und künstlerischen Vielfalt eine Stimme; als Ort für geflüchtete Menschen mit ihrem kulturellen Wissen, ihren Interessen, Wünschen und Vorstellungen».* Die Frage, ob es sich hierbei um Kunst, um Musik, um eine Komposition handelt, kann gestellt werden, erweist sich letztlich allerdings als wenig produktiv. Die Stärke dieses Projekts besteht womöglich gerade darin, dass es sich nicht mühelos labeln lässt und – wie es Seidl selbst formuliert – der Tätigkeit des Komponierens *«den letzten Rest an Selbstverständlichkeit»* nimmt.

HANNES SEIDL

«gute musik löst intensive gefühle aus...»

Wie viel Gefühl braucht Musik?
musik braucht gar keine gefühle.
gute musik löst intensive gefühle aus,
ohne sich darin zu erschöpfen.

Hat zeitgenössische Musik Angst vor Emotionen?
leider viel zu wenig.

Wie wichtig sind Emotionen für Sie beim Komponieren?
sehr.

In die gleiche Richtung zielt *Salims Salon,* ein weiterer sozialer Ort, den Hannes Seidl initiiert hat. *Salims Salon* ist ein Raum für Künstlerinnen und Künstler unterschiedlicher kultureller Herkunft, die sich in diversen Ansätzen und Entwürfen mit dem Fremden, dem Anderssein auseinandersetzen. Die vier Elektromusiker aus Ägypten, England, Kamerun und der Demokratischen Republik Kongo bewegen sich in individuellen musikalischen Idiomen, deren experimenteller Ansatz sich nicht in die Kategorien postkolonialer Zuschreibungen fügt. Insoweit geht es weniger darum, etwas Fertiges, Eingeübtes ‹ vorzuführen ›, als vielmehr subjektive Positionen zur Diskussion zu stellen. (Der Begriff des «Salons» als intellektueller Begegnungsstätte v. a. des 19. Jahrhunderts ist hierbei nicht ohne Bedacht gewählt.) Die ‹Besucher› von *Salims Salon* improvisieren solistisch oder im Zusammenspiel nicht nur für das Publikum, sondern – und v. a. – füreinander.

Seidls einziger, kompositorisch zu nennender Eingriff in diese Situation besteht in ihrer zeitlichen Formung. Die Folie der Performance ist ein vorproduziertes Tape; lediglich die Rahmung des musikalischen Geschehens ist damit gesetzt. Insoweit konzipiert Seidl *Salims Salon* als denkbar offene Form – als performative Situation, in der vier Musiker den westlichen Blick auf das «Fremde» dekonstruieren, von ihren Erfahrungen und ihren künstlerischen Ideen berichten, über Identitäten und Klischees sprechen und gemeinsam musizieren.

Zumal mit seinen jüngeren Arbeiten erweist sich Hannes Seidl als ein ganz und gar gegenwärtiger Komponist. Als ein solcher nämlich, dem das Komponieren per se, das selbstreferenzielle Ersinnen und Konstruieren klanglicher Gestalten zum Problem geworden ist und dem die stete Frage nach der Bedeutung des eigenen Tuns als unerlässlich gilt. Den eingangs zitierten Text über Musik als soziale Situation beschließt er dementsprechend mit einer Definition, die seinen Impetus auf den Punkt bringt: *«Musik»,* sagt Hannes Seidl an dieser Stelle, *«gibt Auskunft über Menschen. Sie / uns / mich zu beobachten und diese Beobachtungen hörbar werden zu lassen, mit dem Ziel, mehr davon zu verstehen, wo und wer wir sind – darin besteht mein Interesse an Musik».*

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.

Musikalischer Dialog über das Fremde

Ein Gespräch mit Hannes Seidl über sein neues Projekt Salims Salon

Steffen Schleiermacher (2017)

Hannes Seidl, das von Dir konzipierte szenische Konzert heißt Salims Salon. *Wer ist Salim? Und gehe ich recht in der Annahme, dass keine ‹Salonmusik› zu erwarten ist?*

Nein, Salonmusik im engeren Sinn ist nicht zu erwarten. Mich hat die Idee eines Salons interessiert, eines halbprivaten Raums, in dem man sich treffen kann, um sich gegenseitig Musik vorzuspielen, miteinander zu diskutieren und sich jenseits der großen Bühne auszutauschen. Gerade wenn es – wie in diesem Fall – darum geht, was für uns fremd ist, welche Musik oder wo wir uns selbst fremd fühlen, dann sind das sehr intime Fragen. Die vier Musikerinnen und Musiker, die sich größtenteils nicht kennen, verhalten sich zunächst so, als wären sie in einem Salon: Sie spielen sich gegenseitig ihre Musik vor. Das Publikum ist zwar auch da. Es darf lauschen, ist aber nicht adressiert. Dadurch ist es allerdings nicht unbedingt im Nachteil, es entsteht nur eine ganz andere Form des Hörens. Es ist eher wie das Belauschen einer Gruppe, die ich nicht kenne – einer Gruppe, die mir fremd ist.

Der Veranstaltungsraum ist nun aber ein normaler Konzertsaal inklusive einer Bühne und kein Club oder Salon. Wie kann das funktionieren?

Zunächst ist das eine Arbeitshypothese: Anstatt uns ein Stück auszudenken, das wir für ein Publikum konzipieren, spielen wir uns gegenseitig unsere Musik vor und sprechen gemeinsam über das Fremde. Es geht um eine bestimmte Haltung auf der Bühne. Jacqueline, Seth, Amet und Cedrik improvisieren ja mit-, aber eben auch füreinander. Diejenigen, die gerade nicht spielen, sitzen aber ebenfalls auf der Bühne und hören zu; sie sind also anwesend. Es macht etwas aus, wenn ich bei einem Konzert anderen Menschen auf der Bühne beim Zuhören zusehe. Natürlich ist das Publikum da und wir tun auch nicht so, als ob es nicht so wäre. Im Gegenteil, gerade um den Widerspruch stark zu machen, gibt es eine zweite Ebene, eine Art akustischer Kommentarebene aus Interviewausschnitten und kurzen Anekdoten. Diese Ebene rückt die Bühne in eine gewisse Distanz; sie kontextualisiert das Geschehen und rahmt das Konzert ein, macht es zu einer Szene.

Du hast gerade die Akteure genannt: Amet, Seth Ayyaz, Cedrik Fermont sowie Jacqueline George. Warum hast Du genau diese vier ausgewählt? Und was verbindet bzw. trennt sie musikalisch?

Als ich den Auftrag von der Alten Oper Frankfurt bekam, einen Abend zu dem Thema «Fremd bin ich…» zu gestalten, habe ich erschreckt gemerkt, wie klischeebehaftet und undifferenziert meine

eigene Vorstellung von fremden Kulturen ist. Ich bin zunächst gar nicht auf die Idee gekommen, dass es natürlich überall experimentelle Musik gibt – mir schien das eine westliche Idee. Ich habe dann aber recherchiert und angefangen, im Internet nach interessanten Musikerinnen und Musikern zu suchen, die experimentell arbeiten, deren kultureller Hintergrund mir aber fremd ist. Cedrik hat diese großartige Internetseite www.syrphe.com aufgebaut, über die ich sehr viel gefunden habe, da hier Musikerinnen und Musiker aus Asien und Afrika vernetzt werden. Seth, Cedrik, Amet und Jacqueline arbeiten – wie viele experimentelle Musikerinnen und Musiker – elektronisch. Der Laptop ist kulturell nicht so aufgeladen wie eine Geige oder eine Oud, es ist sozusagen ein globalisiertes Instrument. Dennoch ist die Musik sehr unterschiedlich: Jacqueline und Amet arbeiten mit Aufnahmen ihrer direkten Umgebung, wobei Amet viel mit Stimmen arbeitet: ihrer eigenen, mit Gesprächen aus Taxis in Yaoundé oder aufgeschnappten Telefonaten. Sie kombiniert diese Stimmen mit teils sehr harschen Sounds selbstgebauter Synthesizer als auch den eher süßlichen Klängen des afrikanischen Daumenklaviers Mbira. Jacqueline dagegen nimmt Stadtklänge als Grundlage für sich langsam verändernde Klangflächen, die sie digital bearbeitet. Cedriks Musik ist ebenfalls eher flächig, die Klänge sind aber abstrakter. Seine Musik ist stark beeinflusst von Noise, einer Musik, die vom Hineinlauschen in Klangtexturen bis zur physischen Erfahrung extrem lauter Rauschwände reicht. Der Ausgangspunkt von Seths Musik sind Instrumente. Er ist Klarinettist, spielt auch Ney, eine orientalische Längsflöte, und Perkussionsinstrumente, deren Klänge dann elektronisch ‹verlängert› und transformiert werden.

Gibt es irgendwelche Absprachen, Rahmenbedingungen, Zeitfenster oder Ähnliches, was ihr im Voraus geplant habt?

Frei improvisierte Musik ist in ihrer Entwicklung und ihrer Dauer im Prinzip offen und steht so in einem Widerspruch zu einem komponierten Rahmen, der von vornherein die Dauer des Abends, die dramaturgische Einteilung etc. vorgibt. Das sind zwei sehr unterschiedliche Vorstellungen, wie mit der Zeit eines Abends umgegangen wird. Improvisationen reagieren jeweils auf den Moment, können jeden Abend ganz verschieden klingen und dementsprechend unterschiedlich lange dauern.

Kompositionen dagegen stellen zwar zeitlich sicher komplexere Bezüge her und gehen ökonomischer mit der Zeit um, sind aber in Ablauf und Dauer meist festgelegt. In gewisser Weise ist die Musik somit domestiziert. In diesem Spannungsfeld zwischen erlebter, dehnbarer Zeit und einer festgelegten, quasi objektiven Zeitstruktur arbeiten wir musikalisch und inhaltlich, wenn es um die Frage nach dem Umgang mit dem Fremden geht.

Genau darum geht es ja auch in dem Buch The Colonisation of Time *von Giordano Nanni, mit dem Du Dich gerade beschäftigst: um die Wahrnehmung des Zeitverlaufs und überhaupt um die Zeitmessung, auch als Mittel von kolonialer Expansion, Missionierung und Unterwerfung. Haben Gedanken aus dieser Lektüre Eingang in das Konzept gefunden?*

Durchaus. Diese verschiedenen Zeitkonzepte sind sehr eng verbunden mit der Geschichte der Kolonisation. Durch die Entwicklung des präzise laufenden Chronometers im 18. Jahrhundert wusste man plötzlich nicht mehr nur, wie spät es gerade an dem Ort ist, wo man sich befand (anhand der Sonne), sondern konnte auch nach zwei Wochen Schifffahrt noch genau sagen, wie spät es gerade etwa in London war. Ab diesem Zeitpunkt hat sich von England aus über die ganze Welt eine einheitliche Zeiteinteilung durchgesetzt, die GMT (Greenwich Mean Time), die nichts mehr mit dem lokalen Stand der Sonne zu tun hatte oder mit unterschiedlich langen

Tagen. Zeitkonzepte, die an konkret wahrnehmbaren Ereignissen gemessen wurden, an Zyklen der Tier- und Pflanzenwelt, dem Stand der Sonne oder des Mondes, wurden als primitiv oder rückschrittlich verdrängt. An dieser kulturellen Umwälzung hängt unglaublich viel von dem, was wir als Fortschritt oder Zivilisation bezeichnen, oder als unseren Alltag. Es ist ja ein groβer Unterschied, ob der Tag mit dem Sonnenaufgang beginnt und immer unterschiedlich lang ist, oder ob der Tag immer um 6:30 Uhr anfängt, aber die Sonne zu abweichenden Zeiten aufgeht. Die Uhrzeit, ihre Berechenbarkeit und Vorhersagbarkeit hat etwas Beruhigendes; sie gibt uns das Gefühl der Kontrolle. Nur wenn es darum geht, neue Erfahrungen zu machen oder sich einer fremden Situation auszusetzen, muss man diese Sicherheit vielleicht aufgeben.

Und wer ist nun Salim?

Salim ist ein guter Freund von mir. Ein Dolmetscher und Netzwerker, dem ein Restaurant in Frankfurt gehört, das als Treffpunkt für die unterschiedlichsten Menschen aus verschiedenen Teilen der Welt fungiert, die sich weiterhelfen, zusammen musizieren, diskutieren, austauschen, und wo das Fremde (fast) keine Rolle mehr spielt.

Steffen Schleiermacher ist Pianist, Komponist, Festival- und Konzertorganisator, geboren 1960 in Halle. Rund 80 CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels, darunter die Ersteinspielung des gesamten Klavierwerks von John Cage.

Das Gespräch wurde erstmals abgedruckt im Programmheft der Uraufführung am 29.09.2017 an der Alten Oper Frankfurt. Abdruck mit Genehmigung des Konzerthauses.

Kultur der Begegnung – Kultur als Begegnung

Von der kommunikativen Wirkung eines zutiefst bürgerlichen Konzepts: der musikalische Salon

Tatjana Mehner

Wirkungsvolles aus dem 19. Jahrhundert – Kultur als Teilhabe

Mit charmanter Virtuosenausstrahlung – wahlweise ein wenig exaltiert oder ein bisschen menschenscheu – spielt ein besonderer Künstler seine Musik für einen kleinen Kreis begeisterter (zumeist) Damen. Wir denken an Liszt oder Chopin… Oder wir imaginieren einen Schumann, der im Freundeskreise Neuigkeiten diskutiert; vielleicht Mendelssohn. Musikalische oder literarische Salons – nicht selten werden sie heute als eine Form der Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts gewertet. In gewisser Weise sind sie das auch und als solche in ihrer Zeit verhaftet: Man will sich Kultur im weiteren Sinne in den sozialen Nahraum holen, und die einzige technische Möglichkeit das umzusetzen ist, dies realiter zu tun.

Über diese konkret historische Verortung hinaus allerdings erscheint das Phänomen des Salons als eine soziokulturelle Notwendigkeit, die gerade in einer Zeit kultureller Verzweigung besonders deutlich zutage tritt, in der eine neue – bis dato ungeahnte – Vielfalt ästhetischer Erscheinungen kommuniziert werden will und muss. Weltpolitik wird ebenso diskutiert wie liebenswerte Verse erprobt. Die Fallhöhe der möglichen Themen ist bezeichnend, der Charakter eines sozialen Kaleidoskops nur zu deutlich, der aber über das Ästhetische als Rahmung Zusammenhang gewinnt. Der Salon wird zum Medium kultureller Orientierung.

Als kleiner Rahmen, der die kommunikative Seite des Ästhetischen in den Vordergrund stellt, entwickelt sich der Salon um die Wende zum 19. Jahrhundert – eine Plattform, die (nicht zuletzt wirtschaftlich) einflussreiche Menschen einer Geisteskultur bieten, die so bei weitem (noch) nicht mehrheitsfähig ist. Auch wenn Ausnahmen die Regel bestätigen, ist diese Entwicklung an das Erstarken des Bürgertums gekoppelt, das nach Teilhabe an Kultur als einer Komponente sozialen Wohlstands strebt und so neue adäquate Kulturformen entwickelt, zu denen neben dem bürgerlichen Konzert, wie wir es bis heute kennen, eben auch der Salon als Form kultureller Kommunikation gehört, die weitreichenden Einfluss und Ausstrahlung als Vermittler innerhalb von Kultur und zwischen Kulturen besitzt.

Kunst als Kommunikation im Salon

Die Grenzen sind fließend. Nicht immer lässt sich eine klare Unterscheidung treffen zwischen Publikum und Künstler. Der Rahmen lässt alle zu Akteuren werden. Wie das rhetorisch brillante Salongespräch ist Kunst Kommunikation. Dem musikalischen Kunstwerk wird der Charakter des Diskussionsbeitrages explizit zugewiesen; es steht nicht für sich, sondern ist Bestandteil eines kommunikativen Prozesses, der nach Anschlusskommunikation – wie sie Natur gemäß jede ästhetische Kommunikation nach sich zieht – umso deutlicher verlangt. Damit wird diese ästhetische Kommunikation aber auch in sehr viel stärkerem Maße als Bestandteil von Geistesleben im weiteren Sinne wahrgenommen als an sich diskursiv.

Musik ist nicht nur im Salon Kommunikation – hier wird sie lediglich in stärkerem Maße als solche wahrgenommen; wobei dem natürlich keinesfalls ein Kommunikationsbegriff zugrunde liegt, der von einer verbalisierbaren Botschaft ausgeht, die der Komponist mit seinem Werk aussenden wollte. In der künstlerischen Kommunikation verschmelzen Information und Mitteilung; die ästhetische Form wird zur Botschaft. Und wer sich an der Kommunikation beteiligt, ist sich dieser Spezifik bewusst. Das Besondere des Salons – im Verhältnis beispielsweise zum Konzert – ist allerdings die Annäherung der kommunikativen Beiträge in Charakter und Wertigkeit. Hierarchische Strukturen werden auf ein nötiges Minimum begrenzt. Der Salon wird zur Plattform kultureller Neugier, eines ästhetischen Beschnupperns. Kategorien sozialer Erwünschtheit und Etabliertheit werden relativiert, jedoch nicht aufgehoben.

Das Ungewöhnliche im Blick – von der Wahrnehmung zur Kommunikation

Das Konzept des Salons erscheint damit nicht nur in besonderem Maße an die Idee von Teilhabe gebunden, sondern gar an jene des zu-eigen-Machens; über Kommunikation, die Weg und Ziel zugleich ist. Die (tatsächliche oder gedachte) Intimität und Individualität des Rahmens wird zum Vehikel, zu einem Medium, das geeignet scheint, das Besondere zu erschließen. Insofern erscheint jeder Rekurs auf die Idee des Salons überzeitlich auch als eine Ermöglichung kommunikativer Teilhabe am Nichtalltäglichen. Das Neue oder aber Ungewöhnliche erhält eine Plattform, in der ästhetische Kommunikation über die Gleichsetzung von Information und Mitteilung, von Botschaft und Form kulturelle Teilhabe ermöglicht. Diskursive Barrieren werden über ästhetische Gemeinsamkeit aufgehoben. Dass über diesen Transfer der Salon als Kulturform nicht nur zur Aneignung beiträgt, sondern neue Impulse in Kultur und Kulturen zurücksendet, ist eine natürliche Konsequenz.

Samedi
Samstag
Saturday

18.11.17

20:00 Grand Auditorium
une déclaration d'amour

Convivialité musicale

Klangforum Wien
Emilio Pomàrico direction

Georges Aperghis
Situations pour 23 solistes (2013)

70'

((r)) résonances
19:30 Grand Auditorium
Georges Aperghis and musicians of Klangforum Wien
in conversation with Lydia Rilling (E)

Klangforum Wien

Vera Fischer flûte
Eva Furrer flûte
Markus Deuter heckelphone
Olivier Vivarès clarinette
Bernhard Zachhuber clarinette
Lorelei Dowling basson
Gerald Preinfalk saxophone
Christoph Walder cor
Anders Nyqvist trompette
Andreas Eberle trombone
Annette Bik violon
Gunde Jäch-Micko violon
Sophie Schafleitner violon
Dimitrios Polisoidis alto
Benedikt Leitner violoncelle
Andreas Lindenbaum violoncelle
Uli Fussenegger contrebasse
Krassimir Sterev accordéon
Florian Müller piano
Joonas Ahonen piano
Lukas Schiske percussion
Alex Lipowski percussion
Aurélie Saraf harpe
Peter Böhm régie son

Situations

Georges Aperghis

Il s'agit d'une pièce de concert, « d'une soirée musicale » pour les 23 musiciens du Klangforum Wien.

L'œuvre est composée de fragments de différentes couleurs et de matières contrastées qui se juxtaposent ou se superposent pour construire des polyphonies changeant sans cesse. La pièce avance par zigzag en donnant des éclairages successifs et inattendus d'un même matériau.

Ce matériau musical (dont l'énergie circule entre les solos, duos, trios, sous-ensembles, grands ensembles, textes dits ou chantés…) est appréhendé de façon singulière par chaque musicien, ce qui en fait une série de portraits.

Ces esquisses de portraits musicaux des interprètes se superposent et se répondent comme dans une grande conversation.

C'est par des dérives successives que je suis arrivé à cette proposition à partir d'une idée initiale qui était d'écrire un concerto grosso.

Je me réserve pendant les répétitions de mettre en œuvre certaines idées que j'ai eues en travaillant sur cette pièce quant à une légère théâtralité possible, ceci sans déconcentrer l'auditeur du projet musical.

Erscheinung im Vorüberschweben

Situationen mit Georges Aperghis
Patrick Hahn

«Ne travaillez jamais!» Als dieser Schlachtruf der situationistischen Internationale durch die Pariser Gassen hallt, als die Studentenbewegung unter den Pflastersteinen den Strand sucht, zu dieser Zeit, muss man sich vorstellen, meidet der junge Künstler mit dem großen Staunen im Blick die Stätten des Aufruhrs: illegal hat er 1963 Frankreich erreicht. Und nichts käme ihm weniger in den Sinn als nicht zu arbeiten, denn darum ist er her gekommen. Um seine musikalische Ausbildung fortzuführen. Um Komponist zu werden.

Georges Aperghis wurde 1945 in Athen geboren, als Sohn einer Malerin und eines Skulpteurs. In einer schmalen Gasse aus gestampfter Erde im Schatten der Akropolis lag das Zuhause seiner Kindheit, das erfüllt war von einem alltäglichen Straßentheater, untermalt von rhythmischen Hammerschlägen auf Bronze aus einem nahe gelegenen Bildhaueratelier. Man kann sich lebhaft vorstellen, wie er die Vorgänge in seiner Straße mit leicht zusammengekniffenen Augen und weit geöffneten Ohren beobachtet, in sich aufsaugt, und innerlich neu und anders zusammensetzt; wie sich die Laute aus den Höfen und Häusern zu einer außergewöhnlichen Polyphonie des Alltags verbinden.

In Paris verdingt er sich als Pianist in Bars und Nachtclubs, aber auch in der Oper. Er schließt Bekanntschaft mit Schauspielern, Regisseuren, Autoren. Er entdeckt das Theater als Freiraum, der andere Dinge zulässt als der Konzertbetrieb. Der Geist des Festivals von Avignon befeuert seine Suche nach neuen Ausdrucksweisen. *«Wir haben uns in Avignon ein Stück auf dem Feld gesucht oder einen Wegrand, um uns unseren Improvisationsübungen hinzugeben, in denen jeder, Musiker oder nicht, den anderen seine künstlerischen Bedürfnisse mitgeteilt hat, was ihn bewegt, was er an den Dingen liebt oder am Leben – auf eine originelle Weise. Diese Vorgehensweise, so primitiv sie – im existenziellen Wortsinne – sein mag, hatte zum Ziel, den Klängen einen Körper zu geben durch die Stimme und die Geste.»*

Die griechische Herkunft des Komponisten Georges Aperghis kann man heute noch an der Härte erkennen, die er manchen Konsonanten verleiht, die wie kurze Schlagzeugeinsätze aus dem gemurmelten Strom seiner Rede herausstechen. Seinen Namen spricht er inzwischen französisch aus – wie Musiker und Theaterleute auf der ganzen Welt, die ihm als einem der wichtigsten Erneuerer des Musiktheaters ihre Bewunderung entgegenbringen. Denn vor allem als solcher war Georges Aperghis lange Zeit den Kennern der Szene bekannt: als Mann des Musiktheaters. Freilich nicht jenes hochrepräsentativen Genres, wie es an den großen Opernhäusern gepflegt wird. Aperghis hat sein musikalisches Theater in den Laboratorien der Vorstädte entwickelt. Wie ein Bild, das seinen Rahmen stets bei sich haben muss, erfordern seine

Musiktheaterwerke häufig einzigartige technische Set-ups, die nur äußerlich einfach sind. So wie die vier Projektionsflächen über den vier Frauen, die in *Machinations* aus dem Jahr 2000 ein fesselndes Spiel entfachen an der Schnittstelle von Mensch und Maschine: Stimmen zwischen kindlichem Gebrabbel und sexueller Ekstase, technischer Manipulation und archaischem Urlaut.

Seine ‹reine Instrumentalmusik›, ohne szenische Ingredienzien, tritt gegenüber den oft spektakulären Theaterarbeiten in der öffentlichen Wahrnehmung zurück, obwohl der nach wie vor in Paris lebende Komponist dieses Genre nie vernachlässigte. Nach Jahrzehnten der Abstinenz hat sich Aperghis in den letzten Jahren gar erneut mit mehreren Werken dem Orchester angenähert. Über alle Schaffensperioden hinweg hat er auch ariose Szenen für Stimme und Ensemble oder kammermusikalische Werke geschrieben. Ein Gipfelpunkt seiner Arbeit für Ensembles ist das rund siebzigminütige Werk *Situations* aus dem Jahr 2013. Es ist eine Arbeit, in der viele Aspekte seines Schaffens zusammenfließen.

«Ne travaillez jamais.» Die von Guy Debord inspirierte Situationistische Internationale bekämpfte die *«Gesellschaft des Spektakels»,* indem sie sie mit ihren eigenen Waffen schlug. Wenn die Arbeit den Menschen von der Wirklichkeit entfremdete und zum Teil einer spektakulären kapitalistischen Inszenierung verdammte, war sie unbedingt zu vermeiden. Und wenn das Spektakel das Individuum zum passiven Konsumenten degradierte, so sollte es sich zum Akteur darin aufschwingen, indem es das Leben in Kunst transzendiert und die Kunst in Leben. Ein wenig von diesem Geist schwingt sicher mit, wenn Georges Aperghis über sein Werk *Situations* sagt, es handele sich um ein ‹Miteinander›, das eigentlich gar keine Bühne, gar kein Publikum brauche. Man könnte es mithin als eine gewaltige Kammermusik begreifen, in der, ein Wort von Goethe paraphrasierend, *«vernünftige Leute sich untereinander unterhalten».* Mit der kleinen Einschränkung, dass es bei Aperghis selten ‹vernünftig› zugeht.

