



o/modernt

o/modernt

VIVALDI

AND THE RETURN
och Återvändandet



2017

2017

o/modənt

CONTENTS | INNEHÅLL

Welcome from the Artistic Director <i>Välkomstord från den konstnärliga ledaren</i>	4
Sponsors and Friends <i>Sponsorer och vänner</i>	8
Ulriksdal Palace Theatre Confidencen <i>Ulriksdals slottsteater Confidencen</i>	10
Vivaldi and the Art of the Return <i>Vivaldi och konsten att återvända</i>	14
PROGRAMMES PROGRAM	
Method in Madness: Vivaldi Meets Finnish Rock	24
<i>Metod i galenskapen: Vivaldi möter finsk rock</i>	
Return to the 'Nothing' of the Now <i>Åter till nuets extatiska intet</i>	38
Book Launch <i>Galileo 24</i> <i>Boklansering Galileo 24</i>	46
The Big Return: A Universal Creation <i>Det stora återvändandet: En universell skapelse</i>	48
Once Upon a Time <i>Det var en gång</i>	58
Re/Conceptions <i>Åter/födelse</i>	68
Creativity: The Cornerstone of Education <i>Kreativitet: Utbildningens hörnsten</i>	80
Un/Modern at O/Modernt: The Three Bs	82
<i>Icke-modernt på O/Modernt: Musikens tre stora B:n</i>	
Return to the Roots <i>Tillbaka till rötterna</i>	94
The O/Modernt Seasons <i>O/Modernt säsonger</i>	106
ARTISTS ARTISTER	
Soloists <i>Solister</i>	118
Singers <i>Sångare</i>	124
Ensembles <i>Ensembler</i>	128
Conductors & Composers <i>Dirigenter & tonsättare</i>	132
Artists, Speakers & Writers <i>Konstnärer, talare & författare</i>	136
Staff & Volunteers <i>Medarbetare & volontärer</i>	139

Welcome from the Artistic Director

At the recent Nordic-Baltic Arts Festivals Conference, held in Lithuania, I was on a panel discussing Nordic-Baltic identity in the arts. One audience member asked: 'are annual festivals not a superfluous extravagance, when nothing else happens during the year?'

Quite a question! My response was a resounding affirmation of the work we do as festival organisers and participants, and of the invaluable part played by audiences. I compared arts festivals to the festivities enjoyed at Christmas: if Christmas is treated as an annual one-off event, when everyone spends money on presents, pays their once-a-year visit to church, and fulfils their charitable duties for the year, then it may indeed be an empty occasion. But, if Christmas represents the culmination of a year of giving and receiving, praying and keeping silent, feasting and fasting, preparation and achievement, praising and thanksgiving, then it is a truly glorious festival. And this applies, of course, to the important feasts in every religion, which are times when we pause for a moment to take stock of where we are, to assess the road travelled and the way ahead, and perhaps most importantly to celebrate.