Georges Aperghis widmet sich mit Vorliebe Menschen oder Künstlern, denen *die Nacht im Kopf* – so der Titel einer Komposition für Sopran und Ensemble – zur zweiten Natur geworden ist. Sei es seine Wertschätzung des späten Schumann, in der sich diese Neigung ausdrückt, seine Vertonung der Prosa eines Robert Walser oder seine Hingabe an die weltumspannenden Visionen von Adolf Wölffli. Die Musik von Georges Aperghis wird stets heimgesucht von einem Pandämonium aus Stimmen, in dem der Hörer sich verlieren kann wie im Rauschen einer babylonischen Welt.

Quell seiner Kreativität war stets die Zusammenarbeit mit Interpreten – seien es Schauspieler, Musiker oder Laien, die er 1976 in seinem eigenen kleinen Theater in der Pariser Banlieue aufnimmt. Im Deutschen erinnert bereits der Name des Theaters von Aperghis daran, dass es zum Leben möchte: A.T.E.M. lautete er abgekürzt. Aperghis hat es bewusst fernab der Tummelplätze der Kaviar-Linken und der Bourgeoisie angesiedelt. Zum damaligen Zeitpunkt ist er nicht allein mit dem Wunsch, auszubrechen aus den herrschenden Strukturen, wie sie der Theater- und Konzertbetrieb vorgibt. *«Die Spezialisierung»* – Grundlage der industriellen Autofertigung ebenso wie eines auf Hochtouren laufenden Kulturbetriebs – *«war uns ein Graus»,* sagt Aperghis, der in seinen Theaterstücken abstrakten Tönen einen Körper verliehen und Körper zu Musik gemacht hat. *«Wir haben nicht aus Geschmacksgründen experimentiert»,* erinnert er sich. «*Aber der künstlerische Kontext, in dem wir leben, erlaubt es nicht, dass eine Aufführung als Abenteuer entsteht! Wir wollen in unseren Stücken über den Alltag sprechen. Und wenn man über die Welt ‹heute› sprechen will, muss man sich auch darauf einlassen, Arbeitsweisen zu erfinden, Sprachen, Bezüge zwischen Tönen und Gesten, die dem entsprechen, worüber wir*

sprechen wollen.» Mit seiner Musik spricht Georges Aperghis stets über die Gegenwart. Er tut dies nicht auf journalistisch-zeitgeistige Weise, er nähert sich dem Hier und Heute mit der forschenden Neugier des Archäologen.

Ein ganz besonderer Prozess liegt auch den *Situations* für das Klangforum Wien zugrunde. Zwar war Aperghis das Ensemble bereits durch mehrere Zusammenarbeiten wohl vertraut. Doch in Gesprächen, Emails und Briefen lernte er für dieses groß angelegte Ensemblestück noch einmal jeden Einzelnen besser kennen. Das «Gruppenbild» entsteht aus 23 Einzelporträts, *Situations* ist eine Feier der Gemeinschaft, die das Individuum ins Zentrum rückt. Es ist verblüffend, wie Georges Aperghis die Extreme jedes einzelnen Instruments auszukosten vermag und mit den spezifischen Möglichkeiten seine Art des musikalischen Erzählens entwickelt: Einen Diskurs voll Wiederholungen, von Neuanfängen und Unterbrechungen, der auf der Stelle tritt – oder im minimal-intervallischen Abstand um eine «Stelle» herumläuft – eine Sprache der polternden Unsicherheit, der nervösen Interaktion oder des Flehens.

Die Musik von Georges Aperghis spricht. Im übertragenen und im konkreten Sinne. Und nicht nur die Instrumente sprechen, auch die Musiker erheben immer wieder ihre Stimme: Finnische Kinderreime in der Nonsens-Sprache «Schweinsdeutsch», die der Pianist Joonas Ahonen Aperghis vorsang, schwirren ebenso durch das Stimmengeflecht wie philosophische Gedanken von Elias Canetti oder – gegen Ende des Werkes – ein Poem von Puschkin, rezitiert vom Akkordeonisten Krassimir Sterev. Es handelt sich um das wohl bekannteste Liebesgedicht der russischen Literatur *«An Anna Kern».* Es ist die Momentaufnahme einer flüchtigen Vision von Schönheit, ein Stenogramm der Erregung, ausgelöst von einer zarten Stimme. Ist es das, was hier ausgedrückt wird im fröhlichen Geplapper der wechselnden Konstellationen? Oder hält der Pianist den Schlüssel zum Geheimnis dieses «Conviviums» bereit, wenn er sagt: *«Das Verschwiegene ist das besser Bekannte»?* Der Schlachtruf *«ne travaillez jamais»* implizierte wohl auch stets: Nutzt die knappe Zeit, einander zu begegnen. Es ist da, wo ihr Schönheit findet.

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 und Vito Žuraj zusammen. Seit der Spielzeit 2015/16 ist er Künstlerischer Programmplaner des Gürzenich-Orchesters Köln.

Samedi
Samstag
Saturday

18.11.17

22:00 Espace Découverte
late night improvisation session

Brötzmann & Leigh

Peter Brötzmann saxophone
Heather Leigh pedal steel guitar

70’

((r)) résonances
après le concert Espace Découverte
Peter Brötzmann and Heather Leigh in conversation
with Lydia Rilling (E)

Peter Brötzmann: «Machine Gun» man

Philippe Gonin

Au commencement

Peter Brötzmann est incontestablement une figure maîtresse du free jazz européen. Cinq décennies déjà qu'il irradie la sphère free de ses stridences, ses cris, qu'il mêle au gré des rencontres avec les scènes jazz, rock voire punk. Peu lui importe les frontières tant que cela frappe et cogne l'auditeur de plein fouet. *« Fatigué d'entendre de la musique classique nuit et jour à la maison »,* le jazz s'impose naturellement au jeune adolescent et c'est seul qu'il apprend la clarinette en tentant de reproduire les disques de Kid Ory. Il forme son oreille à l'écoute de la radio et des artistes de passage, dont Sydney Bechet. Même si, comme il le dit lui-même, *« c'est peut-être difficile à croire, mais quand j'étais enfant, John Coltrane et Miles Davis étaient les popstars du moment »* (*Le Courrier,* 23 avril 2005), c'est dans un ensemble de jazz dixieland qu'il fourbit ses premières armes. *« Notre école avait un groupe de dixieland. Quand le clarinettiste est parti, j'ai repris l'instrument pour essayer. Et puis j'ai commencé à jouer avec eux. »* Rapidement, il passe au saxophone tandis que son appétit de musique le conduit vers des rivages plus contemporains et plus libres. *« Le son de Sidney Bechet et donc, celui d'Albert Ayler, pour repère »* forment le jeune musicien écrit Francis Marmande *(Le Monde)*. Mais pour lui, libre n'est pas synonyme de free « jazz » : *« Ce terme a peut-être contenu un germe de vérité à l'époque où nous brisions toutes les traditions, mais c'était seulement lié à ce contexte spécifique »* explique-t-il.

Né en 1941, il a à peine vingt ans à l'heure où l'Allemagne des années 1960 cherche toujours une nouvelle identité et la jeune génération s'attache à se défaire d'un passé encore récent et lourd à porter. Musicien pratiquement autodidacte, ce sont des études d'arts plastiques qu'il entreprend alors. Il fréquente même quelques artistes du mouvement Fluxus *(« Ma ville avait une petite galerie qui a monté la première exposition de Fluxus »)* et collabore avec le Coréen Nam June Paik et l'Allemand Joseph Beuys. Il rencontre des musiciens du rock progressif naissant ou du Krautrock allemand, au premier rang desquels se trouvent Tangerine Dream et Conrad Schnitzler. Ouvert à toutes les formes d'art, il travaille également aux côtés de metteurs en scène.

C'est aussi à cette époque qu'il s'associe avec l'un de ses partenaires les plus réguliers, le contrebassiste Peter Kowald, membre indéfectible, entre autres, du Peter Brötzmann Trio.

Machine Gun

Arrive 1968. L'euphorie révolutionnaire qui secoue la vieille Europe le transcende. *« Il n'a jamais conçu le ‹ jazz › autrement que comme politique »* écrit Marmande. *« À l'époque, nous pensions tous qu'il était possible de rendre le monde un peu meilleur »* commente le musicien. *« La violence de la scène musicale correspondait à une contestation politique mondiale. Nous avions beaucoup d'espoir, et même si nous nous sommes aperçus plus tard que c'était une illusion, c'était une bonne chose à l'époque. »* C'est en cette année agitée que paraît ce qui reste encore aujourd'hui l'œuvre majeure de Brötzmann, « Machine Gun ». Enregistré en nonette et publié sur le label Bro, l'album a connu depuis de multiples rééditions et reste un des piliers discographiques d'un certain free jazz « européen ». D'abord réédité dès 1971 chez FMP (Free Music Production, label allemand fondé à Berlin en 1969) puis en CD sur le même label en 1990 (avec des prises alternatives inédites), il est ensuite repris par le label Atavistic Records (un label basé à Chicago) pour un « Complete Machine Gun Sessions » (2007), avant d'être repressé en vinyle chez Slowboy (de Düsseldorf) en 2011. Le souffle propulsé par « Machine Gun » n'a aujourd'hui rien perdu de sa force et Joslyn Layne *(allmusic.com)* peut à juste titre écrire que *« les années n'ont pas réussi à tempérer cette explosion des feux de l'enfer. [Cet album] est tout aussi implacable maintenant qu'il l'était alors ».*

D'autres œuvres, non moins importantes que cette « mitrailleuse », jalonnent le parcours de Brötzmann. Impossible de citer ici l'ensemble d'une discographie dense et intense. Si nous ne retenons que quelques opus fondamentaux parmi ceux disponibles aujourd'hui, il faut alors citer « For Adolphe Sax », premier véritable album du saxophoniste enregistré en trio en 1967 que Philippe Robert définit avec justesse comme un *« free typiquement européen, tendu et dense, hyperexpressif et flirtant avec les limites de formes qu'il taille avec une rare violence » ;* « Nipples », enregistré avec Buschi Niebergall à la basse, Han Bennink à la batterie, Fred Van Hove au piano et, outre Brötzmann, Evan Parker au saxophone ténor et l'incomparable Derek Bailey à la guitare, est quant à lui le premier album du musicien publié sur un « véritable label », Calig (d'abord basé à Fribourg-en-Brisgau mais situé aujourd'hui à Munich), et dont le producteur n'est autre que le contrebassiste Manfred Eicher, qui fonde en 1969 le label ECM.

Jazz, punk, rock ? Nothing but free

Si Brötzmann a signé des albums portant son nom, il a également été fondateur ou membre d'autres formations. Parmi les plus notables, Last Exit est un incontournable. Sorte de « super groupe free » (parfois qualifié de free jazz punk), composé de Sonny Sharrock à la guitare, Ronald Shannon Jackson à la batterie (et parfois à la voix) et du bassiste électrique Bill Laswell, actif de 1986 aux premières années de la décennie suivante (le groupe se sépare à la mort de Sharrock en 1994), l'ensemble laisse une discographie de cinq albums live et un superbe album studio, « Iron Path » (1988).

En 1993, il fonde le quartet Die Like a Dog en hommage à Albert Ayler. Un coffret de quatre CD paru en 2012, sobrement intitulé « Die Like a Dog », regroupe tous les enregistrements réalisés pour le label FMP d'une formation composée de Taro Gato à la clarinette, Toshinori Kondo, trompette et « electronics », William Parker à la contrebasse et Hamid Drake à la batterie.

De nombreuses collaborations jalonnent également le parcours du saxophoniste. Il est encore une fois difficile de les citer toutes ici et nous retiendrons simplement deux albums récents : « I Am Here, Where Are You » (2013), tout d'abord, enregistré avec le batteur Steve Noble

(« J'ai toujours adoré les batteurs, proclame Brötzmann, *ce sont pour moi les musiciens les plus importants de l'orchestre »)* et ce récent opus dans lequel le saxophoniste croise la route des lusitaniens de Black Bombain (2016), assez remarquable en ce qu'il mélange une sorte de heavy rock aux élans free du musicien allemand.

Brötzmann pose aujourd'hui un regard lucide sur son parcours. En 2001, à la question, posée par Gérard Rouy *« Pensez-vous avoir développé votre style dans la direction que vous aviez en tête lorsque vous étiez un jeune homme ? »,* il répondait : *« Quand j'étais un jeune homme, je n'en étais pas si sûr, lorsque j'ai commencé avec Kowald et les autres trios. Ce que vous voulez faire n'est pas une chose que vous pouvez dire [...]. Mais dans l'ensemble, si vous comparez les anciens enregistrements aux choses que je fais aujourd'hui, je pense que les racines, la source, sont les mêmes. »*

En définitive, c'est peut-être Francis Marmande qui définit le mieux ce qu'est la musique du saxophoniste. *« Brötzmann,* écrit-il, *renvoie toutes les musiques d'aujourd'hui à de sympathiques balivernes tonales, normales, aimables. Pour se faire une idée, il faudrait remonter au dernier Coltrane, au ‹ free jazz › d'Ornette Coleman, à Albert Ayler, Archie Shepp, John Cage, le New Phonic Art, Jimi Hendrix, le rock parfois ; ou alors Gesualdo, Berlioz, Mingus en 1964, Armstrong en 1927, Ellington en 1929, quand Cocteau traitait génialement les premières manifestations de Nègres (le ‹ jazz ›), de ‹ catastrophe apprivoisée ›. »*

Heather Leigh

Quelques mots, pour terminer, sur celle qui accompagne Brötzmann – ou peut-être est-ce l'inverse ? Heather Leigh joue du lapsteel (cet instrument ressemblant à une guitare que l'on joue à plat en faisant glisser une barre de métal sur les cordes). Le magazine *The List* la décrit comme une *« pedal steel guitarist de l'enfer. Pas pour les âmes sensibles ».* Pourtant, son dernier album (« I Abused Animal ») est un petit bijou d'invention et d'atmosphères mystérieuses ou étranges. Un album où, comme l'écrit Joseph Burnett *(thequietus.com) « tout en s'appuyant sur la tradition de l'improvisation libre, à laquelle elle est associée à travers ses collaborations avec Peter Brötzmann, Thurston Moore et Chris Corsano, elle la transcende complètement de manière inattendue et mystifiante ».* Un album que l'auditeur curieux ira sans doute découvrir sur Internet.

La musicienne et le saxophoniste en sont déjà à leur deuxième album commun. Paru en 2016, « Sex Tape » poursuit l'expérience entamé avec « Ears Are Filled With Wonder ».

En tout état de cause, une chose est certaine : il faut se laisser happer par l'univers sonore auquel nous convient les deux musiciens, entrer dans ce monde sonore et se laisser bercer par des formes, des textures, des masses tantôt denses, tantôt plus légères mais sans cesse renouvelées.

Starke Lunge gegen die Indifferenz

Roland Spiegel (2016)

Fans eher traditioneller Jazzklänge haben einen wie ihn stets gemieden. Der 1941 in Remscheid geborene Bildende Künstler und Musiker Peter Brötzmann ist für sie gleichsam der Teufel persönlich. Er spielt das Saxophon so ungestüm, dass es schier zu bersten scheint, Musik war bei ihm lange Zeit der pure Exzess. Verehrer nennen ihn liebevoll den «*Vater des deutschen Free Jazz*». Doch weit über die Bundesgrenzen hinaus hat dieser Musiker aktuelle Entwicklungen mitgeprägt, geschätzt und verehrt wird er auch in den USA und in Japan. Sein Klang und seine unnachgiebige musikalische Haltung haben sogar den deutschen Wortschatz bereichert. Um ein Verb: «brötzen». Ein Wort, das man nicht nachschlagen muss, wenn man die Musik dieser deutschen Free Jazz-Ikone hört.

Einer wie er klingt nie harmlos. Seine Musik ist wild, ungestüm, aufbegehrend, rau-ungeschliffen, energiegeladen, ausdrucksgierig und wahrhaftigkeitsversessen. Jeder Ton ein Statement. Es ist Musik mit viel Puste und gehörig Lust am Sound. Und diese Lust wiederum lässt offenbar auch mit zunehmender Reife nicht nach. Obwohl er sagt: «*Ich bin ein ganz alt gewordener Jazzmusiker. Ja.*» Und «Jazzmusiker» spricht er dabei so aus, wie es die nach dem Zweiten Weltkrieg mit dieser Musik großgewordene Generation grundsätzlich tat: «Jatzmusiker».

Peter Brötzmann ist seit den 1960er Jahren eine herausragende Figur der etwas heftigeren Gangart des europäischen Jazz. Sein Schaffensdrang und auch sein Bekanntheitsgrad haben dabei, wie es scheint, nie nachgelassen. Brötzmann hat nicht aufgehört, neugierig zu sein. Er ist und bleibt eine Konstante, eine starke Lunge gegen die Indifferenz. Immer noch umgibt er sich mit herausragenden jungen Musikern, wie etwa dem Schweizer Schlagzeuger und Komponisten Michael Wertmüller, dem US-amerikanischen Drummer Nasheet Waits oder dessen Landsmann Jason Adasiewicz, einem Vibraphonisten Jahrgang 1977. Er experimentiert mit Tönen, denen er sich bisher noch nicht ausführlich genähert hat – etwa denen der amerikanischen Pedal-Steel-Gitarristin Heather Leigh.

Ein Bürgerschreck. Ein – auf den ersten Blick zumindest, auf den zweiten dann nicht mehr – Holzfäller-Typ mit Bürstenhaar und einem Buschwerk von Bart. Und zugleich einer, der überraschend sanft wirkt, wenn er spricht. Die Stimme: leicht aufgeraut, ja. Aber kein Beton-Organ. Sondern ein Sound, der leise ausschwingt. Er sagt: «*Ich hab's immer noch gerne, wenn ich einen Trommler hinter mir habe. Wenn es losgeht und das Horn vibriert. Das ist schon ein gutes Gefühl.*» Dieser Ungezähmte – immerhin seit fünf Jahrzehnten der wohl wildeste Mann des

deutschen Jazz – ist sensibel. Ein Mann wie ein Baum – aber mit den rücksichtsvollsten Umgangsformen, die man sich vorstellen kann. Das schlägt sich auch musikalisch nieder. Ganz fein abgetönt klingt seine Musik in zarten Momenten. Doch lange Zeit war der deutsche Free Jazz-Saxophonist Peter Brötzmann schlicht einer der Lautesten im Lande. Wie ein Nebelhorn klang da das Saxophon. Sogar richtig martialisch konnte seine Musik werden.

Die Reaktionen waren dementsprechend. Brötzmann erinnert sich an ein Festival in Belgien, in Comblain-La-Tour, einem Dorf bei Liège. John Coltrane trat dort mit seinem Quartett auf, natürlich bei einem Abendkonzert. Brötzmanns Band war im Nachmittagsprogramm und sollte 40 Minuten spielen. *«Und nach fünf oder zehn Minuten war der Strom weg. Wir haben unsere 40 Minuten gespielt ohne Rücksicht auf Verluste. Aber so war das nun mal.»*

Sogar bei der Studentenbewegung stieß seine Musik auf Unverständnis. Da flogen schon mal Bierdosen, weil das Publikum den freitönenden Jazz als elitär empfand, als Musik des ‹Establishments›. *«Wir sagten dann: Wir spielen trotzdem weiter, wir müssen ja unsere Miete zahlen. Hinterher können wir ja dann drüber diskutieren – aber da war natürlich keiner mehr da.» Machine gun* von 1968 ist Peter Brötzmanns provozierendstes und bekanntestes Werk, höchst kontrovers diskutiert.

Ein Berserker mit System: Brötzmann studierte Kunst, arbeitete ursprünglich als Grafiker. In jungen Jahren war er an seinem Wohnort Wuppertal tätig für den damals schon international berühmten Künstler Nam June Paik. Der entmutigte ihn: *«Brötzmann, mach deinen Scheiß!»* So zumindest schildert es Peter Brötzmann heute, sich an die damalige Zeit erinnernd. Seine Arbeit als Bildender Künstler hat Brötzmann auch als Musiker geprägt. Als Maler, sagte er einmal, habe er gelernt, die Freiheit des persönlichen Ausdrucks zu gebrauchen. Konventionelle Schemata waren da, um sie wegzufegen.

Im Katalog zu einer Ausstellung seiner Gemälde im Jahr 2011 schrieb die Kunsthistorikerin Susanne Buckesfeld: *«Das künstlerische Schaffen von Peter Brötzmann zeichnet sich trotz einer überwiegend herben, ja düsteren Ausdrucksweise durch außerordentliche Sensibilität aus. […] So rührt die Musik ebenso wie das bildnerische Schaffen stark von der Emotionalität des Künstlers her, der er hör- und sichtbar Ausdruck verleiht. […] Eine weitere Gemeinsamkeit beider Kunstformen stellt das originäre Anliegen Peter Brötzmanns dar, tradierte Wege zu verlassen und zu überschreiten, Konventionen zu zerstören und im vermeintlichen Verfall und Verlust eine neue, umso fragilere Poesie entstehen zu lassen. Die Abkehr von den Weiheformen der Hochkultur, sowohl der klassischen Musik als auch der schönen Künste, geht allerdings mit einem Höchstmaß an Sinnlichkeit und Eindringlichkeit einher. Während die Rezipienten auf dem musikalischen Feld den packenden, klagenden, verstörenden Klangkaskaden des Free Jazz ungeschützt ausgesetzt sind, schaffen die Bildwelten Peter Brötzmanns hierzu einen Gegenpol von meditativer Ruhe, die dennoch jene, die sie betrachten dürfen, zu berühren vermag.»*

Peter Brötzmann steht für eine Musik, die alte Formen bricht, neue sucht und Zwänge kategorisch ablehnt. Sein Jazz wirbelt und fiept und donnert und dröhnt. *«Die teutonische Axt»* nannte man Peter Brötzmann denn auch gern. Seine musikalische Stimme wurde sehr bald international gehört: in Frankreich, England, in den USA. Im Mutterland des Jazz kennt man ihn vor allem seit den neunziger Jahren gut. «Peter Brotzman» heißt er da.

Seine Sprache ist universell: Musik als Aufbegehren. Eine, die alle Töne dieser Welt ausprobiert. Und die mit ungeschönten Tönen zeigt, wie die Welt ist.

«Brutale Musik für eine brutale Zeit»: Das war einst ein Motto Peter Brötzmanns. *«Es gibt eigentlich keinen Grund, nicht mehr wütend zu sein.»* Und dennoch spricht er auch mit einer gewissen lakonischen Distanz von den wilden 1960er Jahren, aus denen das Diktum von der *«brutalen Musik»* stammt. Auf die Welt reagieren er und seinesgleichen aber immer noch. Etwa im Jahr 2011 führte sein Chicago Tentet zusammen mit einem japanischen Koto-Spieler ein Stück mit dem Titel *Concert for Fukushima* auf – reagierend auf die atomare Katastrophe, die soeben die Welt erschüttert hatte.

Manche seiner Töne haben eine sperrige Anmut, sind verwegen schön. Wie auch einige Stück- und Plattentitel: *«Ein halber Hund kann nicht pinkeln». «Wolke in Hosen». «3 points and a mountain».* Das sind Worte aus einem Kopf, der sich nicht verbiegen lässt. Auch seine Töne hat er nie beugen, nie glätten lassen. Die Wege, die Peter Brötzmann, der sensible Radikale, im Jazz beschritten hat, sind immer noch spannend. Ausdrucksgier, Kompromisslosigkeit: Sie werden nicht langweilig.

Roland Spiegel, geboren 1960 in Nürnberg, ist seit den 1980er Jahren Musikjournalist. Er studierte Musikwissenschaft und Romanistik in Erlangen und Caen, schrieb unter anderem als Feuilletonredakteur der Münchner *Abendzeitung* über Musik und Literatur; seit 2004 moderiert und verantwortet er Sendungen im Münchner Sender BR-Klassik – mit dem Schwerpunkt Jazz. Peter Brötzmanns Schaffen verfolgt er seit den späten 1970er Jahren.

Der Text wurde erstmals vom Bayerischen Rundfunk publiziert. Abdruck mit Genehmigung des Senders.

Dimanche
Sonntag
Sunday

19.11.17

11:00–16:00 Philharmonie & Mudam
concerts et performances dans
toute la philharmonie & au mudam

Wunderkammer

Tomomi Adachi,
Jennifer Walshe voix

Andreas Borregaard accordéon

Danielle Hennicot alto

Hany Heshmat guitare

Florian Hoelscher piano

Marc Meyers trombone

Aniela Stoffels flûte

Ensemble Adapter
Kristjana Helgadóttir flûte
Ingólfur Vilhjálmsson clarinette
Matthias Engler percussion

Noise Watchers Acousmonium

S.L.Á.T.U.R.
Áki Ásgeirsson,
Páll Ivan frá Eiðum,
Jesper Pedersen performance,
conception, composition

Yarn/Wire
Ian Antonio, Russell Greenberg
percussion
Laura Barger, Ning Yu piano

Production Philharmonie Luxembourg, Noise Watchers et Mudam

	Grand Auditorium	Espace Découverte
11:00–11:30	**Yarn/Wire** Thomas Meadowcroft *Walkman Antiquarian*	
11:30–12:00		**Andreas Borregaard** Simon Steen-Andersen *Asthma*
12:00–12:30	**Florian Hoelscher** Marco Stroppa *Miniature estrose* (extraits) Salvatore Sciarrino *Notturno I*	
12:30–13:00		
13:00–13:15	**Danielle Hennicot** Philippe Manoury *Quasi una ciaccona* (création)	
13:15–13:30	**Yarn/Wire** Annea Lockwood *Immersion*	
13:30–14:00	**Florian Hoelscher** György Kurtág *Játékok* (extraits) Marco Stroppa *Miniature estrose* (extraits) Karlheinz Stockhausen *Klavierstücke VII* & *VIII*	
14:00–14:30		
14:30–15:00		**Andreas Borregaard** Jennifer Walshe *Self-Care*
15:00–15:30		
15:30–16:00		

Robin Minard
On and Between

Ensemble Adapter & S.L.Á.T.U.R.
Musical Playground

Tomomi Adachi & Jennifer Walshe
Vocal Improvisation I

Tomomi Adachi & Jennifer Walshe
Vocal Improvisation II

Ensemble Adapter & S.L.Á.T.U.R.
Musical Playground

15:15–16.00

Noise Watchers, Hany Heshmat, Marc Meyers, Aniela Stoffels

Luciano Berio *Thema. Ommaggio a Joyce*
Claude Lenners *Espace hybride* (création, commande Philharmonie)
Karlheinz Stockhausen *Gesang der Jünglinge*
Iván Boumans *Random Instant 1* (création, commande Philharmonie et Noise Watchers)
Jonathan Harvey *Mortuos Plango, Vivos Voco*
Luciano Berio *Sequenza V*

Wunderkammer

Cabinet de curiosités

Lydia Rilling

Avec une mosaïque de concerts courts dans différentes salles, la Philharmonie et le Mudam se transforment en un cabinet de curiosités permettant de vivre les émotions les plus diverses.

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 le déjeuner au Foyer ou au restaurant ? De passer en coup de vent à la Philharmonie ou de réécouter certaines musiciennes ? À chacun de constituer son propre cabinet de curiosités. Lors des concerts et performances d'une vingtaine de minutes environ se déploie toute une palette d'émotions musicales.

Le compositeur australien **Thomas Meadowcroft** fait entendre, dans ***Walkman Antiquarian***, combien notre manière quotidienne d'écouter la musique est marquée par les technologies et combien la sonorité de celles-ci est empreinte d'émotion. Meadowcroft a pris des samples de cassettes audio de la collection de vinyles de son père et les a d'abord retravaillés en studio. En concert, ces sonorités nostalgiques dialoguent avec des réponses live par les quatre musiciens de Yarn/Wire.

Le titre d'**Annea Lockwood** ***Immersion*** est un programme à part entière : avec de longs clusters de marimba et de gong, les deux percussionnistes de Yarn/Wire emmènent le public dans un espace sonore propre à la méditation qui demeure malgré tout plein de vie grâce à d'infimes modifications.

Quand on peut démarrer, arrêter, écouter et réécouter d'un clique des enregistrements parfaits venus du monde entier, à quoi bon des concerts live ? La force et la puissance du concert, ainsi que la corporalité du musicien sont au cœur des nouvelles pièces des deux compositeurs **Simon Steen-Andersen** et **Jennifer Walshe**, dédiées à l'accordéoniste Andreas Borregaard. Elles ont été écrites tant pour son instrument que sur son corps, au sens propre du terme. Dans ***Asthma***, Steen-Andersen met en relation performance, vidéo et musique. Dans ***Self-Care***, Jennifer Walshe transforme l'accordéoniste en athlète pratiquant le saut en hauteur.

Quand et chez qui surviennent les émotions ? Par quoi sont-elles déclenchées ? Le compositeur italien **Marco Stroppa** consacre son cycle pour piano ***Miniature estrose*** à différentes relations que peuvent entretenir compositeur, interprète et auditeur. *Ninnananna* explore les sensations qui surgissent au moment du stade semi-conscient de l'endormissement, entre éveil et sommeil. *Innige Cavatina* s'intéresse à l'origine des sons produits par les résonances d'un piano à queue : *« Quelqu'un joue-t-il ou est-ce une corde qui vibre dans le lointain ? »*. Ainsi le pianiste Florian Hoelscher décrit-il l'impression sonore suscitée par ce cycle.

Dans l'esthétique de bruits et de sons presque étouffés de **Salvatore Sciarrino** transparaissent clairement des poétiques de l'affect typiques de la Renaissance. Ses ***Notturni*** renvoient à la tradition des nocturnes et évoquent, en musique, la manière dont notre perception se modifie dès que survient l'obscurité.

Karlheinz Stockhausen a proclamé dans ses écrits théoriques des années 1950, période propice aux déclarations, la fin de l'expressivité musicale. L'émotion ne doit plus jouer de rôle. Pendant longtemps cette musique a donc été entendue telle qu'elle était décrite. Mais la musique, les ***Klavierstücke VII*** et ***VIII*** de Stockhausen évitent-elles donc vraiment l'émotivité, telle que les mots l'affirmaient ? Dans la musique électronique des années 1950, c'est la voix qui permet d'aborder l'expressivité d'une nouvelle manière. Même lorsque les enregistrements de la voix, comme dans le classique de la musique électronique ***Gesang der Jünglinge*** de Stockhausen, deviennent un matériau musical organisé sériellement, la voix du jeune garçon avec tous ses affects est toujours reconnaissable. Sa force affective demeure, même après son traitement électronique. Dans la pièce qui a tout autant marqué son époque ***Thema. Ommaggio a Joyce*** de **Luciano Berio**, d'après le chapitre des sirènes extrait d'*Ulysse* de James Joyce, le compositeur fait passer au premier plan la dimension musicale et donc émotionnelle de l'enregistrement parlé du texte, brisant et recomposant ainsi entièrement l'enregistrement de la chanteuse Cathy Berberian.

Tomomi Adachi et **Jennifer Walshe** sont deux performeurs vocaux, qui se sont retrouvés tout autant dans la haute intensité et le niveau d'énergie de leurs performances que dans leur joie à expérimenter, dans le meilleur sens du terme. Dans leurs improvisations vocales la voix devient le vecteur par excellence d'une expressivité explosive.

Iván Boumans, Claude Lenners et Philippe Manoury se concentrent quant à eux dans leurs trois œuvres, qui seront créées lors de cette *Wunderkammer*, sur l'univers sonore d'un instrument. Dans ***Espace hybride***, **Claude Lenners** élargit l'espace de l'instrument solo grâce à l'interaction en live du guitariste Hany Heshmat avec l'électronique. **Iván Boumans**, dans ***Random Instant I*** pour la flûtiste Aniela Stoffels, s'est laissé guider par le thème du festival et la question « how does it feel? » pour fixer musicalement sa conception émotionnelle d'un moment particulier. Il choisit volontairement un instant lors duquel il ne ressent prétendument rien – mais l'absence d'intenses émotions signifie la présence d'autres. **Philippe Manoury** a composé ***Quasi una ciaccona,*** pour l'altiste Danielle Hennicot, au cours de l'élaboration de sa pièce de théâtre musical *Kein Licht,* créée en août 2017. Il y mêle deux sources sonores en apparence disparates, l'enregistrement de la voix d'une femme et la *Chaconne en ré mineur* pour violon seul de Johann Sebastian Bach. Surgit alors un chant pour alto solo, ressemblant tout d'abord à une chaconne pour toujours plus s'en éloigner ensuite.

Wunderkammer

Lydia Rilling

Mit einem Mosaik von kurzen Konzerten in verschiedenen Sälen verwandeln sich die Philharmonie und das Mudam in eine *Wunderkammer*, in der ein Kaleidoskop unterschiedlichster musikalischer Emotionen 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 zumeist etwa 20-minütigen Konzerten und Performances entfalten sich verschiedenste Facetten musikalischer Emotion.

Der australische Komponist **Thomas Meadowcroft** macht in ***Walkman Antiquarian*** hörbar, wie stark unser alltägliches Musikhören von den Technologien geprägt ist, auf denen es beruht, und wie emotional deren Klang gefärbt ist. Meadowcroft nahm Samples von Mixkassetten aus der Plattensammlung seines Vaters und bearbeitete sie zunächst im Studio. Im Konzert provoziert ihr nostalgischer Klangcharakter geloopte Live-Antworten der vier Musiker von Yarn/Wire.

Der Titel von **Annea Lockwoods** ***Immersion*** ist Programm: mit langen Clustern der Marimba und des Gongs hüllen die beiden Schlagzeuger von Yarn/Wire das Publikum in einen meditativen Klangraum ein, der durch minimale Veränderungen höchst lebendig bleibt.

Wenn mit nur einem Mausklick perfekte Aufnahmen aus aller Welt gestartet und gestoppt, angehört und immer wieder angehört werden können – wozu brauchen wir überhaupt noch Live-Aufführungen? Die Kraft und Wirkungsmächtigkeit von Konzerten und die Körperlichkeit des Musikers stehen im Mittelpunkt der neuen Stücke der beiden Komponisten **Simon Steen-Andersen** und **Jennifer Walshe**, die dem Akkordeonisten Andreas Borregaard sowohl für sein Instrument als auch im wörtlichen Sinne auf den Leib geschrieben wurden. In ***Asthma*** verbindet Steen-Andersen Performance, Video und Musik; Jennifer Walshe lässt in ***Self-Care*** den Akkordeonisten zum Hochleistungshochspringer werden.

Wann entstehen bei wem welche Emotionen und wodurch werden sie ausgelöst? Unterschiedlichen Verhältnissen von Komponist, Interpret und Zuhörer widmet der italienische Komponist **Marco Stroppa** seinen Klavierzyklus ***Miniature estrose***. *Ninnananna* forscht Gefühlen nach, die im halbbewussten Stadium des Einschlafens zwischen Wachheit und Schlaf auftauchen. *Innige Cavatina* dreht sich um die Urheberschaft von Klängen eines resonierenden Flügels: *«Spielt jemand oder hört man eine ferne, schwingende Saite?»*, beschreibt der Pianist Florian Hoelscher den Klangeindruck dieses Zyklus'.

In **Salvatore Sciarrinos** Ästhetik der Geräusche und Klänge am Rande des Verlöschens hallen Affektpoetiken der Renaissance deutlich nach. Seine ***Notturni*** knüpfen an die Tradition des Nachtstücks an und spüren musikalisch nach, wie sich unsere Wahrnehmung nach dem Einbruch der Dunkelheit verändert.

Karlheinz Stockhausen proklamierte in seinen theoretischen Schriften in den 1950er Jahren das Ende des musikalischen Ausdrucks. Emotion solle keine Rolle mehr spielen. Lange Zeit wurde diese Musik so gehört, wie über sie gesprochen wurde. Doch vermeidet die Musik, vermeiden Stockhausens ***Klavierstücke VII*** und ***VIII*** Emotionalität tatsächlich so, wie es die Worte behaupten? In die elektronische Musik der 1950er Jahre zog mit der menschlichen Stimme auf neue Weise Expressivität ein. Selbst wenn die Aufnahmen von Sprache wie in Stockhausens Klassiker der elektronischen Musik ***Gesang der Jünglinge*** zum musikalischen, seriell organisierbaren Material werden, ist die Knabenstimme als Stimme mit all ihren Affekten immer erkennbar. Ihre affektive Kraft bleibt auch nach der elektronischen Bearbeitung erhalten. In **Luciano Berios** ebenfalls epochalem Stück ***Thema. Ommaggio a Joyce*** nach dem Sirenenkapitel aus James Joyces *Ulysses* stellt Berio die musikalische und damit emotionale Dimension der Sprachaufnahme des Textes gerade dadurch in den Vordergrund, dass er die Aufnahme der Sängerin Cathy Berberian aufbricht und vollständig rekomponiert.

Tomomi Adachi und **Jennifer Walshe** sind zwei Vokalperformer, die sich in der hohen Intensität und dem Energielevel ihrer Performances wie ihrer Experimentierfreude im besten Sinne gefunden haben. In ihren Vokalimprovisationen, die in Adachis Fall auch stark von der Tradition der Lautpoesie beeinflusst sind, wird die Stimme zum explosiven Ausdrucksträger par excellence.

Iván Boumans, Claude Lenners und Philippe Manoury konzentrieren sich in ihren drei Werken, die in der *Wunderkammer* ihre Uraufführung erleben, ganz auf die Klangwelten eines Instruments. **Claude Lenners** erweitert in ***Espace hybride*** durch die Interaktion des Gitarristen Hany Heshmat mit Live-Elektronik den Raum des Soloinstruments. **Iván Boumans** hat sich in ***Random Instant I*** für die Flötistin Aniela Stoffels vom Festivalthema und der Frage «how does it feel?» dazu anregen lassen, seine emotionale Verfasstheit eines einzigen Momentes musikalisch festzuhalten. Absichtlich wählte er einen Moment, in dem er vermeintlich nichts fühlte – doch die Abwesenheit starker Emotionen bedeutet wiederum die Präsenz anderer. **Philippe Manoury** komponierte im Zuge seines im August 2017 uraufgeführten Musiktheaters *Kein Licht* für die Bratscherin Danielle Hennicot ***Quasi una ciaccona***. Er verbindet darin zwei auf den ersten Blick disparate Klangquellen, nämlich die Transkription einer weiblichen Stimme und Johann Sebastian Bachs *Chaconne in d-moll* für Violine solo. Entstanden ist ein Sologesang für Viola, der zwar zunächst einer Chaconne ähnelt, sich dann aber immer weiter davon entfernt.

Cabinet of Wonders

Lydia Rilling

With a mosaic of short concerts in several different spaces, Philharmonie and Mudam turn into a *Wunderkammer* presenting a broad range of musical emotions.

rainy days invites you to create your own program. Whether you feel like listening to five hours of musical diversity or prefer a few short concerts with coffee and lunch in between; whether you come for the day or just choose a special moment for yourself at the Philharmonie or at Mudam – you can design your own *Wunderkammer*. With concerts and performances each lasting about 20 minutes, a cornucopia of musical emotion will unfold.

In ***Walkman Antiquarian,*** the Australian composer **Thomas Meadowcroft** demonstrates how strongly our daily consumption of music is determined by its technologies and how emotionally charged these sound technologies can be. The composer took samples from (mix-) cassette tapes from his father's record collection and processed them in a studio. In performance, their nostalgic sound triggers looped live-responses from the four musicians of Yarn/Wire.

The title of **Annea Lockwood's** ***Immersion*** says it all: producing long cluster sounds from marimba and gong, the two percussionists of Yarn/Wire smother the audience in a meditative sound space that remains vivid with constant but minimal change.

When at the click of a mouse, perfect sound recordings from around the world can be started and stopped, listened to and re-heard, through speaker systems that reproduce instruments in all their detail, why do we even need performance? The enduring power of live performance and the physical nature of the performer are at the centre of the new pieces by **Simon Steen-Andersen** and **Jennifer Walshe**, written not only for the musical instrument but also for the very body of accordionist Andreas Borregaard. In ***Asthma***, Simon Steen-Andersen merges performance, video and music; in Jennifer Walshe's ***Self-Care,*** the accordionist turns into high-jumper.

When do which emotions arise for whom and how are they evoked? The Italian composer **Marco Stroppa** explores, in his piano cycle ***Miniature estrose,*** different relationships between composer, musician and listener. *Ninnananna* discovers sensations in the half-conscious state between alertness und sleep. *Innige Cavatina* revolves around the authorship of sounds of a resonating grand piano: *«Does somebody play or does one hear a vibrating string from far away?»* the pianist Florian Hoelscher describes the sound world of this cycle.

In **Salvatore Sciarrino's** aesthetics of sounds at the brink of silence, poetics of affect from the Renaissance strongly reverberate. His ***Notturni*** continue the tradition of music for the night and trace how our perception changes after darkness falls.

In his 1950s theoretical writings, **Karlheinz Stockhausen** proclaimed the end of musical expression. Emotion was not supposed to play a role anymore. For a long time, his music was heard in the way it was talked about. But does the music of his ***Klavierstücke VII*** and ***VIII*** really avoid emotionality as asserted by the words? With the voice, a new means of expressivity enriched electronic music of the 1950s. Even though the recordings of speech became musical

material that could be organized serially, the boy's voice in Stockhausen's classic ***Gesang der Jünglinge*** always remains recognizable as a human voice with all its inherent emotion. Its affective power remains even after the electronic processing. In his piece ***Thema. Ommaggio a Joyce,*** also classic of the time and based on the siren chapter of James Joyce's *Ulysses,* **Luciano Berio** puts the musical and thereby emotional dimension of the speech recording to the front by breaking up and recomposing the recording of the singer Cathy Berberian.

Tomomi Adachi and **Jennifer Walshe** are two vocal performers who match one another impressively in the high intensity and energy of their performances as well as their joy for experimentation. In their vocal improvisations, the voice becomes the explosive means of expression par excellence.

Iván Boumans, Claude Lenners and Philippe Manoury focus in their works, premiered at the *Wunderkammer,* on the sound world of a single instrument. ***Espace hybride*** by **Claude Lenners** expands the sphere of the solo instrument through the interaction of the guitar player Hany Heshmat with live electronics. **Iván Boumans** was inspired by the festival topic and the question «how does it feel?» to compositionally record his emotional state at a very specific moment in ***Random Instant I,*** written for the flutist Aniela Stoffels. Intentionally, he chose a moment apparently void of emotion. But the lack of emotion implies the presence of other ones. ***Quasi una ciaccona*** was composed by **Philippe Manoury** as a solo movement for the violist Danielle Hennicot in his recent opera *Kein Licht*. The piece merges two seemingly disparate sound sources; a transcription of a female voice and Johann Sebastian Bach's *Chaconne in d-minor* for solo violin. The result is a solo canto for viola that initially resembles a chaconne before moving further and further away.

Quasi una ciaccona

Philippe Manoury

La composition de *Quasi una ciaccona* est le fruit d'une histoire particulièrement mouvante. Lors de l'écriture du « Thinkspiel » *Kein Licht,* j'avais prévu d'inter-moduler la voix d'une actrice et le son d'un violon. Or, lors des répétitions, je me suis aperçu que la partition que j'avais écrite à cet effet ne fonctionnait pas comme je l'avais souhaité. Je me décidai alors à étudier ce procédé d'inter-modulation plus en détail en utilisant des enregistrements : d'un côté, celui de la voix parlée d'une femme, et de l'autre, un enregistrement de la *Chaconne en ré mineur* pour violon seul de Bach. Je me suis alors aperçu que quand je transposais la partie de violon vers le grave, une quarte plus bas, l'interférence recherchée entre ces deux sources sonores fonctionnait bien mieux, pour la raison que, même chez une femme, les hauteurs de la voix parlée sont assez graves. En fait, j'avais transposé l'œuvre de Bach exactement comme si elle avait été transcrite pour un alto. Pour que ce procédé remplisse bien son rôle, il fallait concevoir une musique qui gardât le caractère de continuité de celle de Bach afin que se donnent à entendre les courbes mélodiques modulant la voix parlée. Néanmoins, pour ce « Thinkspiel », il n'était pas question d'utiliser la *Chaconne* de Bach. Je devais composer moi-même une musique dans un style fait de continuités mais, bien sûr, sans les éléments du langage de Bach du 18e siècle.

C'est ainsi qu'en juillet 2017, j'écrivis en quelques heures cette *Quasi una ciaccona*. La complexité du montage de *Kein Licht* fit que je n'ai pas pu vérifier, avec cette nouvelle partition, la validité de ce procédé d'inter-modulation. Mais j'en ai isolé quelques extraits qui allaient être utilisés comme interludes instrumentaux dans ce projet lyrique. Le titre, *Quasi una ciaccona,* indique que, si l'œuvre commence effectivement comme une chaconne, elle évolue dans une forme libre, qui conserve néanmoins l'idée maîtresse qui veut que le motif principal soit toujours présent en filigrane dans les variations successives.

C'est Danielle Hennicot, l'altiste de l'ensemble United Instruments of Lucilin qui a participé à toute cette aventure, qui en est la dédicataire.

Cologne, 26 septembre 2017

«Sonically manage our emotional states»

Jennifer Walshe

I asked my students at Brunel University London to make a detailed list of how they manage, produce, maintain and subdue emotional / affective states using music. They came up with incredibly detailed lists, and as the class progressed we came up with many categories, including:

music for after a break up

music for when you're driving a delivery van and want to feel comforted

music for writing an essay (non-intrusive)

music for writing an essay (intrusive, providing a background to establish attention against)

music for when you're getting ready to go out

music for when you're furious

music for doing housework

music for when you want to focus on listening to music

music for working out (cardio)

music for working out (non-cardio)

music for when you need the benefits of having a good cry

Internet-native sound practices such as ASMR, ESFFAs and iDosing, along with YouTube videos of Solfeggio frequencies and binaural beats; the ubiquity of smartphones, Spotify, Bandcamp, Soundcloud, Tidal – these all provide people with the tools to make incredibly specific choices, to «instrumentalise» their listening on a minute to minute basis, allowing us to sonically manage our emotional states the same way we might take medication or drugs, or ingest certain herbs or foods for their effects. This has been available to us since the invention of the car radio and the Walkman, but never in a manner this granular, allowing us to switch from a British Library archival recording of horses to Tina Turner performing Buddhist chants to Bernard Parmegiani to 10 hours of the *Inception* soundtrack on a loop to Carly Rae Jepsen.

Espace hybride pour guitare et dispositif électronique

Claude Lenners

L'œuvre est conçue de manière à créer un dialogue entre l'instrumentiste et son alter ego virtuel, représenté par la trame électro-acoustique. Elle exploite des éléments préconçus mais aussi aléatoires au niveau de la rythmique afin de créer des effets d'échos. La sonorité de la guitare est largement enrichie grâce à l'intervention en temps réel d'effets produits à l'aide d'un patch MAX élaboré dans le contexte du projet.

L'œuvre est une commande de la Philharmonie Luxembourg dans le cadre du Festival rainy days 2017. Elle est le fruit d'une collaboration amicale avec le guitariste Hany Heshmat.

Random Instant 1
(Wednesday 6th of September of 2017, at 10h01m15s AM)

Iván Boumans

The particularity of many Art Forms is that they reproduce a single instant in a never-ending Timeline. A picture, painting or sculpture represent a very precise situation at a very precise instant. This precision is difficult to get in Music, as Music is an Art that needs to be projected in longer Time lapses.

In *Random Instant 1* I tried to make the exercise to reproduce, in a necessary longer time lapse, what I felt at a very precise instant, which I could delimitate in a single second. I chose this instant randomly and, even if it sounds paradoxical, I chose one feelingless instant, an instant of tiredness and of mindlessness, probably as a reaction to the question *«how does it feel?»... Well, it sometimes feels... nothing...*

Emotion is a very important part in my work as composer, as I think that the most important aspiration of an Artist is to transmit his emotions. However, in *Random Instant 1* I make the exercise to pursue exactly the opposite: the representation of the absence of Emotions, the reproduction of what I exactly felt on Wednesday the 6th of September of 2017 at 10:01'15'' AM.... And you... do you remember what you felt at the exactly same moment?...

CLAUDE LENNERS

«Die Gefahr der Gefühlsduselei lauert»

Wie viel Gefühl braucht Musik?
Es sollte genug sein, aber auch nicht mehr. Denn die Gefahr der Gefühlsduselei lauert. Kitsch gibt es genügend!

Hat zeitgenössische Musik Angst vor Emotionen?
Ich denke nicht. Für die meisten Werke ist eher das Gegenteil der Fall. Denn zeitgenössische Musik – je nach Komponist/in – schreckt vor aggressiven Klängen nicht zurück. Wenn es aber gilt, das «Schöne» klanglich auszudrücken, scheint mir ein flagrantes Defizit vorzuliegen.

Wie wichtig sind Emotionen für Sie beim Komponieren?
Ich stelle mir die Frage nur indirekt. Fragen des technisch Spielbaren oder das instrumentengerechte Schreiben sind bei der Arbeit vordergründig. Man kann Emotionen sowieso nicht wirklich erzwingen. Nur selten gibt es übereinstimmende Meinungen über die Frage, ob es schön oder hässlich klingt...

IVÁN BOUMANS

«Je compose, donc je suis»

À quel point la musique a-t-elle besoin d'émotion?
Je pense que l'émotion est essentielle à toute forme de communication. L'Art, en tant que canal de communication subjectif, nécessite la participation émotionnelle de celui qui veut transmettre. Sans cela, le message à transmettre se retrouve brouillé ou ne génère aucune réaction chez celui qui le reçoit.

La musique contemporaine a-t-elle peur des émotions?
Je pense que la musique contemporaine s'appuie surtout et avant tout sur une recherche de perfection ou d'exigence technique. Cette recherche vers la technicité du langage est parfois tellement abstraite et rigoureuse que le contenu émotionnel de la démarche créative se retrouve dissimulé ou déplacé, en rendant son assimilation difficile et / ou déconcertante par celui qui le reçoit.

Quelle est pour vous l'importance des émotions lorsque vous composez?
Pour moi, l'importance des émotions dans la musique est essentielle, parce que finalement ce que tout compositeur / artiste recherche comme but ultime est de pouvoir transmettre un message et / ou sa propre vérité, dans une langue que toute personne, même le mélomane le moins aguerri, puisse comprendre.

En paraphrasant Descartes, «je compose, donc je suis».

THOMAS MEADOWCROFT

«One of the tasks of composing»

How much emotion does music need?
As much as one can afford.

Is contemporary music afraid of emotion?
No more than opera is afraid of social relevance, hip-hop of commodification and disco of no-wave.

How important are emotions for you when composing?
Important: it's my understanding that one of the tasks of composing is to invent new emotions (so as to get rid of the old, broken ones).