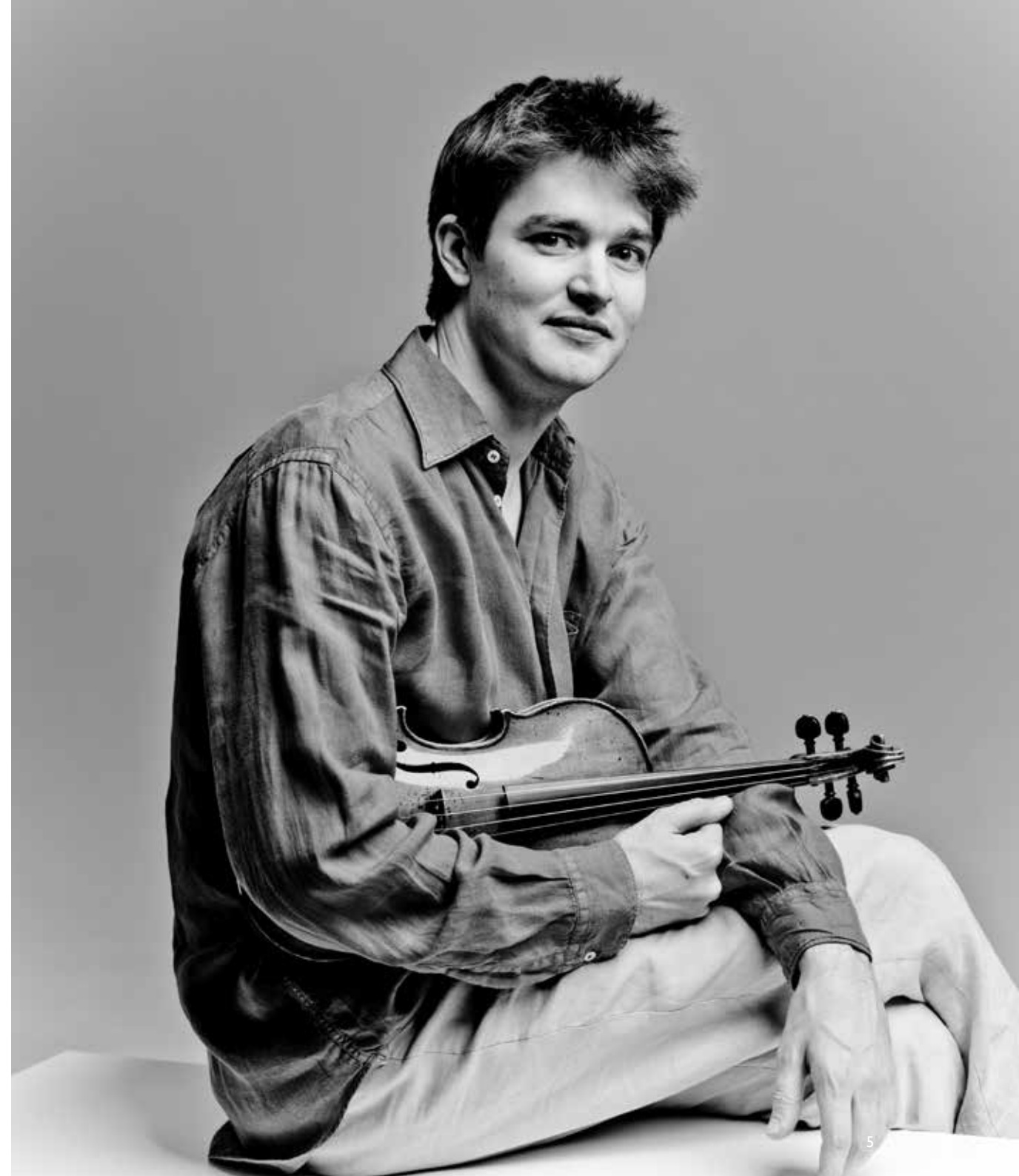
Festival O/Modernt is such a celebration: the midsummer apogee of a year of concerts, workshops, masterclasses and outreach projects; a year of bringing together young and old, new friends and familiar faces, performers and audience members, in order to break the habits of convention and grow as a family of like-minded lovers of art, music and literature, and affirm the overwhelmingly positive values of our culture in a turbulent world.