Sinn(lichkeit) der Askese

Berio – Stockhausen – Harvey im Programm der Noise Watchers
Tatjana Mehner

Reduktionistisch könnte man jene Grundhaltung nennen, die – wohl auch ausgehend von den elektronischen Studios – eine wichtige Position innerhalb der musikalischen Avantgarde im Europa der Mitte des 20. Jahrhunderts ausmacht. Rückführung, Dekomposition und Rekomposition werden zu zentralen kompositorischen Denkkonzepten, die sich bedingen und aufeinander aufbauen. Darin spielt die menschliche Stimme eine neue, nicht zu unterschätzende Rolle, wie auch eine Reihe der Werke dieses Konzertes zeigt, und die sich hineinzieht in andere kompositorische Ansätze und in die gesamte zweite Jahrhunderthälfte. Die Dekomposition von vorgefundenem Stimm- und Textmaterial erhält allerdings auch ein Pendant in der Instrumentalkomposition, beispielsweise in der Rückführung auf Klangspektren bei der Kreation von instrumentalen Solostücken, die letztlich die Erforschung und Ausweitung der klanglichen Möglichkeiten zum Ziel haben. Sie dienen damit einer als historisch notwendig empfundenen Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten.

Sinn, Hintersinn und Antworten auf nicht ausgesprochene Fragen: Luciano Berios *Sequenza V* und *Thema. Ommaggio a Joyce*

Fragen, die Antworten geben; Antworten auf unausgesprochene Fragen und immer wieder das hintersinnige Infragestellen von etablierten Sinnzusammenhängen – Luciano Berio erweist sich in dieser Welt des De- und Rekonstruierens als eine zentrale Figur, weniger als Suchender denn als Findender. Und das mit unaufgeregter Selbstverständlichkeit, mit der er beispielsweise 1966 einen Clown auf einem klassischen Konzertpodium *«Warum?»* fragen lässt und ein gutes halbes Jahrzehnt zuvor ein literarisches Schlüsselwerk in neue Sinnwelten überführt.

In *Thema. Ommaggio a Joyce* de- und rekomponiert Berio ein Stückweit den Zeitgeist jener späten 1950er Jahre, in denen das Werk entstand. Die Auseinandersetzung mit James Joyces *Ulysses* steht schon fast zwangsläufig für die Sinnsuche des Menschen und besonders des Künstlers, sie steht aber auch für die Frage, wie man sich zu Tradition und Geschichte in Beziehung setzen kann. Dies wird bei Berio nicht explizit ausgesprochen, dennoch muss davon ausgegangen werden, dass ihm wie seinem Publikum dieser Subtext geläufig war. Berio selbst begibt sich auf eine Entdeckungsreise, als die er die Arbeit im elektronischen Studio – in stärkerem Maße als viele seiner Zeitgenossen – wohl immer verstanden hat. Ziel ist nicht allein die Erschließung neuer Klangphänomene, sondern deren Integration in ästhetische Zusammenhänge, die dadurch eine sinnliche und intellektuelle Erweiterung erfahren. Dies macht die Auseinandersetzung mit dem Text, mit Sprache an sich im Sinne der Dekomposition

gleichzeitig zu Weg und Ziel, die in der Einheit ihrer Differenz eine neue ästhetische Qualität gewinnen. Die Grenzen zwischen Musik und Poesie werden bewusst aufgeweicht – die Dekonstruktion bezieht sich auf beide Künste.

Der Bezug, den die Reihe *Sequenze* für Soloinstrumente des Komponisten zu Poesie suchen, ist ein anderer. Jedem Werk des Zyklus' sind Verse – in der Regel aus der Feder von Edoardo Sanguinetti– vorangestellt, wobei die Kompositionen in unterschiedlichem Maße hierauf Bezug nehmen. Erforscht jede der *Sequenze* Spiel- und Ausdrucksmöglichkeiten jeweils eines Soloinstruments, so wird hier ein Dekompositionsprozess in dem Sinne vollzogen, dass Berio das Material selbst zum Ausdruck macht.

«ich frage dich: warum, warum? und ich bin die trockene Grimasse eines Clowns / warum willst du wissen, frage ich dich, warum ich dich frage, warum?» lautet die Ausgangszeile der *Sequenza V*, die entsprechend in ihrem Ausdrucksgehalt auch die tragikomische Dualität des Clownesken auszuloten sucht. Insofern versteht sich dieses Stück, das Berio dem Andenken des berühmten Clowns Grock gewidmet hat, als showpiece, es verlangt dem Musiker auch eine gewisse schauspielerische Leistung ab. Die De- und Rekonstruktion hinterfragt über die Clownsfigur im Konzertumfeld jede Form der Sinnkonstruktion als solche – jene des Sinns des Lebens, des Konzerts, der Musik.

Von allen Schlacken gereinigte Musiksprache: Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge*

«Im Gesang der Jünglinge *ist eine Einheit von elektronischen – also synthetischen Klängen und gesungenen – also ‹natürlichen› Tönen erreicht: Eine organische Einheit, die noch vor drei Jahren als ferne Utopie erschien. Sie bestärkt den festen Glauben an eine reine, lebendige Musik, die wieder unmittelbar den Weg zum Hörer finden wird. Und welcher Musiker wäre nicht glücklich bei dem Gedanken, dass er es vielleicht erlebt, wie die musikalische Sprache sich von allen Schlacken gereinigt hat und wie sie den, der zuhört, in eine neue musikalische Welt mitnimmt.»* Der Komponist Karlheinz Stockhausen nimmt fraglos eine Sonderstellung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts ein. Äußerungen wie diese, im Zusammenhang eines Werkkommentares abgegeben, schlagen einen weiten Bogen zwischen sehr unterschiedlichen Schaffensphasen des Vorreiters der sogenannten «Kölner Schule» elektronischer Musik, der am Ende seines Lebens seine Kompositionen in den Dienst einer Art ästhetischer Universalreligion stellte.

Der *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* bezieht sich auf das *Buch Daniel*. Das Wissen um das biblische Thema wird beim Hörer vorausgesetzt. Die Dekomposition und serielle Rekomposition setzt bewusst Text und Textverständlichkeit als Größe ein und musste rund zehn Jahre nach Krieg und Holocaust in Deutschland auch als eine Provokation verstanden werden. Stockhausen nutzt in exemplarischer Form die Möglichkeiten des elektronischen Studios in der Mitte der 1950er Jahre. Auch dies macht die Komposition heute zu einem herausragenden Klassiker früher elektroakustischer Musik. Fünf- bzw. vierkanalig konzipiert, zählt es zu den frühesten geschlossenen Werken, die den Raum selbst mit komponieren.

Bekenntnisse in der Zeit: Jonathan Harveys *Mortuos plango, vivos voco*

Ziemlich genau ein Vierteljahrhundert Technik- und Musikgeschichte liegt zwischen der Entstehung des Stockhausen'schen Meilensteins und jener des Werks von Jonathan Harvey, das sich in vergleichbarer Weise eine Sonderstellung in der Musikgeschichte erobert hat: *Mortuos plango, vivos voco* aus dem Jahre 1980. Die Parallelen in Materialwahl und -gebrauch, vor allem aber in der Setzung eines thematischen Assoziationsrahmens sind überdeutlich. Deutlich allerdings ist gerade angesichts dessen auch, wie sehr beide Kompositionen in technischer Hinsicht den Standard ihrer Zeit repräsentieren. Mit einem markanten ästhetischen Ansatz das jeweils technisch Machbare bis an seine Grenzen auszureizen, erscheint in beiden Fällen als Prinzip. Harvey schuf sein Werk im noch jungen Ircam in Paris. Beide Stücke in Beziehung zu setzen, drängt sich angesichts all dessen nahezu auf; sie aus ästhetisch wertender Perspektive zu vergleichen, verbietet sich aus demselben Grund.

Genau wie Stockhausen legt auch Harvey, der sich lange und intensiv mit der Musik des ein gutes Jahrzehnt älteren Kollegen auseinandergesetzt hatte, seinem Werk ‹konkretes› Klangmaterial zugrunde. Ist es in beiden Fällen die Reinheit einer Knabenstimme, die in Kontrast zu deren technischer Bearbeitung die Wahrnehmung lenkt und ein permanentes Spiel mit emotionaler Nähe und reflektierender Distanz beim Hörer provoziert, so dürfte auch die gleichzeitige Kontextualisierung und Dekontextualisierung des religiös-sakralen Bezugsrahmens als zentrale dramaturgische Parallele verstanden werden. Bei Harvey erscheint die Knabenstimme als Gesangsstimme in Verbindung mit Aufnahmen der Glocke der Kathedrale von Winchester – nach eigener Aussage rekurriert er hier auf eine Klangerfahrung in der besagten Kathedrale, die er kompositorisch weiterentwickelt. Als Text legt Harvey seiner Komposition den auf der Kathedralenglocke eingegossenen Sinnspruch: *«Horas avolantes numero, mortuos plango: vivos ad preces voco»* (Ich zähle die entfliehenden Stunden, ich beweine die Toten: die Lebenden rufe ich zum Gebet) zugrunde. Indem er ihn kompositorisch de- und rekonstruiert, thematisiert er auch den Charakter der Zeitkunst Musik; indem er technische Möglichkeiten austestet, gibt auch Harvey – eine weitere Analogie zu Stockhausen – ein musikalisches Bekenntnis ab.

Le Coq et l'Arlequin

Jean Cocteau

Il ne faut pas prendre simplicité pour le synonyme de pauvreté, ni pour un recul. La simplicité progresse au même titre que le raffinement [...]. La simplicité qui arrive en réaction d'un raffinement relève de ce raffinement; elle dégage, elle condense la richesse acquise. [...]

L'émotion qui résulte d'une œuvre d'art ne compte vraiment que si elle n'est pas obtenue par un chantage sentimental. [...]

Il faut que le musicien guérisse la musique de ses enlacements, de ses ruses, de ses tours de cartes, qu'il oblige le plus possible à rester en face de l'auditeur. [...]

UN POÈTE A TOUJOURS TROP DE MOTS DANS SON VOCABULAIRE, UN PEINTRE TROP DE COULEURS SUR SA PALETTE, UN MUSICIEN TROP DE NOTES SUR SON CLAVIER. [...]

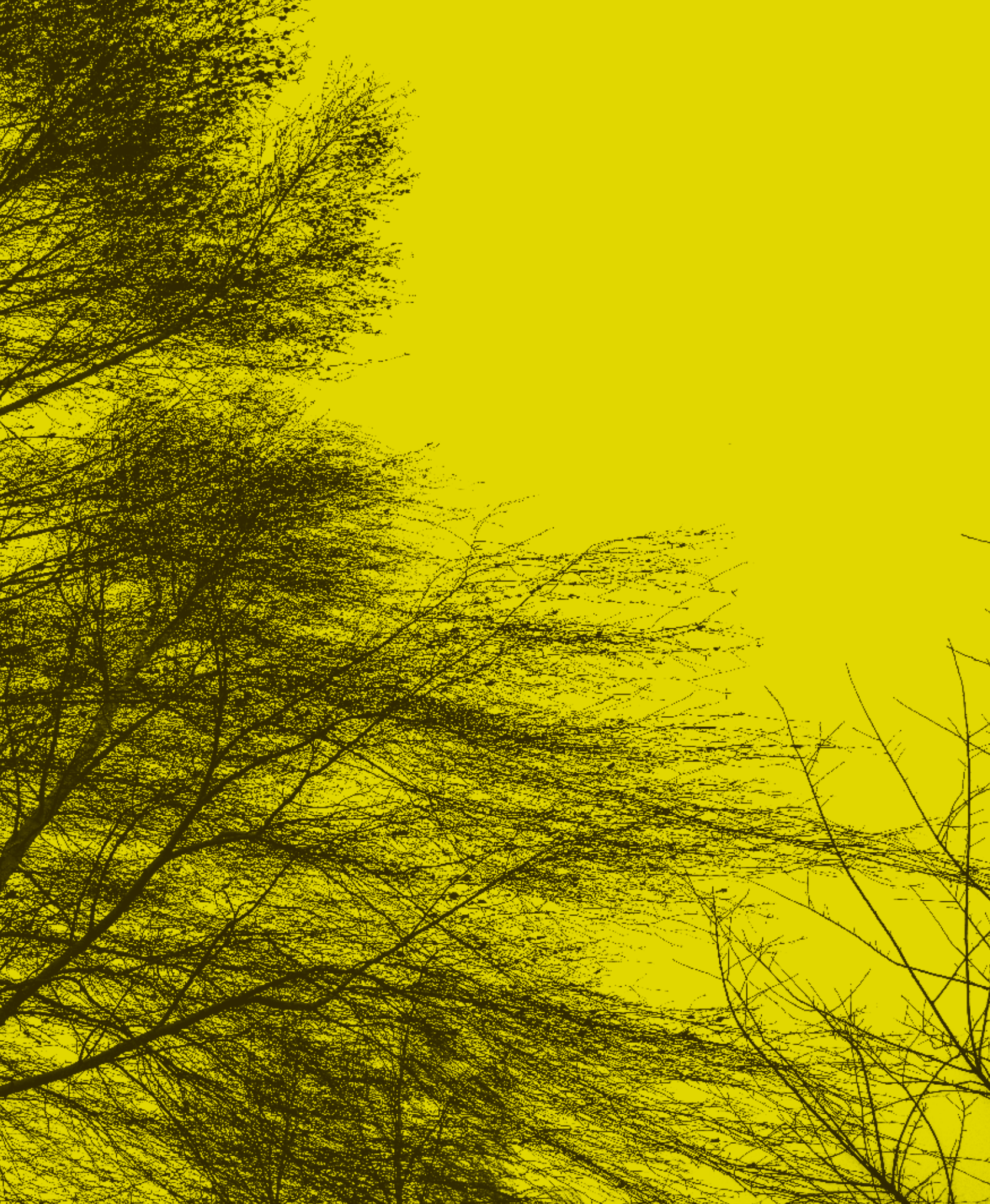
Ni la musique dans quoi on nage, ni la musique sur qui on danse : de la musique sur laquelle on marche. [...]

Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums de la nuit ; il nous faut une musique sur la terre, une musique de tous les jours. [...]

LA RÉALITÉ SEULE MOTIVE L'ŒUVRE D'ART IMPORTANTE.

Toute musique à écouter dans les mains est suspecte. [...]

Extraits de Jean Cocteau : *Le Coq et l'Arlequin,* Édition de la Sirène : Paris 1918



Dimanche
Sonntag
Sunday

19.11.17

17:00 Salle de Musique de Chambre
concert final

Je regardai l’horizon

Klangforum Wien
Emilio Pomàrico direction
Katrien Baerts soprano

Eva Reiter
In groben Zügen für Streichquartett 7’

Yoshiaki Onishi
Vgf II for 15 musicians (2017)
(création, commande Philharmonie) 16’

Gérard Grisey
Quatre Chants pour franchir le seuil (1996–1998)
pour soprano et 15 musiciens 40’

Prélude
D’après *Les heures à la nuit* de Christian Guez-Ricord
Interlude
D’après Les sarcophages égyptiens du Moyen Empire
Interlude
D’après Erinna
Faux interlude
D’après *L’épopée de Gilgamesh*

de la mer, le monde...

Klangforum Wien

Vera Fischer flûtes
Bernhard Zachhuber clarinettes
Olivier Vivarès clarinettes
Gerald Preinfalk saxophone
Anders Nyqvist trompette
Andreas Eberle trombone
József Bazsinka sen. tuba
József Bazsinka jr. tuba
Annette Bik violon
Sophie Schafleitner violon
Dimitrios Polisoidis alto
Andreas Lindenbaum violoncelle
Uli Fussenegger contrebasse
Lukas Schiske percussion
Björn Wilker percussion
Alex Lipowski percussion
Christophe Saunière harpe
Peter Böhm régie son

Abarbeiten am Hier und Jetzt

Zur Musik von Eva Reiter
Michael Rebhahn

Rund 400 Jahre trennen die musikalischen Epochen, in denen sich die Komponistin und Instrumentalistin Eva Reiter bewegt. Ihre Ausbildung als Musikerin konzentrierte sich auf den Bereich der Alten Musik: In Wien und Amsterdam studierte sie Blockflöte und Viola da Gamba und bis heute widmet sie sich in mehreren Ensembles der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Daneben bestand aber immer eine Affinität zur Musik der Gegenwart, mit der sie sich als Interpretin und Komponistin auseinandersetzt. In diesem Feld liegt für sie ein besonderer Reiz auch darin, ‹ihre› Instrumente aus den angestammten Kontexten zu lösen und der zeitgenössischen Musik anzunähern.

Neue Musik für alte Instrumente zu schreiben, bedeutet in Eva Reiters Arbeit allerdings nicht, sich darauf zu beschränken, gewisse instrumentale Charakteristika auszunutzen, um das Spektrum klangfarblicher Möglichkeiten anzureichern. Auch an einem wie auch immer gearteten «Brückenschlag» zwischen den Epochen ist sie nicht interessiert; wenn sie in ihren Stücken die Viola da Gamba oder die Blockflöte einsetzt, spielt die Verortung dieser Instrumente in Renaissance und Barock zunächst einmal keine Rolle. Stattdessen versucht Reiter, in akribischen Materialrecherchen zu erkunden, welche bislang ungenutzten klanglichen Potenziale zum Vorschein gebracht werden können.

Aber auch jenseits von Gambe und Blockflöte ist es die enge Verbundenheit mit dem Instrument, die ihr Komponieren entscheidend prägt. Aus dieser Haltung heraus steht am Beginn jedes Stückes eine gleichsam ‹archäologische› Erforschung des jeweiligen Instrumentariums: ein vorbehaltloses Finden und Begutachten. In diesem Sinne versteht Eva Reiter Instrumente keineswegs als per se gegebene, fertige Objekte, die durch ihre Historizität und ihren kodifizierten Gebrauch definiert sind. Im Gegenteil: Für sie sind es Gegenstände der Hinterfragung, deren Tauglichkeit für den konkreten Anwendungsfall stets erst zu ermitteln ist.

Mit Blick auf solche Anwendungen lässt sich in Eva Reiters Œuvre eine vielschichtig ineinandergreifende Entwicklung ausmachen. Am Beginn ihrer kompositorischen Tätigkeit stand die Faszination für wissenschaftliche Kontexte – etwa für Phänomene der Molekularbiologie oder der Chaostheorie. Diese Themen begleiteten das vorkompositorische Suchen und wirkten, so die Komponistin, als *«hinter den Stücken verborgene Matrizen»*. Als musikalisch zwingender Weg erwies sich für Reiter dagegen damals die Auslotung der Demarkation zwischen akustischer und elektronischer Musik. Es entstand eine Reihe von Stücken für Instrument(e) und Zuspielung, in denen dieser Grenzgang deutlich greifbar wird. Zu den instrumentalen Klängen treten hier vorwiegend synthetische Klänge des alltäglichen, urbanen Lebens, zumal die repetitiven Geräusche von Motoren und Maschinen.

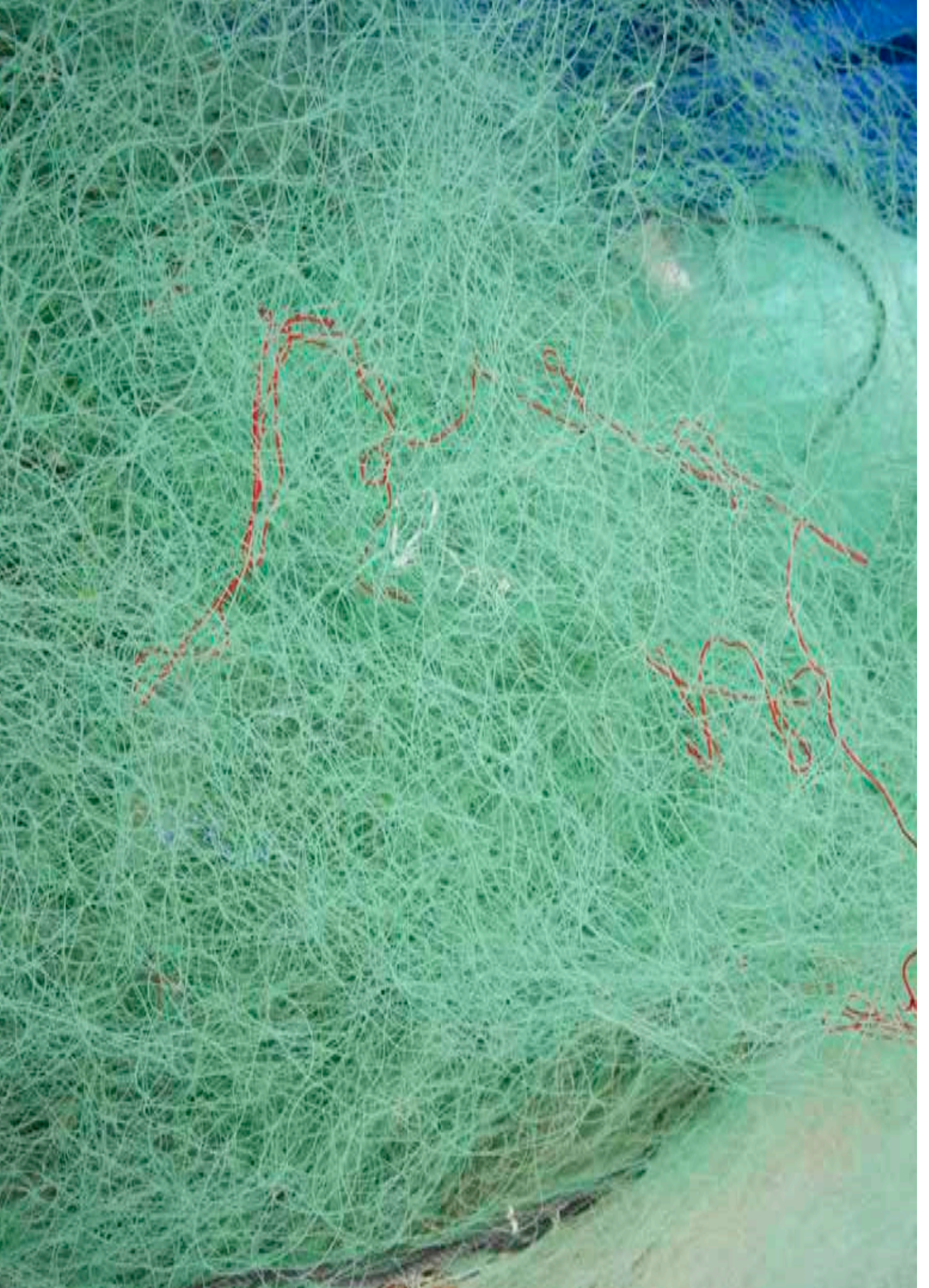
Die Rhythmen der Maschinen fordern interpretatorische Disziplin: Die minutiöse Wechselwirkung von Instrumental- und Zuspielpart setzt ein absolut präzises Timing voraus; noch die geringste Abweichung ließe alles zusammenbrechen. Auf diese Weise provozieren diese Stücke Extremsituationen und konfrontieren den Interpreten mit Ordnungssystemen, denen nicht entkommen werden kann. Insoweit ist der Aspekt der körperlichen wie mentalen Arbeit, die zur Tonerzeugung geleistet werden muss, mindestens ebenso wichtig wie das klingende Resultat selbst. Das bedeutet nichts weniger, als dass Reiter den Interpreten an Grenzen zu bringen sucht; das Spielen ihrer Stücke darf anstrengend, ja beschwerlich sein. Zugleich lässt sich hierin eine Korrelation beobachten, die letztlich für alle ihre Kompositionen geltend gemacht werden kann. Die Anstrengung, die eingefordert wird, trägt immer auch das Potenzial der Erfüllung in sich: das Standhalten wird mit dem Gelingen belohnt. *«Es ist»,* sagt die Komponistin, *«ein ambivalentes Spiel zwischen Erschöpfung und Funktionslust.»*

In einigen von Eva Reiters Kompositionen der letzten Jahre ist es eine raue, nicht selten brutale Klangsprache, die den Ton angibt: changierend zwischen distanzierter Kühle und hochemotionaler Entäußerung. Das dabei angewandte Material ist frei von jeder Befangenheit, dem gängigen Jargon neuer Musik entsprechen zu wollen. Reiter zieht keine Grenzen zwischen den klanglichen Idealen der Kunstmusik und Ästhetiken, die aus der Sphäre der sogenannten U-Musik stammen. Indessen stehen solche Momente nicht demonstrativ heraus, sind weder Fremdkörper noch modische Accessoires in einer ansonsten genretypischen Oberfläche. Eva Reiter komponiert eine Musik, die gegenwärtigen akustischen Realitäten Rechnung trägt, anstatt sich in einen kunstmusikalischen Eskapismus zu flüchten. Dass solche Zugriffe nicht auf wohlgesetzten Schönklang spekulieren, ist letztlich deren Conditio sine qua non.

Die Strapazen, die Eva Reiter ihrer Musik einschreibt, finden ihre Entsprechung in den Bedingungen, die sie sich selbst im kompositorischen Prozess auferlegt. Nichts soll leicht von der Hand gehen, nichts mühelos abrufbar sein. Jegliches Vertrauen in gebrauchsfertige Materialien wird verloren gegeben: *«Jedes Stück»,* sagt sie, *«ist ein Sich-Abarbeiten am Hier und Jetzt.»* In diesem Sinne hat Komponieren aus ihrer Warte nichts damit zu tun, bereits Erschlossenes in kunstgerechte Varianten zu setzen. Vielmehr geht es immer von neuem ums Ganze – wobei dieser universale Anspruch durchaus wörtlich zu verstehen ist.

Komponieren bedeutet für Eva Reiter ganz ausdrücklich eine Arbeit an der eigenen Identität sowie an deren Ort in kollektiven Zusammenhängen. Es geht um das Überwinden von Widerständen, um das Sich-Befreien von einer inneren Trägheit, in der die Gefahr einer komfortablen Befestigung des künstlerischen Weges liegt. *Musik als existenzielle Erfahrung* – der Entwurf Helmut Lachenmanns, den Reiter als einen ihrer Impulsgeber anführt, wird in ihren Kompositionen als ein ungebrochen aktueller bestätigt. *«Musik hat Sinn doch nur, insofern sie über die eigene Struktur hinausweist auf Strukturen, Zusammenhänge, das heißt: auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten um uns und in uns selbst»,* schreibt Lachenmann und benennt damit ein Moment, das Reiter in gleicher Weise für ihre Arbeit reklamiert. *«Eine Komposition»,* sagt sie, *«ist für mich dann relevant und positiv, wenn ich einerseits an Erfahrung reicher geworden bin und andererseits eine neue, weiterführende Faszination in mir wecken konnte, die das bereits Manifestierte schon wieder als Basis einer Weiterführung und Erneuerung versteht.»*

Der Text wurde erstmals publiziert im Katalog von Wien Modern 2016. Abdruck mit Genehmigung des Festivals.



YOSHIAKI ONISHI

«It can be likened to the gasoline for a car engine»

How much emotion does music need?
As much as the listeners of music (i.e. anybody who is faced with music: composers, performers, audiences) want to / need to / can afford in order to be able to feel that they are part of the musical process. When I engage in listening to music critically, I might be busy evaluating various musical parameters, and since that consumes a lot of mental energy, I have to be as «neutral» in mindset as possible; otherwise, I might not be able to hear all what I need. But I would not discredit other manners of musical listening, where the way of listening is tied to the swerves of emotions.

Is contemporary music afraid of emotion?
I cannot give a concrete answer to this. If I interpret the words «contemporary music» to be music that is written today, there are many stylistic traits within it that makes the generalization very difficult, if not impossible. Certain strands of contemporary music seem to embrace emotions completely. Then, there are certain strands of contemporary music that seem to be detached from the aspects of emotion. However, it must be noted that the discourse of emotion has been excised from the practice of music composition, especially those that fall under the category of post-war avant-garde. And that is likely caused by the seemingly unintellectual nature of the «emotion», unless the discussion is approached from, among others, psychoanalytical perspectives. But that is not rooted in the fear of emotion in contemporary music.

Or, here is another paradigm, in which we could investigate this question: Is it possible that we, as listeners, have not caught up to the type of emotions that the music tries to trigger in our sensory mechanisms? Tangentially: some people tell me that my music is «scary» or «something from a horror movie». Ironically, I am the one who cannot stand watching horror movies, because I am easily scared.

How important are emotions for you when composing?
Very important. After all, we are all humans. While the act of composing music is mostly an intellectual endeavor for me, emotions are what take me to the desk and compel me to work on my music. It can be likened to the gasoline for a car engine. You do not see it, but without it you will not be able to drive.

« J'aime penser que ma musique n'a pas de barrière »

Conversation avec Yoshiaki Onishi
Propos recueillis par Charlotte Brouard-Tartarin

Pourriez-vous nous dire quelques mots sur votre œuvre qui est créée à la Philharmonie et la manière dont vous l'avez écrite ?

J'ai reçu l'an dernier un email de la part de Lydia Rilling, Chief Dramaturg de la Philharmonie Luxembourg, m'invitant à écrire une pièce pour le Klangforum Wien et m'indiquant que cette pièce serait dirigée par Emilio Pomàrico. C'est la première chose que j'ai lue en me levant ce matin-là, je me souviens encore de cette agréable surprise. J'ai bien sûr répondu « oui » en une fraction de seconde, et je me suis mis au travail.

Ces dernières années, j'ai été intéressé par le concept philosophique de *Vogelfreiheit*, un terme qui s'est rappelé à moi par le biais d'un de mes proches, mon collègue le théoricien de la musique Scott Gleason. Il a brillamment écrit à propos de cela : *« Dans une maison qui n'en est pas une. Le ciel comme une boîte, une cage, une cellule de prison. Volant comme un oiseau voyageur qui a perdu sa capacité à trouver le véritable nid, la liberté pour cet oiseau comporte une ambivalence : libre comme libéré mais aussi libre comme n'ayant aucun droit. »* La manière dont il écrit sur ce sujet historico-philosophique m'a touché, tout d'abord sans vraiment savoir pourquoi. Mais une chose était claire pour moi : dans le monde instable dans lequel je vis actuellement, où les incidents liés à l'injustice sociale abondent – dont j'ai pour certains fait l'expérience directement ou indirectement dernièrement – il est devenu plus urgent que jamais de considérer la possibilité d'une connexion entre ma musique et son environnement extérieur, car la musique, dans l'essence même de son existence, est un acte collectif. Que ce soit directement ou non, l'idée conductrice de *Vogelfreiheit* évoque de nombreux problèmes d'aujourd'hui. Et j'ai exploré la façon dont cette idée si ambivalente pouvait être replacée dans le contexte de la musique. J'ai pensé que cette pièce pour ensemble pouvait faire partie intégrante des recherches sur le sujet.

Ce fut un défi compositionnel évident, en ce que ce programme comprend également *Quatre Chants pour franchir le seuil* de Gérard Grisey et que mon instrumentation ne pouvait pas excéder celle de cette œuvre. Je ne peux pas contrôler ce que les auditeurs vont penser de ma pièce mais je peux dire qu'écrire une pièce jouée en compagnie du « chant du cygne » de Grisey était la dernière chose que je voulais. À mon avis, aucune pièce ne peut suivre la pièce qui franchit le seuil. Cependant, de la même façon que des œuvres aux instrumentations « standards » – quatuor à cordes, quintette à vent etc. – continuent d'être écrites de nos jours, j'ai pensé que l'instrumentation d'une pièce apparemment aussi inégalable que celle de Grisey pouvait être reprise dans le but de lui donner une trajectoire musicale différente. C'est ce que j'ai tenté de faire dans mon œuvre.

Vgf II est une pièce formée par quatre parties jouées sans interruption. Dans la première, intitulée *Récit./trans.,* les vents et les cuivres murmurent dans leurs instruments le texte déstructuré *« Homo Sacer »,* issu de *De verborum significatione* de Sextus Pompeius Festus. Le titre de la partie finale, *...frage,* est intentionnellement flou, pouvant tout aussi être la fin du mot français « naufrage » ou le mot allemand « Frage » (question).

En quoi votre pièce s'inscrit-elle dans le thème du festival « how does it feel? » ?

Ma pièce est reliée au thème du festival dans la mesure où elle vise à encourager le dialogue – un dialogue entre deux personnes ou un dialogue avec soi-même – de la même manière que la question « how does it feel? » encourage à provoquer la réaction de ceux à qui est posée la question.

Qu'est pour vous l'émotion dans la musique ?

Un vecteur pour des discussions approfondies à propos de la nature humaine et l'une des preuves révélatrices que nous existons en tant qu'êtres humains. Je maintiens ma position consistant à dire que la musique – comprise dans le sens de sons ou d'objet sonore et vue scientifiquement comme une série de vibrations physiques complexes de l'air – est dépourvue d'émotion. Néanmoins, nous devons inéluctablement nous concentrer sur l'écoute, qui permet de révéler que la musique a des ensembles de propriétés musicales qui provoquent instantanément certaines émotions dans le cerveau des auditeurs, ces derniers étant – au moins jusqu'à un certain degré – conditionnés par leur éducation au sein d'un environnement sociétal et culturel spécifique. Je suis donc enclin à penser que les émotions dans la musique sont des perceptions élaborées dont les auditeurs font l'expérience sur la base de leurs esprits pré-conditionnés.

Mais rejeter le débat sur l'émotion musicale est quelque chose à propos duquel je suis sceptique. Comme Lydia Rilling l'a indiqué lorsqu'elle développait l'idée de ce festival, la discussion autour des émotions dans le contexte de la musique de l'après-guerre est rarement amorcée et si elle l'est, c'est souvent par le prisme de leur absence par exemple. Je suis d'accord avec Lydia sur le fait qu'il est temps que les gens essayent de parler davantage de cela. Je pense que procéder ainsi aiderait finalement à valider l'existence de la musique dans cette société. En d'autres termes, parler des émotions dans la musique est, du moins selon mon opinion, parler de la psychologie humaine et je chéris l'idée que la musique ouvre à une discussion bien au-delà du domaine de la musique. En ce sens, il est incroyable de réaliser ce que la musique est capable de faire à ses auditeurs et la manière dont une culture spécifique incruste certains « codes » émotionnels dans divers paramètres musicaux. Je pense notamment à l'effet musical du lamento ou à la façon dont la musique a été utilisée pour provoquer certaines émotions dans la propagande politique. C'est un sujet fascinant qui nécessite effectivement des discussions approfondies ; comment les effets et les affects en musique sont si étroitement entremêlés d'une multitude de manières.

Vous êtes né au Japon, avez étudié aux États-Unis et eu des professeurs français. Pensez-vous que ce bagage multiculturel vous aide à toucher plus de gens écoutant vos œuvres ?

Je me dois de répondre tout d'abord en affirmant que j'ai eu de la chance de voir le monde, d'avoir des attaches dans différents pays, différentes cultures et auprès de personnes différentes. Toutes ces expériences m'ont grandement touché et ému. Peut-être à cause de cette trajectoire de vie, j'ai développé une position dans mon approche compositionnelle qui interroge la nature humaine en général, sans m'attacher à une culture spécifique préexistante. Au contraire, mon bagage multiculturel m'a aidé à explorer des matériaux issus de sources différentes pour mes propres compositions, ou à m'en inspirer à titre personnel.

Il y a de nombreuses manières d'écouter de la musique, et je ne peux en imposer une seule d'entre elles à quiconque. Par conséquent, je n'ai pas de moyen de savoir, que ce soit qualitativement ou quantitativement, si ma musique touche et émeut les gens. Mais j'aime penser que ma musique n'a pas de barrière et qu'elle accueille et défie n'importe qui souhaitant s'y intéresser.

J'aime penser que l'acte de l'écoute musicale est peut-être l'un des derniers bastions – c'est presque une pensée utopique – qui fait encore respecter l'idée de liberté. Cela signifie que je ne peux ni affirmer ou infirmer si quelqu'un entend une touche de (insérer un pays) dans ma musique. J'ai l'intention de faire mon travail de compositeur le mieux possible mais au-delà de ça, et tout en maintenant des perspectives multiculturelles dans ma propre vie, je peux seulement souhaiter qu'un tel point de vue puisse transparaître de manière latente à travers l'écoute de ma musique.

Modifiez-vous vos œuvres en fonction du ressenti des interprètes qui les travaillent ?

Oui, mais sous certaines conditions. Tandis qu'il y a un noyau d'idées musicales que je ne peux pas me décider à modifier, quand je vois qu'il y a une réelle opportunité d'améliorer la partition, j'accueille volontiers des suggestions et les incorpore souvent aux versions révisées de ma pièce. Par exemple, si les musiciens fournissent des indications de jeu qui ne sont pas écrites sur la partition (des doigtés d'instruments à vent notamment), je peux les ajouter dans les éditions futures de l'œuvre. Si ce que j'ai écrit comporte des difficultés techniques ou des bizarreries de notation qui peuvent être améliorées, j'envisage alors de concert avec les musiciens d'autres possibilités musicales. J'ai été suffisamment chanceux pour travailler avec des musiciens de haute volée qui sont ouverts à différentes idées, donc ce type de collaboration produit de meilleurs résultats.

Quel est pour vous le rôle d'un compositeur aujourd'hui ?

La réponse la plus fondamentale – et inchangée depuis des siècles – serait « mettre des notes ensemble ». Mais cela sonne comme une bonne excuse pour moi, ayant vu ce que les technologies d'intelligence artificielle sont capables de faire dans ce domaine de nos jours. Centré sur ce rôle fondamental du compositeur, je pense que son rôle est tout autant de réfléchir à comment mettre les notes ensemble, quelles notes mettre ensemble et, le plus déroutant, pourquoi. Je pense que tout type d'acte créateur, pas seulement la composition, illumine en fin de compte les aspects de notre « état » d'être humain. Personnellement, être un compositeur me permet de voir le monde à travers cet acte de composer et de penser à quoi faire ensuite.

Interview réalisée en septembre 2017

Vgf II

Yoshiaki Onishi

The title *Vgf* is an abbreviation that I derived from the word *vogelfrei*. I rediscovered this word as it was used in an article written by a colleague and close friend of mine, Scott Gleason. In his evocations of the word (for example, *«Within a home that is no home»* and *«Free as in liberated, but also free as in without rights»),* I felt a kind of semiotic shift, where the familiar words were accorded significations that were opposite of my understanding of them. It was a moment of dramatic destabilization; seemingly concrete words are rendered impermanent and fragile.

In my *Vgf* series, I am interested in the interplay of perceptions. Taking the implications of potential paradox and double valence of the word *vogelfrei* as hints, I sought to explore various diametrical relationships in this piece: similarity / dissimilarity, native / foreignness, and familiarity / unfamiliarity.

Furthermore, the idea behind the musical form of this work was brought about in part by a comment I received from a composer-colleague of mine, Stefan Beyer. After listening to my recent work for duo of tenor recorder and shakuhachi, he felt that the piece could have easily been longer, further exhausting the limited amount of the musical materials I used in that piece. The present piece is a reflection on that notion.

Vgf II is in four parts that are played with no pause in between. In the first part, entitled *Récit./trans.,* the woodwind and brass players whisper through their instruments the deconstructed text from the *«Homo Sacer»* entry of the encyclopedic treatise *De verborum significatione* by Sextus Pompeius Festus. The title of the final part *...frage* is made intentionally vague, in that it could mean part of a French word «naufrage» (wreck or ruin), or a German word «Frage» (question).

Commissioned by rainy days Festival 2017, this work is dedicated to Lydia Rilling, conductor Emilio Pomàrico and the musicians of Klangforum Wien.

Quatre Chants pour franchir le seuil

Textes

I. La mort de l'ange

De qui se doit
de mourir
comme ange
...

comme il se doit de mourir
comme un ange
je me dois
de mourir
moi-même

il se doit son mourir
son ange de mourir
comme il s'est mort
comme un ange

D'après *Les heures de la nuit* de Christian Guez-Ricord

I. Der Tod des Engels

Von dem, dem auferlegt ist
zu sterben
wie/als Engel
...

wie man sterben muss
wie/als ein Engel
so muss ich
sterben
ich selbst

man schuldet sich sein Sterben
sein Engel ist es zu sterben
da/wie er gestorben ist
wie/als ein Engel

Nach *Die Stunden der Nacht* von Christian Guez-Ricord

II. La mort de la civilisation

N° 811 et 812 (presque entièrement disparus)
N° 814: «Alors que tu reposes pour l'éternité...»
N° 809 (détruit)
N° 868 et 869 (presque entièrement détruits)
N° 870: «J'ai parcouru... j'ai été florissant... je fais une
déploration... le Lumineux tombe
à l'intérieur de...»
N° 961 et 963 (détruits)
N° 972 (presque entièrement effacé)
N° 973: «... Qui fait le tour du ciel... jusqu'aux confins
du ciel... jusqu'à l'étendue des bras...
Fais-moi un chemin de lumière, laisse-moi passer...»
N° 903 (détruit)
N° 1050: «Formule pour être un dieu...»

D'après Les sarcophages égyptiens du Moyen Empire

II. Der Tod der Zivilisation

N° 811 und 812 (fast vollständig verloren)
N° 814: «Also ruhe in Ewigkeit...»
N° 809: (zerstört)
N° 868 und 869: (fast vollständig zerstört)
N° 870: «Ich bin durchgegangen... ich bin in voller
Blüte gewesen... ich klage... Der Erleuchtete fällt
in das Innere des...»
N° 961 und 963: (zerstört)
N° 972: (fast vollständig ausgelöscht)
N° 973: «Wer den Himmel durchreist... bis an die Enden
des Himmels... bis dorthin, wohin die ausgestreckten
Arme reichen...
Mach mir einen Weg aus Licht, lass mich hinüber-
kommen...»
N° 903: (zerstört)
N° 1050: «Formel, um ein Gott zu sein...»

Nach ägyptischen Sarkophagen des mittleren Reiches

I. Death of the angel

By him who was the duty
to himself
to die as an angel
...
just as he has a duty to
himself do die like an angel
my duty is
to die
myself

he owes this death to himself
his angelic destiny is to die
just as he has departed
like an angel

After *The Hours of the Night* by Christian Guez-Ricord

II. Death of civilization

N° 811 and 812 (almost entirely disappeared)
N° 814: «Now that you rest for eternity...»
N° 809: (destroyed)
N° 868 and 869: (almost entirely destroyed)
N° 870: «I have travelled through... I have been prosperous... I
make my lamentation... The Luminous falls
inside the...»
N° 961 and 963: (destroyed)
N° 972 (almost entirely extinguished)
N° 973: «that makes the circuit of the sky... right to the bor-
ders of the sky... right to the arms furthest reach...
Make me a pass of light, let me pass on...»
N° 903: (destroyed)
N° 1050: «Formula for being a god...»

After the Egyptian Sarcophagi of the Middle Empire

III. La mort de la voix

Dans le monde d'en bas, l'écho en vain dérive.
Et se tait chez les morts. La voix s'épand dans l'ombre.

D'après Erinna

IV. La mort de l'humanité

... Six jours et sept nuits,
Bourrasques, Pluies battantes
Ouragans et Déluge
Continuèrent de saccager la terre.
Le septième jour arrivé,
Tempête, Déluge et Hécatombe cessèrent.
Après avoir distribué leurs coups au hasard,
Comme une femme dans les douleurs.
La Mer se calma et s'immobilisa.

Je regardai alentour:
Le silence régnait!
Tous les hommes étaient
Retransformés en argile;
Et la plaine liquide
Semblait une terrasse.

(Berceuse)
J'ouvris une fenêtre
Et le jour tomba sur ma joue.
Je tombai à genoux, immobile,
Et pleurai...
Je regardai l'horizon de la mer, le monde...

D'après *L'Épopée de Gilgamesh*

III. Der Tod der Stimme

In der unteren Welt verhallt. Das Echo ungehört,
Und verstummt bei den Toten. Die Stimme verliert sich im Schattenreich.

Nach Erinna

IV. Der Tod der Menschheit

... Sechs Tage und sieben Nächte,
Stürme, strömender Regen,
Orkane und Sintflut
hörten nicht auf, die Erde zu verwüsten.
Als der siebte Tag anbrach,
verstummten Gewitter, Sintflut und Blutbad.
Nachdem sie ihre Schläge aufs Geratewohl ausgeteilt hatten,
Wie eine Frau, die in den Wehen liegt,
beruhigte sich das Meer und wurde still.

Ich blickte um mich:
Es herrschte Stille!
Alle Menschen waren
Wieder in Ton umgewandelt;
Und die flüssige Ebene
Erschien wie eine Terrasse.

(Berceuse)
Ich öffnete ein Fenster
Und der Tag fiel auf meine Wange.
Ich fiel auf die Knie, unbeweglich,
Und weinte...
Ich betrachtete den Horizont des Meeres, die Welt...

Nach dem *Gilgamesch-Epos*

III. Death of Voice

In the world below, the echo drifts in vain,
and fallen silent among the dead. The voice spreads in the shadow.

After Erinna

IV. Death of mankind

... For six days and seven nights,
Squalls, Pelting rains,
Hurricanes and Flood
Continued to ravage the earth.
When the seventh day arrived,
Tempest, Flood and Carnage ceased.
Having distributed their random blows
Like a woman in labour
The Sea calmed herself into stillness.

I looked about:
Silence reigned
All mankind had been
Returned to clay
And the flat liquid
Resembled a terrace.

(Berceuse)
I opened the window
And daylight fell on my cheek.
I fell to my knees, immobile,
And wept...
I looked at the sea's horizon, the world...

After *The Epic of Gilgamesch*

«Une méditation musicale sur la mort»

Gérard Grisey (1998)

J'ai conçu les *Quatre Chants pour franchir le seuil* comme une méditation musicale sur la mort en quatre volets : la mort de l'ange, la mort de la civilisation, la mort de la voix et la mort de l'humanité. Les quatre mouvements sont séparés par de courts interludes, poussières sonores inconsistantes, destinés à maintenir un niveau de tension légèrement supérieur au silence poli mais relâché qui règne dans les salles de concert entre la fin d'un mouvement et le début du suivant. Les textes choisis appartiennent à quatre civilisations (chrétienne, égyptienne, grecque, mésopotamienne) et ont en commun un discours fragmentaire sur l'inéluctable de la mort. Le choix de la formation a été dicté par l'exigence musicale d'opposer à la légèreté de la voix de soprano une masse grave, lourde et cependant somptueuse et colorée.

La mort de l'ange
D'après *Les heures de la nuit* de Christian Guez-Ricord

J'ai connu Christian Guez-Ricord à la Villa Médicis de 1972 à 1974 et nous avons maintes fois évoqué un possible travail commun. Puis nos chemins ont divergé et mes recherches m'ont éloigné pour un temps de la musique vocale. Sa mort, survenue en 1988 au terme d'une vie tragique, me bouleversa. Plus encore ces quelques vers, comme l'apogée silencieux d'une œuvre dense, mystique, lourde d'images judéo-chrétiennes, presque médiévale dans sa quête incessante du Graal. La mort de l'ange est en effet la plus horrible de toutes car il y faut faire le deuil de nos rêves. Dans son minimalisme, cette page calme et parfaitement structurée a induit dans ses proportions les structures temporelles de ce mouvement. Mieux encore, ces structures resteront en filigrane dans les deux mouvements suivants des *Quatre Chants*. On notera le temps en trop de la structure métrique, ce léger débordement et surtout cette fatale erreur syntaxique qui signe l'arrêt de mort du poème et du poète.

La mort de la civilisation
D'après Les sarcophages égyptiens du Moyen Empire

Ma fréquentation de la civilisation égyptienne est telle que je lui ai déjà consacré trois pièces dont *Jour, Contre-Jour,* lointain écho de la lecture du *Livre des Morts*.

À la lecture de ce long catalogue archéologique des fragments hiéroglyphiques retrouvés sur les parois des sarcophages ou sur des bandelettes des momies, j'ai éprouvé instantanément le désir de composer cette lente litanie. La musique se veut diatonique, quoique truffée de micro-intervalles et les hauteurs des accords proviennent des « déchets » du premier mouvement.

La mort de la voix
D'après Erinna

Lointaine poétesse grecque du 4e siècle avant notre ère dont on ne sait presque rien, Erinna nous a laissé ces deux vers. Le vide, l'écho, la voix, l'ombre des sons et le silence sont si familiers au musicien que je suis, que ces deux vers me semblaient attendre une traduction musicale. Tant de siècles n'auraient-ils donc rien changé à nos deuils ?

La mort de l'humanité
D'après *L'Épopée de Gilgamesh*

Dans *L'Épopée de Gilgamesh,* l'immortel Utanapistî raconte au héros le « secret des Dieux » : le déluge. Comme Noé dans la Bible, il est sauvé du cataclysme dont il est dit que les Dieux eux-mêmes en furent épouvantés. La Grande Déesse Mère hurle comme une parturiente et la musique se substitue à la lecture du désastre tandis que la voix apparaît dans les interstices du fracas. Bourrasque, pluie battante, ouragan, déluge, tempête, hécatombe, ces éléments donnent lieu à une grande polyphonie où chaque couche suit une trajectoire temporelle qui lui est propre. Presque comme un cinquième chant, à nouveau « diatonique », la tendre berceuse qui scelle le cycle n'est pas destinée à l'endormissement mais au réveil. Musique de l'aube d'une humanité enfin débarrassée du cauchemar. J'ose espérer que cette berceuse ne sera pas de celles que nous chanterons demain aux premiers clones humains lorsqu'il faudra leur révéler l'insoutenable violence génétique et psychologique qui leur a été faite par une humanité désespérément en quête de tabous fondateurs.

Musik der Morgenröte

Gérard Griseys Quatre Chants pour franchir le seuil
Lydia Rilling

Eine Stimme wird zu ihrem eigenen Echo, während die Musik allmählich zu verstummen scheint. Der Klang verliert sich im Schatten, bevor die Musik, wie ein Pendel, erneut angestoβen wird. *La mort de la voix* – der Tod der Stimme in der Unterwelt wird im gleichnamigen dritten Satz von Gérard Griseys *Quatre Chants pour franchir le seuil* (Vier Gesänge, um die Schwelle zu überschreiten) besungen. Die Verse dieses Gesanges stammen von der griechischen Dichterin Erinna von Telos, die um 350 vor Christus lebte. Ihr Bild der Unterwelt ist für einen Komponisten besonders reizvoll, denn es beschreibt den Tod als ein akustisches Phänomen:

In der unteren Welt
Verhallt das Echo ungehört,
Und verstummt bei den Toten.
Die Stimme verliert sich im Schattenreich.