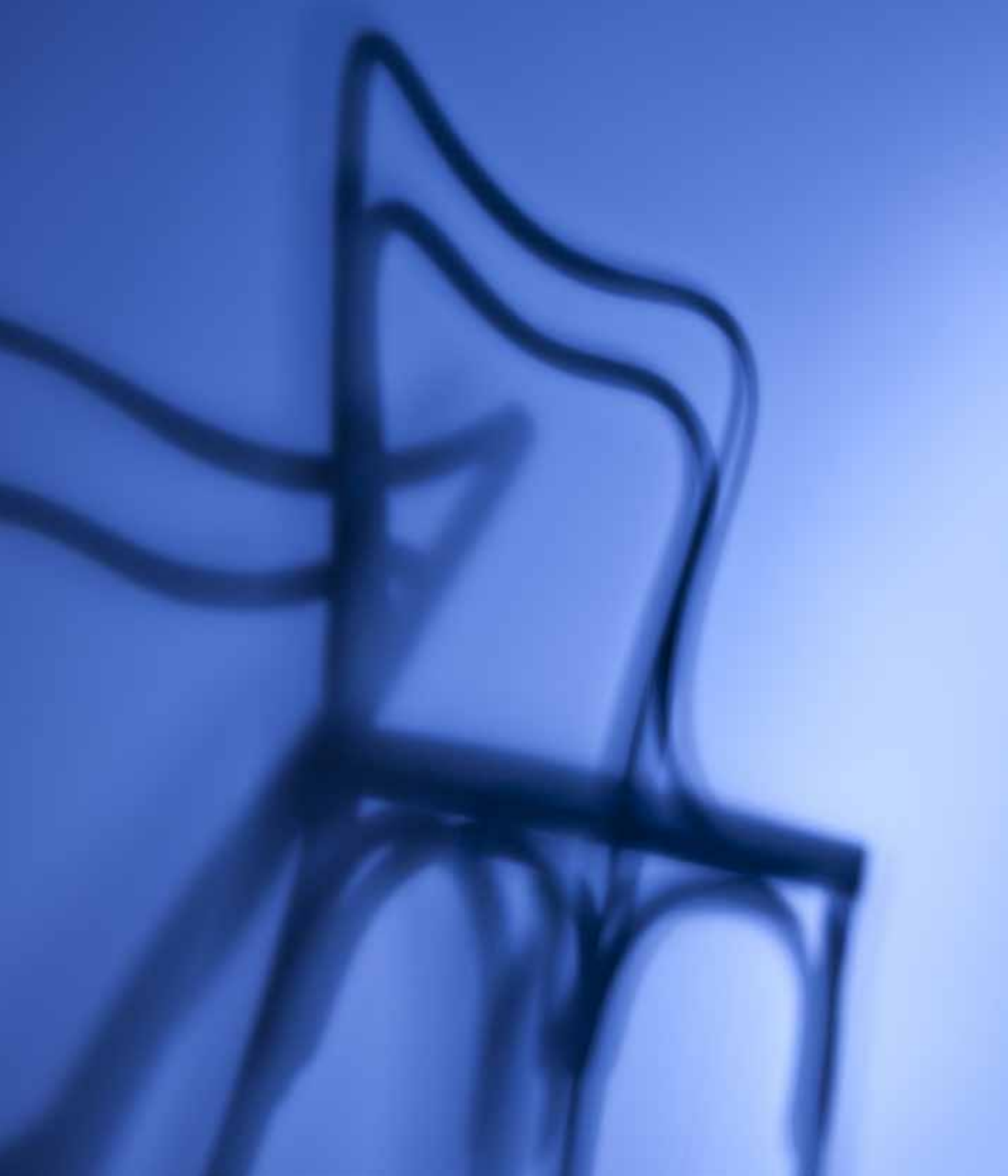
Festival O/Modernt 2017 is devoted to an eclectic exploration of the wizardry of Antonio Vivaldi (1678–1741). Our road map is the 'Art of the Return', and with this as our guide we journey back to the beginning of the world, rediscover Finnish myths, revisit the origins of Christian culture in the virgin birth, examine the folkloric roots of classical music, probe the repetitions of Philip Glass and the recapitulatory practices of rave music. These are just a few of the places we will visit in the course of Festival O/Modernt 2017: Vivaldi and the Art of the Return.

Finally, it is the greatest privilege and honour imaginable to witness the growth of one's brainchild as it begins to stand on its own two feet and gain a healthy degree of independence, connecting the dreams and aspirations of many through the life-affirming medium of art.



Hugo Ticciati





Välkomstord från den konstnärliga ledaren

Under den Nordisk/Baltiska konferensen om konstfestivaler (Nordic-Baltic Arts Festivals Conference), som nyligen hölls i Litauen, satt jag i en panel som diskuterade nordisk/baltisk identitet inom konsten. En deltagare i publiken frågade: "Är inte årliga festivaler en överflödig lyx om inget annat händer under året?"

Vilken fråga! Mitt svar var en rungande hyllning till det arbete vi gör som festivalarrangörer och deltagare och den ovärderliga roll publiken spelar. Jag jämförde konstfestivaler med julen: om vi ser julen som ett årligt återkommande spektakel som går ut på att spendera pengar på presenter, gå i kyrkan för första och sista gången under året och idka hela årets välgörenhet, så är det en tom tillställning. Men om julen representerar kulmen på ett års givande och tagande, bön och tystnad, fasta och fest, förberedelse och utförande, hyllningar och tacksamhet, då är det en makalös helg. Det här gäller naturligtvis alla viktiga firanden inom alla religioner, de är tidpunkter då vi stannar till ett ögonblick för att fundera över var vi befinner oss i livet, utvärdera hur vi har nått dit och hur vi ska gå vidare och, framförallt, att fira.