Es ist verblüffend, wie Erinna mit nur wenigen Worten Motive und Themen artikuliert, die Ästhetik und Œuvre von Grisey wie rote Fäden durchziehen. Der Komponist selbst hatte den Eindruck vollkommener Übereinstimmung: «*Die Leere, das Echo, die Stimme, die Schatten der Klänge, die Stille – sie sind mir so vertraut, dass ich glauben möchte, Erinna hätte diese Verse eigens für meine Musik geschrieben.*»

Quatre Chants pour franchir le seuil steht am Ende von Leben und Werk des französischen Komponisten. 1946 geboren und im Alter von nur 52 Jahren gestorben, ist Grisey der wohl wichtigste Vertreter der Spektralmusik, einer junge Komponisten noch heute beeinflussenden Richtung der zeitgenössischen Musik, die den Klang in den Mittelpunkt des kompositorischen Interesses rückt. 1973 gründete Grisey zusammen mit anderen Schülern aus der Klasse Olivier Messiaens, der er selbst angehörte, die *Groupe de l'Itinéraire* (auf Deutsch etwa Gruppe der Wegstrecke). Dieses Kollektiv aus Komponisten und Musikern sollte Arbeits- und Aufführungsmöglichkeiten schaffen für eine neue Generation, die sich vom in Paris vorherrschenden Serialismus abgrenzen wollte. Die französische Redewendung *«Prendre la carte pour le territoire»,* die Landkarte für das tatsächliche Territorium zu halten, bringt anschaulich auf den Punkt, was die jungen Spektralisten ablehnten: Musik bedeutete für sie Klang, und so sollte die schriftliche Partitur nicht mit dem tatsächlich erklingenden Werk verwechselt werden. Als Gérard Grisey 1978 und 1982 die Ästhetik von Itinéraire bei den Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt vorstellte, trat er mit der Entschiedenheit einer jungen, selbstbewussten Generation auf: *«Wir sind Musiker und unser Modell ist der Klang und nicht die Literatur, der Klang und nicht die Mathematik, der Klang und nicht das Theater, die Bildenden Künste, die Quantenphysik, die*

Geologie, Astrologie oder die Akupunktur.» Dieses berühmt gewordene, manifestartige Credo diente vor allem der Abgrenzung von anderen Strömungen der zeitgenössischen Musik. Es wendet sich gegen die Orientierung an musikfremden Modellen, aber sicherlich nicht gegen Musik als Ausdruck der Grunderfahrungen des Menschen. Griseys Berufung auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse und seine Beschäftigung mit Technologie sollten nicht darüber hinwegtäuschen, dass er durchaus empfänglich war für Mythisches und Mystisches, für Rituelles und Sakrales. Das ontologisch-metaphysische Moment von Musik hat sich bei ihm von naturwissenschaftlich-technologischen Modellen nicht vertreiben lassen. Mit der Natur des Klangs wählte er schließlich ein Modell, das über dem Menschen zu stehen und unabhängig von ihm zu existieren scheint. Die Suche nach einer anthropologischen Begründung des Komponierens ist Ausdruck eines holistischen Ideals, in das sich der Künstler mit seiner Musik einfügen will.

In keinem anderen Werk zeigt sich Griseys Gespür für die metaphysische Dimension von Musik so deutlich wie in den *Quatre Chants pour franchir le seuil.* In seiner letzten vollendeten Komposition lädt der Komponist zu einer akustischen Reise durch die Todeswelten vier verschiedener Zeitalter und Epochen ein. Schon die Auswahl der literarischen Vorlagen zeigt seinen universalen Anspruch: vier Texte aus je verschiedenen Zeitaltern und Kulturen – aus der christlichen Neuzeit, dem Alten Ägypten, dem antiken Griechenland und aus Mesopotamien. Sie bieten Blickwinkel aus vier Himmelsrichtungen auf das Ungreifbare des Todes und sind jeweils einem bestimmten Tod zugeordnet: dem Tod des Engels, der Zivilisation, der Stimme und der Menschheit.

Vor und zwischen die vier Gesänge sind kurze *Interludes* eingestreut, die zumeist aus kaum hörbarem, geräuschhaftem Streichen der Schlaginstrumente bzw. extrem leisen Liegetönen der Bläser bestehen. Sie dienen dazu, die Aufmerksamkeit des Publikums zwischen den Chants aufrecht zu erhalten. Schon in den frühen Skizzen zu *Quatre Chants* findet sich das Bild der *«poussières sonores»,* des klanglichen Staubes, das den Charakter der *Interludes* anschaulich beschreibt. Symbolisch nehmen sie den Zwischenraum zwischen Leben und Tod ein; sie sind akustische Zeichen aus der Unterwelt und durch ihre Herausgelöstheit aus den zeitlichen Strukturen des Werks auch der Unendlichkeit. Musikalisch handelt es sich um *ombres sonores,* um Klangschatten, die in Griseys Ästhetik von großer Bedeutung sind und den Zuhörer an die erste Schwelle des Stücks führen: die der akustischen Wahrnehmung.

Der Komponist teilt die 15 Instrumente in eine Haupt- und drei Nebengruppen auf und schafft zwei Pole der Helligkeit und Dunkelheit, der Höhe und Tiefe. Mit Flöte, Violine und Trompete verbindet er in der Hauptgruppe drei sehr hohe, strahlende Instrumente aus verschiedenen Instrumentenfamilien. Zusammen mit dem Sopran verkörpern sie den hellen und hohen Pol. Dabei sind mit Trompete und Violine gleich zwei Instrumente dieser Gruppe traditionellerweise Engeln zugeordnet.

In Griseys vorangegangenen Werken mit Stimme hatte er die semantische Dimension des sprachlichen Materials minimiert. In *Les Chants de l'Amour* (1982–1984) vermeidet er sie zum Beispiel konsequent. Im Gegensatz dazu ist die Bedeutung der Sprache in *Quatre Chants* immer zentral. Die Stimme wird durchweg derart in den Vordergrund des musikalischen Geschehens gestellt, dass die gesprochenen Worte immer verständlich sind. Zum ersten Mal komponiert Grisey hier Textvertonungen im klassischen Sinne. Teilweise besteht ein geradezu mimetisches Verhältnis zwischen Musik und Text wie ein an barocke Affektenlehren gemahnender Figuralismus, der in allen früheren Werken des Künstlers unvorstellbar gewesen wäre.

La mort de l'ange

Während seines Aufenthaltes in der Villa Medici in Rom von 1972 bis 1974 freundete sich Grisey mit dem Dichter Christian Guez-Ricord an. Zwar planten beide eine gemeinsame künstlerische Arbeit, doch wurde diese nie realisiert. Der plötzliche Tod des Dichters 1988 erschütterte Grisey sehr. Guez-Ricords Poem aus *Les heures à la Nuit,* das der Komponist für den ersten Chant auswählte, ist der einzige Text in seinem Schaffen, mit dem er auf den Text eines Freundes zurückgreift. Es sind die letzten Verse, die Guez-Ricord vor seinem frühen Tod schrieb. Ein Blick auf die extrem reduzierte Lyrik zeigt erstaunliche Parallelen zu Griseys Denken und Komponieren. Die Verse sind maßgeblich von Konzentration und Reduktion geprägt. Ihr Vokabular besteht aus nur 15 Worten, die zumeist einsilbig sind und in verschiedenen Kombinationen wiederholt werden – ein für den Dichter sehr typisches Verfahren, das an die Form der Litanei erinnert. In keinem anderen der vier Texte werden der Tod und das Sterben häufiger genannt als in diesen Versen. Doch zugleich wird das Sterben durch den Stil und das Pathos der Reduktion und Wiederholung in die Ferne gerückt. Je genauer und häufiger man das Poem liest, desto mehr scheint es sich zu entziehen, desto abstrakter und ungreifbarer werden Tod und Sterben.

Der erste Chant steht exemplarisch dafür, wie Grisey die Struktur und Semantik des Gedichts als Grundlage für alle Ebenen der Musik verwendet. Bis ins feinste Detail richtet er sie nach dem Text aus, der dadurch minutiös ausgedeutet wird: Die metrische Struktur des Gedichts bestimmt die Dauern der Vokalpartie; die Anzahl der Silben die Anzahl der instrumentalen Töne; die Anzahl der Betonungen die Geschwindigkeiten der drei Nebengruppen. Zudem ordnet Grisey den wiederholten Worten der Verse fünf musikalische Elemente zu, wodurch sich eine klare, geradezu unerbittliche Struktur ergibt. Diese Beispiele deuten bereits an, wie eng die Partitur an die Struktur des Textes und die Semantik der einzelnen Verse gebunden ist. Indem Grisey die helle Haupt- und die dunklen Nebengruppen einander gegenüberstellt, interpretiert er das Gedicht als Entgegensetzung zweier Welten, der Welt des Todes und des Lebens. Von diesem Kontrast, der direkt eingangs exponiert wird, wird das Stück bis zu seinem Höhepunkt geprägt, bevor die Welten miteinander versöhnt werden. Aus der tiefen Durchdringung von Poesie und musikalischer Struktur resultiert die Eindringlichkeit dieses Chant.

La mort de la civilisation

Der zweite Satz *La mort de la civilisation* ist der reduzierteste und konzentrierteste des Werks. Durch eine präzise Dramaturgie und strenge Konstruktion entsteht eine sehr ruhige, nüchterne und zugleich beunruhigend spannungsgeladene Atmosphäre, in der fast nichts zu geschehen scheint. Sein archaischer Charakter und seine durchsichtige Struktur lassen den Chant wie aus großer Ferne voller Endzeitstimmung herüber klingen.

Die Sopranstimme singt und rezitiert Ausschnitte aus den *Sargtexten* des Mittleren Reichs des Alten Ägyptens, dem ältesten Text der *Quatre Chants* und einzigen, der originärer Totenliteratur entnommen ist. Die Sprüche dienen der magischen Ausstattung des Toten, der eine Reise durch das Jenseits unternehmen muss, um zu seinem Ziel zu gelangen, dem Einlass in die Welt der Götter und der Teilhabe an deren Unsterblichkeit.

Grisey begreift die *Sargtexte* als Materialsammlung, aus der er wie aus einem Katalog frei wählen kann, ohne den Kontext für die Verständlichkeit zu erhalten. In der Fragmentierung wird die von den Worten beschriebene Zerstörung direkt veranschaulicht. Es kommt einer doppelten Zerstörung gleich, wenn selbst die Inschriften auf den Gräbern getilgt sind. Indem Grisey für *La*

mort de la civilisation Bruchstücke einer der ehemals größten Zivilisationen auswählt, greift er zudem auf einen von der Romantik bis zur Postmoderne wirkungsmächtigen Topos zurück, nämlich die Auslöschung von (In)Schrift(en) als Tod der Zivilisation.

Der Deklamationsstil der Stimme folgt dem katalogartigen Charakter der Verse und beruht auf den geringen Veränderungen der Tonhöhen und Notenwerte. Die Hauptgruppe um die Stimme mit Flöte, Trompete und Vibraphon wird konfrontiert mit der Ostinato-Gruppe mit Harfe – dem wichtigsten Instrument dieses Gesangs –, Kontrabass, Violoncello und Gongs. Das Ostinato ist das zentrale musikalische Element des Chant. Durch die Balance von Wiederholungen und graduellen Veränderungen merkt man erst am Ende des Satzes, welchen weiten Weg man im Laufe der sieben Minuten zurückgelegt hat. Grisey erreicht hier am stärksten einen Grad der Konzentration und der Schlichtheit, des *épurement*, dem in seinen letzten Schaffensjahren sein ganzes Bemühen galt.

La mort de la voix

In den eingangs zitierten Versen aus ihrem bekanntesten Gedicht *Die Spindel* beklagt Erinna im dritten Chant den Verlust ihrer Jugendfreundin Baukis. In ihrer Totenklage lässt die Dichterin, inzwischen selbst krank, Erinnerungen an die gemeinsame Zeit aufleben und formuliert ihre Trauer darüber, die Freundin verloren zu haben. Während im Text des vorangegangenen Chant der Weg des Toten nach oben, in den Himmel führt, leitet er in Erinnas Versen nach unten in den Hades. Grisey kontrastiert hier ober- und unterirdische Sphären als mögliche Welten der Toten und damit topographisch entgegengesetzt verortete Vorstellungen des menschlichen Schicksals nach dem Tod.

Erinnas Text ist in seiner Schlichtheit und Knappheit vielleicht der berührendste der *Quatre Chants.* Die Klage der jungen Frau ist umso ergreifender, als sie nicht laut tönt, sondern sinnlich veranschaulicht, wovon sie handelt: der im Schatten verhallenden Stimme. Griseys Vertonung schafft einen großen Kontrast zwischen der singenden, geradezu blühenden musikalischen Stimme und dem Verstummen der literarischen Stimme im Schattenreich. Die Schwelle dieses Textes ist die zur Unterwelt, in der die Klage die Tote nicht mehr erreichen kann. Die Trauer der Lebenden um die Verlorenen bleibt wirkungslos.

Musikalisch entscheidend ist das von Erinna beschriebene Echo, das im ersten Teil des Satzes in verschiedensten Formen evoziert wird – zum Beispiel durch Echos von Vokalen innerhalb der Sopranpartie –, während der zweite, wesentlich einfacher gebaute Teil sich vor allem dem Schatten widmet. Zusammen vollziehen sie die in den Versen beschriebene, absteigende Bewegung in den Hades musikalisch nach.

Auch hier ist die metrische Analyse wieder Grundlage der musikalischen Struktur. Noch in die Partiturentwürfe hat der Komponist das Metrum der Sprache über die einzelnen Noten eingetragen. Da es hier, anders als in den ersten beiden Texten, keine Wiederholungen gibt, weist er den Worten keine vokalen Gesten zu. Der Raum der nun auch melismatisch singenden Stimme dehnt sich immer weiter aus, während die Stimme Erinnas verstummt.

Die beiden ersten Texte der *Quatre Chants* klingen auf einem Moment der Hoffnung aus, wohingegen Erinnas Verse *«dans l'ombre»* enden. Doch dies erscheint nur auf den ersten Blick düster. Es scheint hier eine Verbindungslinie zum altägyptischen Totenglauben auf, dessen Schattenreich sich Grisey in seinem Instrumentalstück *Anubis-Nout* schon 1983 gewidmet hatte. Das Ende *«dans l'ombre»* erweist sich als Teil einer Komplementarität, denn dem altägyptischen Weltbild zufolge gehören Licht und Schatten / Dunkelheit untrennbar zusammen.

La mort de l'humanité

Die Reise mündet im babylonischen *Gilgamesch-Epos,* dem ersten Großepos der Weltliteratur und zweitältesten Text der Komposition. Der Held Gilgamesch wird nach dem Tod eines Freundes von Angst vor dem Tod erfasst. Seine Suche nach dem ewigen Leben führt ihn über die Grenzen der Welt hinaus zu Utanapištî, der mit seiner Frau als einziger die von den Göttern veranlasste Sintflut überlebte. Die von Grisey verwendete Passage – mit den längsten Worten und Versen, dem reichsten und vielfältigsten Vokabular der *Quatre Chants* – handelt vom Ende der Sintflut.

Auf die vierteilige Reise durch die Welt der Toten folgt eine *Berceuse*, ein Wiegenlied, eine Musik der Morgenröte. Der Blick in die Weite der Welt als Blick auf das Ungreifbare, das den Horizont des Menschen übersteigt, versinnbildlicht die offene Zukunft. Schöpfung und Zerstörung sind in einem ewigen Zyklus miteinander verbunden. Die *Berceuse* kündigt eine neue Sphäre an, eine neue Zeit – die Schwelle ist überschritten. Hoffnungsfroher, ruhiger und ausgesöhnter können Meditationen über den Tod nicht enden.

Durch die Vertonung der vier Texte lässt Grisey die Differenzen zwischen diesen Zeiten und Kulturen vor dem Hintergrund des Todes schwinden und sich auflösen – die *condition humaine* bleibt immer die gleiche. Während Grisey in seinem Werk immer eine gerichtete, nicht umkehrbare Zeit komponiert, zeigen die *Quatre Chants* gerade die Zeitlosigkeit der Geschichte der Menschheit. Die Frage nach dem Tod eint die Menschen aller Zeitalter. Hierin liegt das versöhnliche Moment des Werkes.

Kompositorisch hätte *Quatre Chants pour franchir le seuil* zweifellos einen Wendepunkt in Griseys Entwicklung gebildet, wäre diese nicht kurz nach der Vollendung des Werkes abrupt beendet worden. So ist die Komposition zu seinem Testament geworden. Aus der Distanz, fast zwanzig Jahre nach Griseys Tod, wirkt es, als ob vieles in seiner Entwicklung auf dieses letzte Werk hinführt, erscheint es trotz aller Brüche mit dem Vorherigen als Verdichtung und als Essenz. Am 24. August 1997 schreibt Grisey über den ersten der vier Gesänge:

«*Ich bin dabei, die letzte Phrase von* «De qui se doit» *zu beenden. Eine Minute Musik – für drei Stimmen – von einer irritierenden Einfachheit [...]. Könnte diese Musik die Menschen mit dem Tod versöhnen. Ich glaube, ich habe niemals etwas so Einfaches geschrieben. Die Strenge ist eine Tugend, die sich in der Stille und in der absoluten Isolation einstellt. Seit acht Tagen bin ich vollkommen alleine in den Bergen und die Musik wird wie eine Blume, die es zu gießen genügt. Ich bin glücklich.*»

Die Aura von Abschied umgibt *Quatre Chants pour franchir le seuil* im doppelten Sinne, reiht Grisey sich mit dieser Komposition doch in die Tradition der letzten Lieder und Gesänge – wie von Gustav Mahler oder Richard Strauss – ein. Aber der musikalische Abschied ist kein trauriger, verzweifelter, sondern ein ruhiger, der bereits jenseitig wirkt.

Dimanche
Sonntag
Sunday

19.11.17

20:30 Carré
une soirée électro, rock, musette
et musique contemporaine

Le bal contemporain

United Instruments of Lucilin & Project 128

Un concert décalé avec soupe à l'oignon
et danse en option

United Instruments of Lucilin

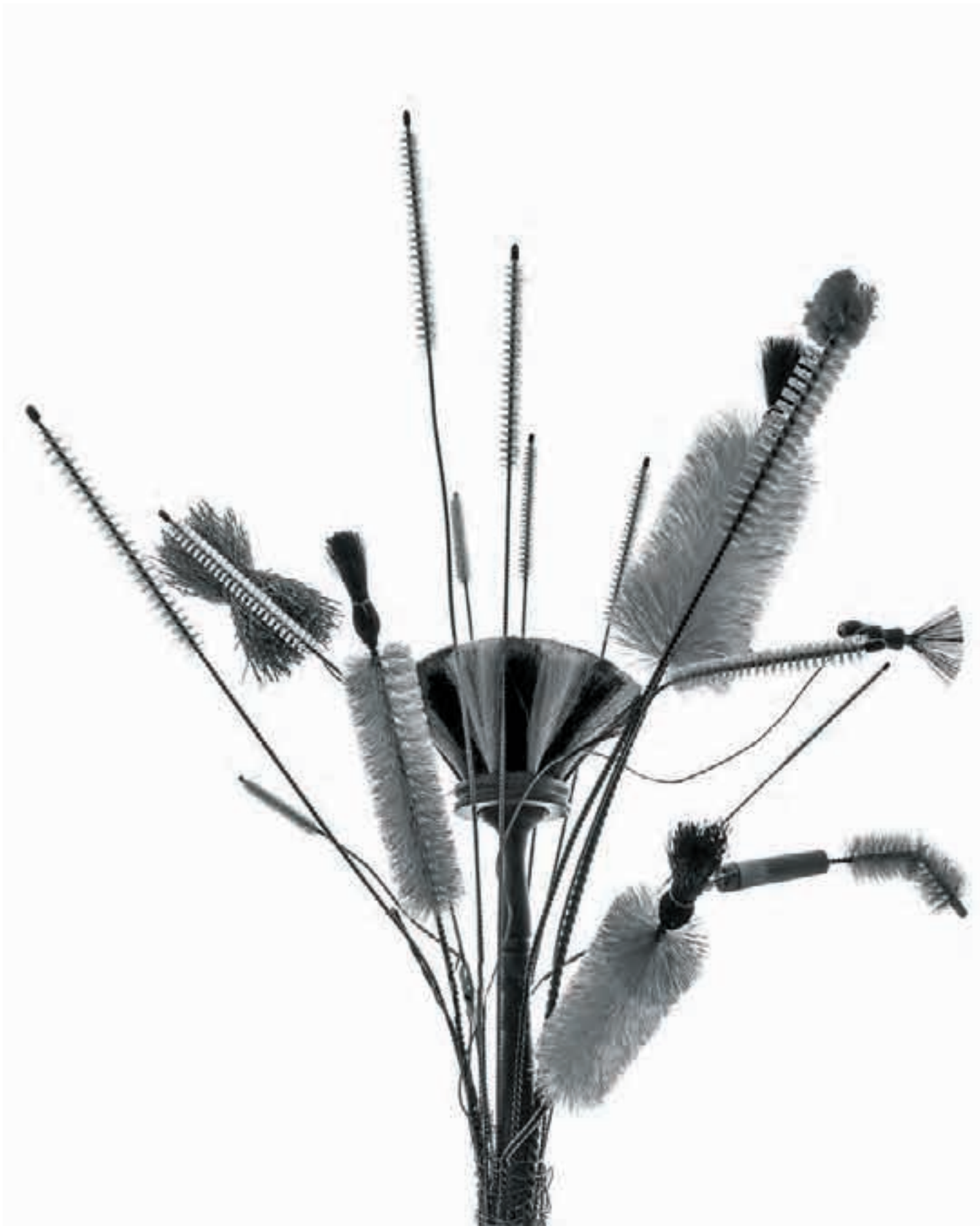
Stéphany Ortega voix
Jean-Marc Foltz clarinette
Olivier Sliepen saxophone
André Pons-Valdès violon
Danielle Hennicot alto
Jean-Philippe Martignoni violoncelle
Henning Sieverts contrebasse
Pascal Meyer piano
Guy Frisch percussion

Project 128 – live techno

Anna voor de Wind clarinette
Jellantsje de Vries violon électrique
Bence Huszar violoncelle électrique
Pascal Meyer synthesizer
Yu Oda live electronics

Production Philharmonie Luxembourg et United Instruments of Lucilin

Départ de la navette depuis la Philharmonie à 19:45. Retour possible à 22:00, 22:30 ou 23:00. /
Abfahrt des Shuttlebusses an der Philharmonie um 19:45. Rückfahrt jeweils um 22:00, 22:30 und 23:00. /
Departure of the shuttle bus at the Philharmonie at 19:45. Return from Carré to the
Philharmonie at 22:00, 22:30 and 23:00.



Genoël von Lilienstern
Voz comercial
(création, commande United instruments of Lucilin et Philharmonie) (2017)

François Sarhan
scènes d'amour pour 1 à n instruments et fichier son (2010)

Alexander Schubert
Superimpose II (night of the living dead) (2009)

Jacob TV
Grab it! (1999)

Camille Kerger
Marsch I & II fir drop zu daunzen (2017)

Traditional
Chant populaire serbe: *«Da Zna Zora»*
(arr. Emmanuel Séjourné)

Traditional
Chant macédonien: *«Kuna»*
(arr. Emmanuel Séjourné)

Jean Matitia
Au bonheur des dames
(arr. Étienne Mercet) (2003)

Frank Zappa
White, Grey and Black Pages
(arr. Henning Sieverts) (1983)

Frank Zappa
G-Spot Tornado
(arr. Henning Sieverts) (1986)

Traditional
«Bésame mucho» (arr. Jean-Marc Foltz)

Traditional
«Quizás, quizás» (arr. Jean-Marc Foltz)

Chapelier Fou
Shunde's Bronx (2012)

Project 128 – live techno set

À l'occasion du *Bal contemporain,* la grande fête de clôture de rainy days, l'ensemble United Instruments of Lucilin et Project 128 vous invitent pour un programme original allant d'une création de Genoël von Lilienstern et d'œuvres de François Sarhan, Alexander Schubert et Frank Zappa, à de la live techno en passant par la musette et des chansons luxembourgeoises. Qui dit bal dit aussi soupe à l'oignon et il sera également possible de danser.

Zum *Bal contemporain,* der großen Abschlussparty von rainy days, laden das Ensemble United Instruments of Lucilin und Project 128 mit einer originellen Programmmischung: von einer Uraufführung von Genoël von Lilienstern und Kompositionen von François Sarhan, Alexander Schubert und Frank Zappa über Musette und Luxemburger Chansons bis zu Live-Techno. Wie es sich für einen guten Ball gehört, gibt es Zwiebelsuppe und getanzt werden darf natürlich auch.

United Instruments of Lucilin and Project 128 invite you to the *Bal contemporain,* the final party of rainy days, with an original musical mix: from a world premiere by Genoël von Lilienstern and compositions by François Sarhan, Alexander Schubert and Frank Zappa to musette and Luxembourgish chansons as well as live techno. True to the spirit of a ball, onion soup will be served and of course there will be dancing.

« Une soupe à l'oignon très bonne »

Émile Zola (1886)

Rue d'Enfer, lorsque Sandoz eut fait entrer les quatre autres chez lui, il disparut dans la chambre de sa mère ; il y resta quelques minutes, puis revint sans dire un mot, avec le sourire discret et attendri qu'il avait toujours en sortant. Et ce fut aussitôt, dans son étroit logis, un vacarme terrible, des rires, des discussions, des clameurs. Lui-même donnait l'exemple, aidait au service la femme de ménage, qui s'emportait en paroles amères, parce qu'il était sept heures et demie, et que son gigot se desséchait. Les cinq, attablés, mangeaient déjà la soupe, une soupe à l'oignon très bonne, quand un nouveau convive parut.

— Oh ! Gagnière ! hurla-t-on en chœur.

Gagnière, petit, vague, avec sa figure poupine et étonnée, qu'une barbe follette blondissait, demeura un instant sur le seuil à cligner ses yeux verts. Il était de Melun, fils de gros bourgeois qui venaient de lui laisser là-bas deux maisons, et il avait appris la peinture tout seul dans la forêt de Fontainebleau, il peignait des paysages consciencieux, d'intentions excellentes ; mais sa vraie passion était la musique, une folie de musique, une flambée cérébrale qui le mettait de plain-pied avec les plus exaspérés de la bande.

— Est-ce que je suis de trop ? demanda-t-il doucement.

— Non, non, entre donc ! cria Sandoz.

Déjà, la femme de ménage apportait un couvert.

Extrait de Émile Zola : *L'Œuvre,* 1886.

Recette de la soupe à l'oignon

Préparation : 10 minutes. Cuisson : 20 minutes

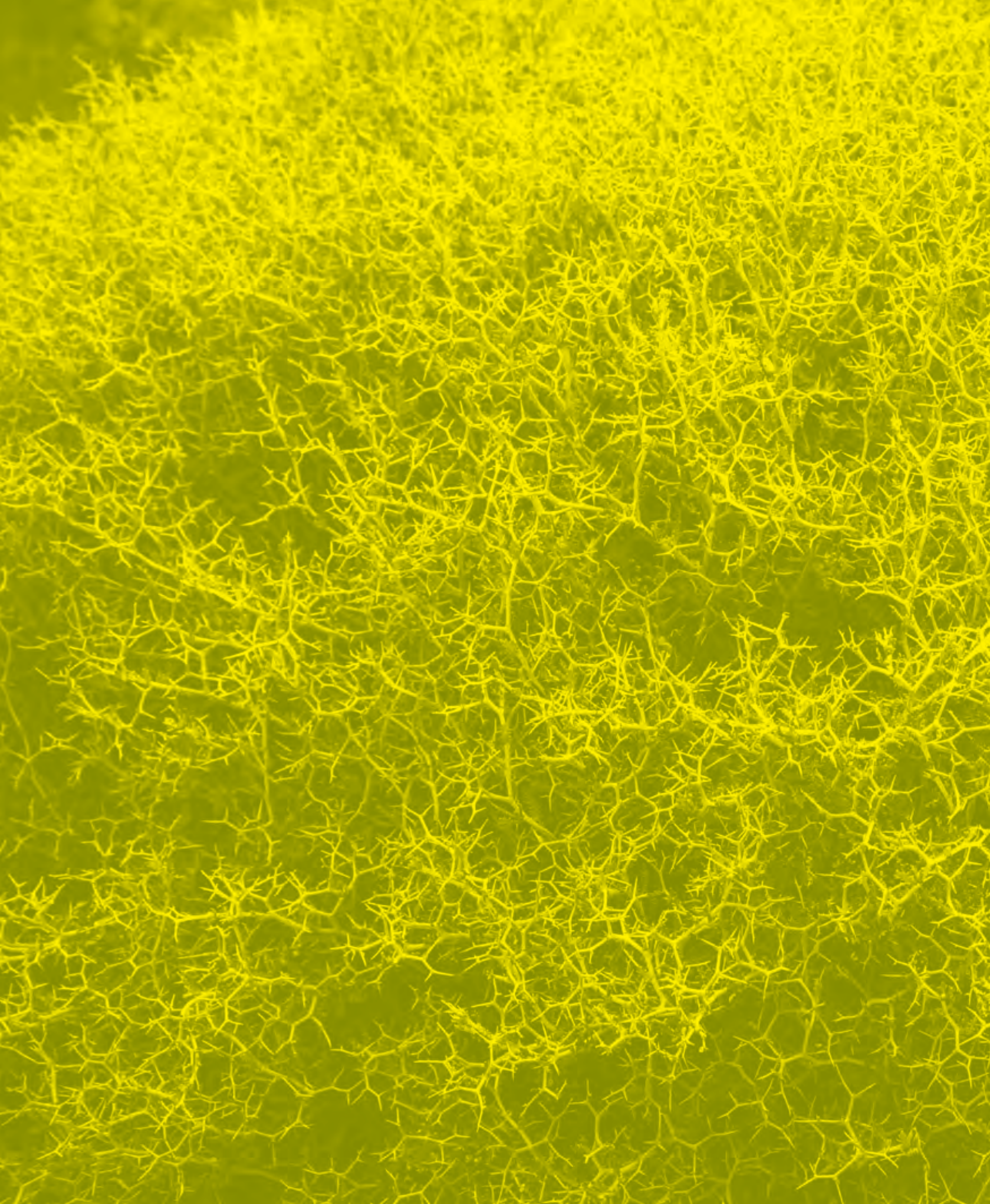
1,5 litre de bouillon
250 grammes d'oignons
60 grammes de beurre
80 grammes de farine

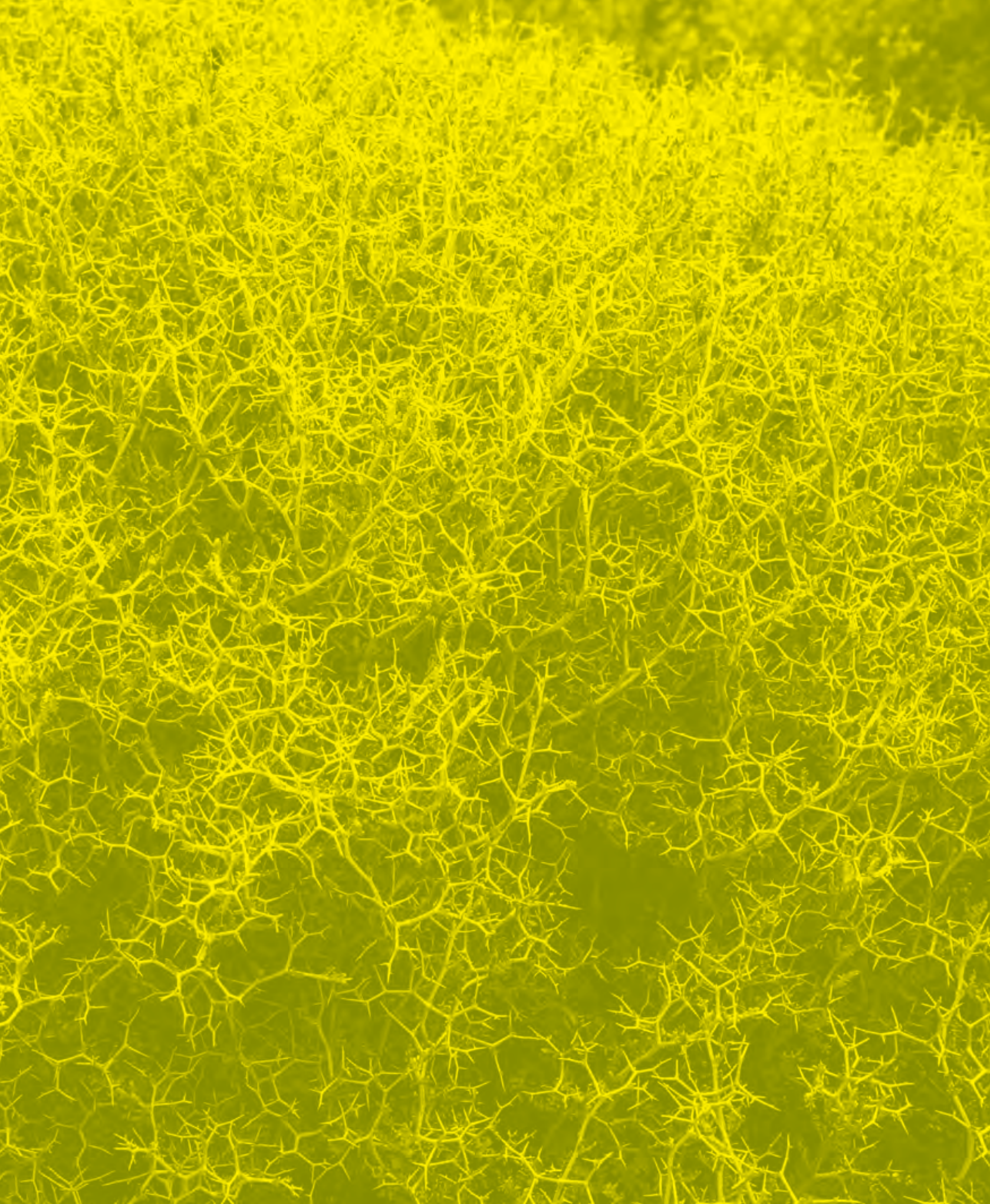
Éplucher les oignons, les couper en rondelles, les faire revenir dans le beurre jusqu'à ce qu'ils aient pris une belle couleur dorée. Saupoudrer avec la farine, la laisser brunir, mouiller avec le bouillon et laisser cuire 10 minutes. Saler, poivrer. Pour les personnes qui n'aiment pas trouver les oignons on peut passer le bouillon. Verser le potage dans la soupière, sur des tranches de pain. On peut aussi mettre dans le bouillon une fois passé, 50 grammes de vermicelles.

Et pour les plus gourmands... la version gratinée !

Préparer une soupe à l'oignon. La verser dans une soupière allant au four, saupoudrer de gruyère râpé et faire gratiner 10 minutes au four vif.

Recette issue du livre *La cuisine pour tous,* Ginette Mathiot, Paris : Albin Michel 1955





Biographies

Tomomi Adachi vocals (1972)
Tomomi Adachi is a performer, composer, sound poet, instrument builder and visual artist. Known for his versatile style, he has performed all over the world including Tate Modern, MaerzMusik, Centre Pompidou, Poesiefestival Berlin and Walker Art Center. He has been working with a wide range of materials and even paranormal phenomenas. As the only Japanese performer of sound poetry, he performed the Japanese premiere of Kurt Schwitter's *Ursonate* in 1996. CDs include the solo album from Tzadik, Omegapoint and naya records. He was a guest of the Artists-in-Berlin Program of the DAAD in 2012. www.adachitomomi.com

Ensemble Adapter
Adapter ist ein seit 2004 bestehendes deutsch-isländisches Ensemble für neue Musik mit Sitz in Berlin. Den Kern der Gruppe bildet ein Quartett aus Flöte, Klarinette, Harfe und Schlagzeug. Seit 2011 veranstaltet das Ensemble eine eigene Konzertreihe namens «Rotation» auf seinem Heimatgelände ExRotaprint in Berlin-Wedding. Das Programm spiegelt die vielfältigen Aktivitäten des Ensembles wider: junge Komponisten, internationales Repertoire, experimentelle Formate. Das Interesse an Zusammenarbeit mit gleichgesinnten Künstlern aus verschiedenen Bereichen führte zu gemeinsamen Projekten mit den bildenden Künstlern Douglas Gordon und Egill Saebjörnsson, dem Autor Finn-Ole Heinrich, der isländischen Elektropunk Band Ghostigital, dem New Yorker Ensemble Pamplemousse u.v.a.

Amet electronics, composition (1988)
Amet was born in Yaoundé, Cameroon. In 1999 she moved to Berlin, where she grew up. As a skilled social worker she carried out different projects with adolescents in Germany, Canada and Jamaica. Since 2009 she is a member of the band Rising Thought and since 2001 she works as a freelance educator. She lives in Germany and Cameroon, where she develops a cultural and pedagogical program. The complex experience of living as a black woman between two worlds is a central theme of her artistic activity as author, performer and musician. In her texts and songs, Amet takes a poetic and critical approach to investigating her life worlds, the conflicts that arise from these worlds and her desire for change.

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.
www.aperghis.com

Seth Ayyaz electronics, composition (1970)
Seth Ayyaz is a composer and a performer. His works involve live-electronics, free improvisation and noise music, electro acoustics and instrumental music with nay (end-blown flute), ghaita (rohrflute), as well as with darbuka and daf (hand percussion). Ayyaz studied at the department for acousmatic music at City University London. His works have been presented internationally, among others at World Forum for Acoustic Ecology (Finland), Café Oto (London), Kunsthalle Luzern (Switzerland), Irtijal Festival (Beirut) as well as MaerzMusik (Berlin). Seth Ayyaz was a curator of MazaJ Festival (London 2010) for experimental music from the Middle East.

Alexandre Babel percussion (1980)
Swiss born and Berlin based, Alexandre Babel is involved in various contemporary contexts: he is the principal percussionist in the group KNM Berlin and also collaborates with ensembles such as MusikFabrik, Schlagquartett Köln, Neue Vokalsolisten Stuttgart. As a drummer, he collaborated with the noise-rock units Sudden Infant, Caspar Brötzmann Trio, Buttercup Metal Polish, Aethenor as well as with WZC, a duo with French composer/bassist Pierre Jodlowski. His compositions have been performed at the festival Archipel de Genève, the Eyedrum series in Atlanta, the Mozarteum Salzburg, the ION festival Nürnberg a.o. His solo percussion works are collected in a serie of recordings, the first of which appears on the label DUMPF. He is a founding member of the collective performance Radial with the artist Mio Chareteau. He is currently the artistic director of the Geneva based percussion group Eklekto.

Katrien Baerts soprano
Belgian soprano Katrien Baerts obtained a Master degree at the Royal Conservatory of Brussels in both voice and violin, and was semi-finalist of the Queen Elisabeth Competition. This season she sings the music theatre play *Die Fremden* at NTGent and the Ruhrtriennale, and performs the role of The Woman in *House of Sleeping Beauties* by Kris Defoort in Japan. In Jakarta (Indonesia) she created the title role of Prabowo's dance-opera *Gandari*. Past engagements include her debut at the Dutch National Opera in a new production of *Lulu* as well as world premieres at the Concertgebouw Amsterdam as Clara in Loevendie's *The Rise of Spinoza* and as the title role in Zuidam's *Suster Bertken*.

Séverine Ballon Violoncello (1980)
Der künstlerische Schwerpunkt der an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» ausgebildeten und mit zahlreichen Preisen geehrten Cellistin Séverine Ballon liegt gleichermaßen auf der Erarbeitung der Schlüsselwerke für ihr Instrument wie auf der Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten. Klangforschung – auch als Improvisatorin – ermöglicht ihr die permanente Erweiterung und Vervollkommnung der Spieltechniken ihres Instruments. Dies schlägt sich auch in der Arbeit mit zahlreichen Spezialensembles nieder.

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 auch einen zentralen Platz im Repertoire als «Klassiker der Moderne».

Wojtek Blecharz Komposition, Inszenierung, Künstlerische Leitung (1981)
Der in Polen geborene Wojtek Blecharz absolvierte zunächst ein Studium an der Frederic Chopin Musikakademie in Warschau und promovierte an der University of California in San Diego im Fach Komposition. Seit 2012 kuratiert Blecharz das Musikfestival Instalakcje in Warschaus Nowy Theater. 2012 war er Stipendiat der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Im selben Jahr wurde er für den Passport Award für klassische Musik nominiert. 2013 war er außerdem einer der Sieger des internationalen Kompositionswettbewerbs impuls in Graz und wurde für den PKN Orlen Prize «Poles with Verve» und als «Culture Man of the Year» eines polnischen Radiosenders nominiert. Im selben Jahr wurde seine Operninstallation *Transcryptum*, aufgeführt an der Nationaloper Warschau, als größtes kulturelles Ereignis des Jahres 2012 in der Zeitung *Gazeta Wyborcza* nominiert. Er ist mit seinen Werken auf internationalen Festivals präsent und arbeitet mit namhaften Ensembles.

Iván Boumans Komposition (1983)
Geboren in Madrid, wuchs Iván Boumans in Spanien auf und erhielt hier seinen ersten musikalischen Unterricht. 1998 übersiedelte er nach Luxemburg, das Herkunftsland seines Vaters. Hier absolvierte er vielfältige Studien am Konservatorium und ist heute als freischaffender Komponist und Dirigent tätig. Sein Gesamtwerk umfasst mehr als 100 Kompositionen in verschiedenen musikalischen Stilen und Genres von Kammermusik über Filmmusik bis zu symphonischen Werken. Seine Ausbildung vervollkommnete er schließlich u.a. am Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Paris. Gegenwärtig lehrt Boumans am Konservatorium von Luxemburg.

Peter Brötzmann Saxofon (1941)
Peter Brötzmann zählt zu den prägenden Gestalten der deutschen Free Jazz Szene. Er studierte zunächst Malerei und wandte sich ab 1961 dem Jazz zu. Seit 1963 setzt er mit seinem eigenen Trio Akzente. Seine LP «Maschine Gun» (1968) ist eines der aggressivsten Werke der modernen Jazzgeschichte Europas. Brötzmann ist Mitbegründer des Plattenlabels Free Music Production und war 1998 ebenfalls Gründer des Chicago Tentet.

Rick Burkhardt composition (1970)
Rick Burkhardt is an Obie-award winning composer, performer, playwright, and director whose original music, theater, and text pieces have been performed in over 40 US cities, as well as in Europe, Canada, Mexico, Australia, New Zealand, and Taiwan. Presenters and commissioners include the Lucerne, Donaueschingen, Wien Modern, and Darmstadt Festivals, American Repertory Theater, New York Theater Workshop, La MaMa NYC, P.S.-122, and ensembles such as International Contemporary Ensemble, Wet Ink, sfSound, Ensemble SurPlus, the La Jolla Symphony, the Olympia Chamber Orchestra, Ensemble XII, and Red Fish Blue Fish.

Chaya Czernowin Komposition (1957)
Eine in der unmittelbaren Sinneserfahrung verankerte Musik, die immer wieder durch ein Über- und Ineinander ihrer Elemente das Verhältnis von Gegenwärtigem und Verschüttetem erforscht, kennzeichnet das Schaffen von Chaya Czernowin. Die in Haifa geborene Komponistin ist geografisch wie musikalisch eine Reisende: Sie erlernte ihr musikalisches Handwerk zunächst bei Abel Ehrlich und Yitzhak Sadai in Israel, ehe sie im Alter von 25 Jahren mit Hilfe eines DAAD-Stipendiums ihre Kompositionsstudien in Berlin bei Dieter Schnebel fortsetzte. In den USA studierte sie danach am New Yorker Bard College und promovierte dann als Schülerin von Roger Reynolds und Brian Ferneyhough an der University of California San Diego. Während einer anschließenden Phase des Reisens und Komponierens hielt sie sich als Stipendiatin unter anderem in Japan und Deutschland auf. Seit 2009 ist sie Professorin für Komposition an der Harvard University.

Giaches de Wert composition (1535?–1596)
Né vers 1535 près de Gand, Giaches de Wert est un pur produit de l'école franco-flamande, région de l'Europe alors considérée comme le berceau de la musique savante. Envoyé très jeune près de Naples en tant qu'enfant de chœur, il est nommé maître de chapelle du

gouverneur de Milan avant de rejoindre la florissante cour de Mantoue où il croise le chemin du jeune Monteverdi. Compositeur prolifique, il laisse quelque deux cents madrigaux qui se distinguent par leur grande expressivité. Il meurt à Mantoue en 1596.

Susanne Elmark Sopran (1968)
Die dänische, in Kopenhagen ausgebildete Koloratursopranistin Susanne Elmark war in den letzten rund zwanzig Jahren Gast an vielen großen Opern- und Konzerthäusern der ganzen Welt. Neben dem klassischen Opern- und Konzertrepertoire widmet sich die Künstlerin oft auch der zeitgenössischen Musik, wie zahlreiche Uraufführungen belegen; mehrere Kompositionen sind ihr gewidmet. Sie gastierte bei großen Festivals in der Schweiz, Norwegen, Island, Deutschland, Frankreich und Spanien. Im Jahr 2016 sang sie u.a. die weibliche Hauptrolle Claudia in der Uraufführung von Toshio Hosokawas Oper *Stilles Meer* an der Staatsoper Hamburg unter Kent Nagano, eine Partie, die speziell für sie geschrieben wurde.

EXAUDI
Founded by James Weeks (director) and Juliet Fraser (soprano) in 2002, EXAUDI is one of the world's leading vocal ensembles for new music. It is also strongly involved with the emerging generation of young composers, and regularly takes part in composer development schemes and residencies, as well as workshops at universities and conservatoires throughout the UK. Their recent recordings of James Weeks' *Mala punica/Walled Garden*, Gérard Pesson's *Cantate égale pays* and Michael Finnissy's *Cipriano, Tom Fool's Wooing, Kelir* and *Gesualdo: Libro Sesto* will be released in 2017/18. Projects for 2017 include Stefan Winter's multimedia performance installation *Poem of a Cell*, «Chromatic Renaissance», Posadas' *Tenebrae* with Ensemble intercontemporain and Laurence Crane's *Pieces About Art*.

Morton Feldman Komposition (1926–1987)
Morton Feldman studierte zunächst bei Stefan Wolpe Komposition, bevor er 1949 John Cage begegnete, der ihn wesentlich beeinflusste und in seinem Komponieren bestärkte. Während der 1950er Jahre in New York gehörten neben Cage zu seinen Freunden die Komponisten Earle Brown und Christian Wolff, die Maler Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg und der Pianist David Tudor. Feldman besaß eine große Sensibilität für die verschiedensten Eindrücke, allen voran die Literatur und die Malerei. Seiner Affinität für die Welt Samuel Becketts verdankt die Musikgeschichte das Musiktheaterwerk *Neither* sowie zwei Stücke für Kammerensemble. Seine Freundschaft mit den New Yorker Malern des abstrakten Impressionismus hat eine Reihe von Kompositionen gezeitigt, darunter *Rothko Chapel*. Auch die Kunst des Knüpfens orientalischer Teppiche bot ihm wichtige Anregungen *(The Turfan Fragments)*.

Cedrik Fermont electronics, composition (1972)
Cedrik Fermont, known as C-dríc or Kirdec, was born in Zaire and lives at the moment in Berlin. C-dríc grew up in Belgium and Netherlands before he moved to Germany. He studied electroacoustic music in Belgium, under the direction of Annette Vande Gorne. He is since 1989 active in several music projects such as Črno Klank, Axiome, Tasjiil Moujahed as well as a solo artist. He has collaborated with dozens of musicians from the free improvised, noise and electroacoustic music scenes. He is the manager for Syrphe, an online platform for alternative musicians from Asia and Africa.
www.syrphe.com

Michael Finnissy composition (1946)
Michael Finnissy studied composition at the Royal College of Music, London with Bernard Stevens and Humphrey Searle, and piano with Edwin Benbow and Ian Lake. He created the music department of the London School of Contemporary Dance and has been an associated composer with many British Dance Companies. After having taught at the Royal College of Music and at the universities of Sussex and Leuven, he was appointed Professor and Chair of Composition at the University of Southampton in 1999. He has been featured composer at international festivals and his works are widely performed and broadcast worldwide. As a pianist he is particularly associated with the commissioning and performing of new British work.

Páll Ivan frá Eiðum performance, concept, composition (1981)
Páll Ivan frá Eiðum has performed widely as an instrumentalist, playing computers, garbage, electronics, bass instruments, keyboards, guitars and brass instruments. He has recorded and/or performed with all kinds of musicians and groups such as Benni Hemm Hemm, Stórsveit Nix Noltes, Borko, Kríu Brekkan, Strigaskór nr.42, Fengjastrútur, Fred Frith, Sinfóníuhljómsveit Norðurlands, ATÓN, Andrew D'Angelo, Hestbak, Egill Sæbjörnsson, Slowblow and Múm. He has also done some arrangement and filmscore work. He has worked in theaters as a musician performer, been a music teacher at various music schools in Iceland and also used to host a radio show on RÚV 1 (national radio one). Páll Ivan frá Eiðum is a founding member of the SLÁTUR composer collective and board member of the Sequences Real Time Art Festival.
slatur.is/pallivan/

Jacqueline George eletronics, composition (1988)
Jacqueline George is a sound and visual artist, living and working in Cairo. In 2010 she graduated from the Faculty of Art Education with a Master's degree in Digital Games as an art medium. She is interested in field recordings and human sounds, looking for creative potential inside Cairo's noise, besides writing texts for the vocals. She is fascinated by the ability of the sound to carry ideas and draw mental images. She experiments with creating special environments, using performance and visual elements, contemporary dance and videos. Also she designs digital games as art works and composes music for them. Her works are based on mind maps and brainstorming results that revolve around self-image, universe and the body, time and invisible reality. She works as a teacher and a moderator in programs for developing children skills through creative thinking and teamwork.

Stefano Gervasoni composition (1962)
Stefano Gervasoni began to study composition in 1980 on the advice of Luigi Nono. After attending the Conservatorio di Musica in Milan, he completed his studies in Hungary with György Ligeti and in Paris where he attended the course in composition and computer music organized by Ircam. The first three years of his stay in France provided the foundations for an international career that led him to be Pensionnaire at Villa Medici from 1995 to 1996. He has received commissions from Ensemble Intercontemporain, MaerzMusik a.o. His compositions have earned him grants from the Fondation des Treilles in Paris and the DAAD. He has also lectured at the summer courses in Darmstadt, at Columbia and Harvard. He teaches composition at the Conservatoire National Supérieur de Paris.

Carlo Gesualdo composition (1566–1613)
Bien que contemporain de Monteverdi, Gesualdo présente une œuvre encore ancrée dans la Renaissance, essentiellement constituée de madrigaux reposant sur une polyphonie contrapuntique et modale. Issu d'une grande famille aristocratique des Deux-Siciles – actuel Sud de l'Italie –, il évolue très tôt parmi les lettrés et fréquente Le Tasse dans le cadre de l'académie musicale fondée par son père. Au brillant volet artistique répond un aspect plus sombre puisque le compositeur défraie la chronique de l'époque en assassinant sa première épouse et son amant.

Gérard Grisey Komposition (1946–1998)
Gérard Grisey ist einer der zentralen Vertreter der Spektralmusik und einer französischen Komponistengeneration, die – geboren in der Nachkriegszeit – unterschiedliche ästhetische Entwicklungen und Tendenzen der europäischen Avantgarde eint und fruchtbar verbindet. Er war ein prägendes Mitglied der Gruppe l'Itinéraire und lehrte nicht zuletzt am Pariser Konservatorium.

Jonathan Harvey composition (1939–2012)
Compositeur britannique parmi les plus importants de l'après-guerre, Jonathan Harvey est l'auteur d'un corpus enraciné dans la musique vocale anglaise. Intéressé par le sérialisme (ses rencontres avec Milton Babbitt et Karlheinz Stockhausen sont à ce titre particulièrement significatives), il s'engage très tôt dans l'exploration du son par le biais des nouvelles technologies et écrit des partitions également influencées par sa passion des musiques non occidentales. Son œuvre, qui couvre tous les genres, est le fruit de ces diverses influences, combinées à un riche imaginaire empreint de spiritualité.

Hany Heshmat guitare
D'origine égyptienne par son père et belge par sa mère, Hany Heshmat a étudié en Belgique la guitare avec Odair Assad et la musique de chambre avec Jean-Pierre Peuvion. Parallèlement à ses études, il se perfectionne lors de masterclasses et obtient en 2002 le deuxième prix au concours du Festival international de guitare de Corfou, consacré à la musique contemporaine. Il collabore avec des compositeurs tels que Jean-Yves Colmant, Claude Ledoux ou encore Claude Lenners. Hany Heshmat enseigne la guitare et la musique de chambre à l'école de musique de l'UGDA ainsi qu'au Conservatoire de la Ville de Luxembourg.

Florian Hoelscher Klavier (1970)
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 und Alberto Posadas. Hoelscher ist Professor für Klavier- und Kammermusik an der Hochschule Luzern Musik.

JACK Quartet
Comprising violinists Christopher Otto and Austin Wulliman, violist John Pickford Richards, and cellist Jay Campbell, JACK is focused on new work, leading them to collaborate with composers John Luther Adams, Chaya Czernowin, Simon Steen-Andersen, Caroline Shaw, Helmut Lachenmann, Steve Reich, Matthias Pintscher and John Zorn. Upcoming and recent premieres include

works by Derek Bermel, Cenk Ergün, Roger Reynolds, Toby Twining and Georg Friedrich Haas. The recipient of Lincoln Center's Martin E. Segal Award, New Music USA's Trailblazer Award and the CMA/ASCAP Award for Adventurous Programming, JACK operates as a nonprofit organization devoted to the performance, commissioning, and spread of new string quartet music. Dedicated to education, the quartet collaborates with various schools and universities, and has long-standing relationship with the University of Iowa String Quartet Residency Program.

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 groβen Festivals ebenso wie bei jungen engagierten Initiativen kann das Klangforum Wien zurückblicken.

Roland Kluttig Leitung (1968)

Roland Kluttig ist sowohl im Opern- als auch im Konzertbereich ein gefragter Dirigent und für sein breites Repertoire von Alter Musik über Klassik und Romantik bis zu zeitgenössischer Musik bekannt. Seit der Saison 2010/11 ist Roland Kluttig Generalmusikdirektor am Landestheater Coburg, wo er mit «Concertino» und «Compose» zwei innovative Formate der Musikvermittlung ins Leben gerufen hat. Von 2000 bis 2004 war der in Dresden ausgebildete Dirigent Kapellmeister und Musikalischer Assistent an der Stuttgarter Staatsoper. In dieser Zeit entstand unter seiner Leitung die erste Live-Aufnahme von Arnold Schönbergs *Moses und Aron* (Naxos).

Catherine Kontz composition (1976)

Catherine Kontz is a London-based composer. As part of her PhD in Composition at Goldsmiths College, University of London, she single-handedly produced and directed her mime-opera, *MiE* at the Space, London, 2006. She has since then worked extensively within the world of contemporary opera as well as written works for performers. She has been commissioned for new works by Huddersfield Contemporary Music festival. Her work is regularly programmed for the Tête-à-Tête opera festival at Riverside Studios. In 2013 her new opera *Neige* opened at the Grand Théâtre de Luxembourg. When she is not composing, she can be seen co-fronting avant-pop band French For Cartridge. She also regularly performs within the London contemporary music and free improvisation scene.

Catherine Lamb composition (1982)

Born in Olympia (WA), Catherine Lamb is a composer exploring the interaction of elemental tonal material and the variations in presence between shades and beings in a room. In 2003 she turned away from the conservatory in an attempt to understand the structures and intonations within Hindustani classical music, later finding Mani Kaul in 2006 who was directly connected to Zia Mohiuddin Dagar and whose philosophical approach to sound became important to her. She studied composition at the California Institute of the Arts. Since then she has written various ensemble pieces and continues to go further into elemental territories, through various kinds of research, collaboration, and practice. She received her MFA from the Milton Avery School of Fine Arts at Bard College in 2012.

Heather Leigh pedal steel guitar (1976)

Heather Leigh furthers the vast unexplored reaches of pedal steel guitar with a rare combination of sensitivity and strength. In late 2015, she released her first proper studio album «I Abused Animal» on Ideologic Organ/Editions Mego labels. In 2016, she toured extensively as a solo artist in support of it. Additionally, Heather Leigh performs in duo with Peter Brötzmann. Their debut release «Ears Are Filled With Wonder» is available on Not Two Records (CD) and Trost Records (limited edition vinyl LP). In 2016 she won The Paul Hamlyn Foundation Awards for Artists that thanks to an important triennal economic support encourages artists to continue to practice despite outside pressures, financial or otherwise.

Claude Lenners Komposition (1956)

Nach einer professionellen Tätigkeit als Informatiker nahm Claude Lenners im Alter von 23 Jahren ein Studium in Harmonie, Kontrapunkt, Analyse und Komposition sowie Musikwissenschaft in Straβburg (Université des Sciences Humaines / Strasbourg II) auf. Seine frühen kammermusikalischen Werke fanden schnell internationale Anerkennung (Stipendium an der Villa Médicis / Académie de France Rom 1989–1991, 1er Prix International Henri Dutilleux / Tours 1991, International Irino Prize Tokyo 1992, Stipendium Darmstadt 1992, Prix Lions Luxembourg 1997). Ab 1992 vervollkommnete er seine Kenntnisse in elektroakustischer Komposition u.a. in Metz (Claude Lefèvre) sowie in zahlreichen Workshops und Seminaren

am Ircam (Hans Tutschku, Benjamin Thigpen) und am Centre Musiques & Recherches (Ohain) mit Annette Vande Gorne und Roald Baudoux. Neben seiner Aktivität als Pädagoge am Konservatorium der Stadt Luxemburg (Komposition, Analyse und Informatique Musicale) ist Claude Lenners Begründer der Gesellschaft Noise Watchers Unlimited.

Luca Marenzio composition (1553–1599)
Né près de Brescia dans la République de Venise, Luca Marenzio est considéré comme l'un des plus grands maîtres du madrigal italien de la Renaissance. Auteur d'une quinzaine de recueils, il a exercé une grande influence sur Monteverdi et Gesualdo. Ses œuvres ont été imprimées de son vivant jusqu'en Angleterre où il a contribué à faire émerger le genre du madrigal. Ses pièces se caractérisent par des chromatismes audacieux et la présence de figuralismes particulièrement élaborés.

Marc Meyers trombone (1973)
Marc Meyers is professor for trombone and chamber music at the Conservatory of music in Luxembourg. As an active soloist musician he performed with the Orchestre Philharmonique du Luxembourg, the Latvian Chamber Orchestra, the State Orchestra St-Petersburg, the Musique militaire grand-ducale and Estro Armonico. He has been principal trombone of the European Community Youth Orchestra and the European Youth Wind Orchestra. He co-founded the Luxembourg Brass Ensemble, the Quatuor de trombones du Luxembourg and the Orchestre National de Jazz. His discography includes solo performances as well as many chamber music records. He is currently the conductor of the Symphonic Wind Orchestra of the Conservatory in Luxembourg.
www.marcmeyers.lu.

Robin Minard sound art, composition (1953)
Robin Minard was born in Montreal in 1953. He studied music theory and composition in Canada and Paris. Since the early 1980's his work has focused in the area of electroacoustic composition and sound installation art. From 1992-1996 he was lecturer on sound installation at the Electronic Studio of the Berlin Technical University. Since 1997 he has been professor for electroacoustic composition and sound design at the Hochschule für Musik «Franz Liszt» and the Bauhaus University in Weimar, where he is also director of the Studio for Electroacoustic Music (SeaM Weimar) and the Institute for New Music and Jazz. His works have been presented at festivals, museums and public spaces worldwide.

Wolfgang Mitterer Komposition (1958)
Das Unvorhersehbare und Unerwartete als Quellen der musikalischen Schöpfung sind die Herzstücke von Wolfgang Mitterers Musik. Sein Werk oszilliert zwischen strukturierter Komposition und offener Form. Mitterer praktiziert verschiedenste Arten der kollektiven Improvisation und entwickelt eine musikalische Sprache, aufgebaut auf Spannungen und Komplexität, die er bis zum Äußersten dehnt. Wolfgang Mitterer wurde in Lienz in Osttirol geboren. Er studierte Orgel, Elektroakustik und Komposition in Wien und Stockholm. Seine Werke wurden bei den Wiener Festwochen, Wien Modern, im Wiener Konzerthaus, beim MaerzMusik Festival in Berlin, in der Luxemburger Philharmonie, beim Budapest Festival, in Utrecht, beim Musica Festival in Straßburg und an vielen anderen Orten aufgeführt. Für seine Arbeit als Musiker und Komponist hat er zahlreiche Preise erhalten, u. a. den Preis der deutschen Schallplattenkritik (beste Aufnahme), Prix Ars Electronica, Max-Brand-Preis, den Prix Futura Berlin oder den Emil-Berlanda-Preis.

Claudio Monteverdi composition (1567–1643)
Natif de Crémone, Claudio Monteverdi est une figure clé de la musique italienne. Son œuvre, qui se situe entre la Renaissance et l'époque baroque, a profondément fait évoluer le style du madrigal. Considéré comme l'auteur du premier opéra de l'Histoire, *Orfeo* (1607), il laisse de nombreux ouvrages lyriques et des pièces sacrées.
Il a profondément marqué de son empreinte les villes de Mantoue et Venise.

Noise Watchers Unlimited a.s.b.l.
Von Claude Lenners, Arthur Stammet 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.

Yoshiaki Onishi composition (1981)
Japanese-American composer and conductor Yoshiaki Onishi received his doctorate in music composition from Columbia University in 2015. As a composer, he has worked on commissions that have come from such festivals as Takefu International Music Festival, Gaudeamus Muziekweek as well as performing organizations such as Ensemble Intercontemporain. His works are published by Edition Gravis in Berlin, Germany. As a conductor deeply engaged in promoting the music of today, he is one of the founding members of Ensemble Exophonie Tokyo and currently

Artistic Director/Conductor/Composer Associate. Other ensembles he has worked with as a conductor include Nieuw Ensemble of Amsterdam, ECCE Ensemble and Wet Ink Ensemble.
www.yoshionishi.com

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 third season as Music Director, the orchestra, renowned for the elegance of its sound, will play works from Charpentier, Mozart, Brahms, Mahler, Shostakovitch and Debussy to Bernstein, Feldman, and Czernowin. The 98 musicians from 20 countries demonstrate their diversity in various concert formats and collaborate with conductors and soloist such as Jérémie Rhorer, Nikolaj Znaider, Daniel Barenboim, Khatia Buniatishvili, Anja Harteros, Sir Bryn Terfel, Krystian Zimerman and Frank Peter Zimmermann. 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 BGL BNP Paribas, Banque de Luxembourg, Batipart Invest, BCEE, Mercedes Benz, and POST Luxembourg. Since December 2012, a cello made by Matteo Goffriller (1659–1742), known as «Le Luxembourgeois», has been placed at the OPL's disposal by BGL BNP Paribas.

Jesper Pedersen performance, concept, composition (1976)

The Danish composer, performer and educator Jesper Pedersen has a background in electronic music and has been developing experimental works that mix digital technology and acoustic musical instruments. His works have been performed internationally at festivals including the Tectonics Festival, Nordlichter Biennale, Spor Festival, OpenDays, Summartónar, Raflost, Geiger, Sláturtíð, Dark Music Days and Nordic Music Days. He holds an MA in Music Technology from Aalborg University in Denmark. As an educator he teaches electroacoustic music composition and associated subjects at the Kópavogur Computer Music Center as well as the Iceland Academy of the Arts. He performs on various electronic instruments including home built modular synthesizers and the theremin. He is a part of the Icelandic composers collective S.L.Á.T.U.R.

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.

Project 128

Project 128 is a live techno band based in Amsterdam: a mash-up of instrumentalists and DJs. The group explores new sounds and dance grooves, presenting live events beyond the boundaries of acoustic and electronic music. Project 128 has performed at Vredenburg Tivoli, Westerunie, Muziekgebouw aan't IJ, Korzo, Rasa, OT301 among other venues, as well as at the CityProms Festival in Leeuwarden, InnerSound Festival in Bucharest and ADE in Amsterdam.

Elsa Rauchs comédie (1989)

Elsa Rauchs étudie la diction et l'art dramatique au Conservatoire de Luxembourg avant d'intégrer le Cours Périmony en 2008. À Paris, elle collabore avec la Compagnie des Chapeliers. En 2012, elle intègre le Conservatoire de Bruxelles avant le Conservatoire de Gand. Avec le rôle de Léonie dans *Eng nei Zäit*, Christophe Wagner lui offre sa première expérience cinématographique. En 2016, elle parcourt l'Asie. Elle a suivi une formation intensive en performance expérimentale, SMASH, à Berlin, et est membre du collectif Independent Little Lies. L'année 2018 donne lieu à de nouvelles collaborations au Luxembourg, notamment avec Sophie Langevin au Théâtre National, avec Jacques Schiltz au Théâtre des Casemates ou encore avec Myriam Muller au Grand Théâtre.

Eva Reiter Komposition (1976)

Eva Reiter, geboren in Wien, studierte Blockflöte und Viola da Gamba an der Universität für Musik und darstellende Kunst ihrer Heimatstadt, bevor sie beide Studien am Sweelinck-Conservatorium in Amsterdam fortsetzte. Sie tritt regelmäßig als Solistin auf sowie mit verschiedenen Barockorchestern und Ensembles für zeitgenössische Musik. Als Komponistin wurde sie mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet, u.a. mit dem Publicity Preis der SKE, dem Förderungspreis der Stadt Wien 2008 und dem Queen Marie José International Composition Prize 2008. *Alle Verbindungen gelten nur jetzt* zählte zu den ausgewählten Werken von Rostrum of Composers (IRC) 2009. Eva Reiter gastiert regelmäßig bei namhaften Festivals für alte und neue Musik.

Remix Ensemble Casa da Música

Since its debut in 2000, Remix Ensemble has already performed in Europe the world premieres of more than eighty-five new works and has been conducted by Ilan Volkov, Matthias Pintscher, Emilio Pomàrico, Peter Eötvös, Paul Hillier and Pedro Neves amongst other

conductors. Highlights for 2017 include a retrospective of Harrison Birtwistle's work, the national debut of James Dillon's *Stabat Mater Dolorosa,* an interpretation of Ligeti's *Concerto for Violin* by Ilya Gringolts or a cine-concert with new music for the classic horror movie: *Nosferatu* by Murnau. Remix Ensemble has played on fifteen CDs. *Gramophone* has included the CD featuring works by Pascal Dusapin, performed by Remix Ensemble and Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, in its Critics' Choice of 2013.

Beltane Ruiz Molina double bass (1983)
Born in Soria (Spain), Beltane Ruiz Molina studied bass and composition in London, Berlin and Basel (Master in early music). Additionally, she got impulses on contemporary performance from Uli Fussenegger. She performed as soloist with Orquesta de Cámara Andrés Segovia and with Baden-Baden Philharmonie. On period instruments practice she plays regularly with Chambre Philharmonique in Paris and Anima Eterna Brugge. She often plays with contemporary music groups like Klangforum Wien. Among her most outstanding recordings are Schubert's *Trout Quintet* with Jos van Immerseel and Gubaidulina's *Transformation*.

Peter Rundel Leitung (1958)
Die tiefe Durchdringung komplexer Partituren der unterschiedlichsten Stilrichtungen und Epochen bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie seine dramaturgische Kreativität machen Peter Rundel zu einem gefragten Partner führender europäischer Orchester und Musiktheaterensembles. Dabei arbeitete er mit namhaften Regisseuren wie Peter Konwitschny, Philippe Arlaud, Peter Mussbach, Calixto Bieito, Reinhild Hoffmann, Heiner Goebbels, Carlus Padrissa *(La Fura dels Baus)* und Willy Decker zusammen. Seine Operntätigkeit umfasst sowohl traditionelles Repertoire als auch bahnbrechende Produktionen zeitgenössischen Musiktheaters wie Stockhausens *Donnerstag aus LICHT*, *Massacre* von Wolfgang Mitterer und die Uraufführungen von Georg Friedrich Haas' *Nacht* und *Bluthaus,* Isabel Mundrys *Ein Atemzug – die Odyssee* sowie Emmanuel Nunes' *Das Märchen* und *La Douce.* Die von ihm dirigierte spektakuläre *Prometheus*-Inszenierung bei der Ruhrtriennale wurde 2013 mit dem Carl-Orff-Preis gewürdigt.

Salvatore Sciarrino Komposition (1947)
Salvatore Sciarrino entwickelte seine kompositorischen Fähigkeiten als musikalischer Autodidakt. Nicht zuletzt hierin mag sein Personalstil begründet sein, der immer wieder durch ein bewusst eingesetztes Überraschungsmoment gekennzeichnet erscheint. Mit seinen Kammermusik- und Musiktheaterwerken gehört Sciarrino zu den meistgespielten Komponisten der Gegenwart. 1978 bis 1980 künstlerischer Leiter des städtischen Theaters Bologna, lehrte der mit zahlreichen Preisen geehrte Komponist an den herausragenden Konservatorien Italiens und gibt Meisterkurse. Er ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

Hannes Seidl Komposition, Künstlerische Leitung (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 zahlreiche 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.

S.L.Á.T.U.R
S.L.Á.T.U.R. is a composer collective centered in Reykjavík. Since 2005 its members have been working on various types of experiments. These include animated notation using computer graphics, interactivity, various experiments with sounds and tunings, performance art and the development of limited and isolated musical universes. The members share ideas and methods freely while the final results are usually independent efforts. Collaboration plays an important role in creating all sorts of events, the collective hosts several concerts a year. The overall objective of the organization is to very gradually develop an entirely new culture.

Ewa Śmigielska décors, costumes, VJ (1987)
Ewa Maria Śmigielska graduated with honors from the Academy of Fine Arts in Warsaw, studying sculpture, audiovisual space and drawing. She currently works at the Faculty of Media Art in the same place. She is the author of scenography, costumes and the co-author of a video in the opera installation *Transkryptum* from Wojtek Blecharz, exhibited at the National Opera in Warsaw in 2013. She is also co-curator and participant of national and international exhibitions. She participated among others to the International Drawing Competition Wrocław 2012 and took part of a group of students representing Poland at the Prague Quadrennial of Performance Design and Space. She recently presented the «Space|volume| Body» project.

Karlheinz Stockhausen (1928–2007)
Komposition
Der Komponist Karlheinz Stockhausen gilt als entscheidende Figur der sogenannten «Kölner Schule», einer zentralen Richtung elektroakustischer Musik namentlich in den 1950er und 1960er Jahren. Später entwickelte der auch durch seine ästhetischen Schriften einflussreiche Musiker zunehmend seine eigene Kunstphilosophie unter Einbezug einer religiös-universalistischen Grundposition, die in dem musiktheatralen Gesamtkunstwerk *Licht. Die sieben Tage der Woche* gipfelte.

Aniela Stoffels Flöte (1987)
Die Flötistin Aniela Stoffels begann im Alter von sieben Jahren ihre Querflötenausbildung an der Musikschule in Lintgen/Luxemburg (UGDA). Später wechselte sie an das Konservatorium der Stadt Luxemburg, wo sie im Jahr 2002 in die Flötenklasse von Carlo Jans aufgenommen wurde. Ab 2007 absolvierte sie Studien an verschiedenen europäischen Musikhochschulen bis zum Masterabschluss 2012 an der Hochschule Luzern und sammelte Orchestererfahrungen in verschiedenen Formationen. Aniela Stoffels war Mitglied der Lucerne Festival Academy 2012 und 2014 unter der Leitung von Pierre Boulez und Sir Simon Rattle. Seit September 2012 ist die Flötistin Lehrbeauftragte im Fach Querflöte am Konservatorium der Stadt Luxemburg und seit 2014 Flötistin im Kammerorchester Luxemburg (OCL).

Karol Tymiński dance (1985)
Karol Tymiński is a Polish choreographer and performer based in Berlin. He is a graduate of Warsaw Ballet School and the P.A.R.T.S. program in Brussels. He is also a co-founder of Center in Motion Choreographers Workspace in Warsaw. His works deviate from formal aspects of dance and focus on the explorations of human anatomy, making it the source of his choreographic material. His brutalist dancing oscillates between labour and ritual, penetrating deeply into the body's physicality and reaching the emotional side of a performer. Since 2013, he has been supported by the Advancing Performing Arts Project (APAP).

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 erweitert. 20 bis 30 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 vergab Aufträge an zahlreiche Komponisten wie Luca Francesconi, Donnacha Dennehy, Jean-Luc Fafchamps, Marcel Reuter, Michael Riessler, Martin Matalon, Yan Maresz, Claus-Steffen Mahnkopf, Toshio Hosokawa, Mauro Lanza, Brice Pauset, Alexander Schubert oder Arturo Fuentes.

Jennifer Walshe composition, vocals (1974)
Jennifer Walshe was born in Dublin. She studied composition in Scotland, Dublin, the United States and Germany. She is currently Reader in Music at Brunel University, London. Her works have been performed and broadcast all over the world. In addition to her activities as a composer, she frequently performs as a vocalist, specialising in extended techniques. Many of her compositions are commissioned for her voice either as a soloist or in conjunction with other instruments. Since 2007 Jennifer Walshe has developed Grúpat, a project in which she has assumed twelve different alter egos and created compositions, installations, graphic scores, films, photography, sculptures and fashion under these alter egos.

James Weeks direction (1978)
James Weeks is a composer of concert music and live performance. He studied composition with Michael Finnissy, and was awarded a PhD in Composition from the University of Southampton in 2005. Since 2012 he has been Associate Head of Composition at the Guildhall School of Music & Drama, London. As a conductor he is best known for his work with EXAUDI, the vocal ensemble he founded with the soprano Juliet Fraser in 2002, specialising in experimental and avant-garde work for voices. With them he maintains a busy international touring schedule, collaborating regularly with the world's leading composers, new music soloists and ensembles, and has released eleven CDs.

Robert Wiene réalisation (1873–1938)
Allemand d'origine tchèque, d'abord acteur et metteur en scène de théâtre, Robert Wiene connaît le succès en 1919 avec *Le Cabinet du Dr. Caligari,* film manifeste de l'expressionnisme. Il tourne par la suite une vingtaine de longs-métrages aujourd'hui tombés dans l'oubli. Exilé par la montée du nazisme, il meurt à Paris sans avoir pu terminer son dernier film, *Ultimatum*.

Iannis Xenakis Komposition (1922–2001)
Iannis Xenakis steht in dem Ruf, der Erfinder einer mathematisch konstruierten Musik zu sein. In der Tat basiert die durch ihn entwickelte stochastische Musik auf mathematischen Denkmodellen ebenso wie auf Ansätzen der Spiel- und Zahlentheorie sowie der Mengenlehre. Ästhetisch geprägt wurde Xenakis ebenso durch architektonische Ansätze – namentlich Le Corbusier, dessen Assistent er

war – wie durch sehr unterschiedliche Komponistenschulen, wie Olivier Messiaen, aber auch Pierre Schaeffer, zu denen der Individualist dennoch kritischen Abstand wahrte.

Yarn/Wire

Yarn/Wire is a New York-based percussion and piano quartet, founded in 2005. It is dedicated to expanding the repertoire written for its instrumentation, through commissions to many American and international composers, and collaborative initiatives that aim to build a new and lasting body of work. In 2016, the ensemble won first prize in the open category as part of the inaugural M-Prize competition at the University of Michigan. More recently, it is has been honored by Stony Brook University as one of its «40 under 40» alumni who are leaders in their field. Their ongoing series, Yarn/Wire/Currents, serves as an incubator for new experimental music at ISSUE Project Room in Brooklyn, NY. Through these and other activities, including educational residencies and other outreach programs, Yarn/Wire works to promote new music in the United States.
www.yarnwire.org

Adressen

Philharmonie Luxembourg
1, Place de l'Europe
L-1499 Luxembourg
+352 26 32 26 32
www.philharmonie.lu
info@philharmonie.lu

Carré
1, rue de l'Aciérie
L-1112 Luxembourg

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

Mudam Luxembourg –
Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
3, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg
+352 45 37 85 960
www.mudam.lu
info@mudam.lu

Impressum

© Philharmonie Luxembourg 2017
Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte
1, Place de l'Europe
L-1499 Luxembourg

www.philharmonie.lu
www.rainydays.lu

ISBN 978-2-9199443-0-9

Für den Inhalt verantwortlich: Stephan Gehmacher
Redaktion: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin, Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour, Matthew Studdert-Kennedy

Design, Umschlaggestaltung und Satz: fernkopie
Druck: Imprimerie Klopp, Luxembourg

Die Fotos – mit Ausnahme der namentlich gekennzeichneten – wurden von Matthias Wittig aufgenommen.

Nous remercions / Wir danken:
Les compositeurs, artistes, musiciens, auteurs et partenaires du festival.

Die Texte von Xavier Bisaro, Iván Boumans, Charlotte Brouard-Tartarin, Laurent Feneyrou, Philippe Gonin, Patrick Hahn, Catherine Kontz, Helga de la Motte-Haber, Catherine Lamb, Claude Lenners, Anne Payot-Le Nabour, Hervé Platel, Philippe Manoury, Tatjana Mehner, Yoshiaki Onishi, Michael Rebhahn (S. 169), Leonie Reineke, Lydia Rilling, Tim Rutherford-Johnson, Sabine Sanio, Marion Saxer, Julia H. Schröder, Makis Solomos, Katrin Stöck, Véronique Verdier, Jennifer Walshe und Motje Wolf sowie alle Fragebögen sind Originalbeiträge für dieses Festivalbuch.

Tous droits réservés / Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Orchestre Philharmonique Luxembourg

PHILHARMONIE

Official partner

Exclusive automobile partner

Media partner