Festival O/Modernt är ett sådant firande – det är sommarsolståndet efter ett års konsert-er, workshopar, masterklasser och outreachprojekt; ett års arbete med att föra samman barn och gamla, nya vänner och välkända ansikten, artister och publik för att bryta konventionens vanor, växa som en familj av likasinnade konstluskare, musikluskare, litteraturluskare och hylla kulturens överväldigande positiva värden i en turbulent värld.

Festival O/Modernt 2017 ägnar sig åt att utforska magin hos Antonio Vivaldi (1678–1741) ur varierande perspektiv. I centrum står Återvändandet och med återvändandet som vägvisare kommer vi att resa tillbaka till världens början, återupptäcka finska myter, besöka den kristna kulturens rötter i den obefläckade avelsen, utforska den klassiska musikens folkloristiska rötter och gå in på djupet med Philip Glass omtagningar och ravemusikens repetitiva natur. Det är bara ett smakprov på de platser vi besöker under Festival O/Modernt 2017: Vivaldi och Återvändandet.

Slutligen är det ett enastående privilegium att få se sitt skötebarn växa upp och börja leva sitt eget liv, ett liv som kopplar samman många andras genom det livsbejakande mediet konst.

Hugo Ticciati

Sponsors and Friends

Angel

Aila and Gunnar Andersson
Barbro Osher Pro Suecia Foundation
Nina Balabina
Elisabeth and Gustaf Douglas
Kristina and Jean Nicou
Denise and Stefan Persson
Peder Wallenberg

Diamond

Ann-Charlotte and Patrik Brummer
Christel and Peter Engelbert
Anna and Torgny Nordström
Helena Pellbäck

Gold

Byung-Soon and Karl von Bergen
Olle Hofvander
Byung-Hi Lim and Sunil Raikar
Nina Rehnqvist
Annika Vonck
Soondely and Kevin Wang

Silver

Christer Allgulander
Kristina Fryklöf
Gunnar Helgesson
Carl and Sonja Hirsch
Staffan Nordström

Bronze

Milena Alma Bäcklund
Anna van Debré
Eva and Anders Ekdahl
Margareta and Lasse Engardt
Rosie Hill
Signe Vats Jonsson
Carinne Löfgren-Williams
Åsa and Per Löf
Hans Rhodin
Solveig Sjögren
Barbro Svensson

Friends

Ingela and Per-Olof Björk
Ettan Bratt
Charlotta Brämning
Anna-Lena Bucher
Per Bäckström
Sara Edin
Halina Hylander
Kirsti Johnsson
Per Karlberg
Jan-Erik Lundkvist
Johan Nordenfelt
Astrid Nyman
Michele Anenberg Poma
Börje Risinggård
Sven-Göran Samuelson
Gunilla Silfverberg
Gunilla Sjögren
Birgitta Strandvik

Festival Booklet Sponsored by Consul General S Gunnar Andersson.

BLÅSAR
SYMFONIKERNA



KULTURRÅDET



CONFIDENCEN Ulriksdal Palace Theatre



Confidencen, Ulriksdal Palace Theatre, is the oldest rococo theatre in Sweden, situated in the heart of Sweden's first National City Park. Amidst idyllic gardens, rare flora and fauna, and a royal palace, visitors are invited to breathe the air of a bygone era.

From Riding School to Theatre

Built in 1670, the structure which now houses the theatre was first used as a riding school. Early in the eighteenth century drinking songs replaced the braying of horses when the building was turned into a tavern. It was in 1753, at the instigation of Queen Lovisa Ulrika (1720–82), that the architect Carl Fredrik Adelcrantz transformed the building into a theatre.

The auditorium was embellished in rococo style with room for a little over two hundred spectators. The theatre was furnished with an elegant suite of rooms, now the theatre foyer, for the use of the royal family and their guests. The largest of the rooms was equipped with a *table à confidence*, a table that could be lowered down through the floor into the cellar and raised again to expectant dinner guests, and it is this which has given Confidencen its name.

For its first forty years the theatre housed an extravaganza of singers, dancers, actors, musicians, and composers from all over Europe. The young Crown Prince Gustav, later King Gustav III, directed and acted in plays he himself had written at Confidencen. After his assassination in 1792 the theatre was soon forgotten. It was only with the rediscovery of the palace theatre at Drottningholm in 1921, that eyes turned also towards this forgotten jewel which, in 1935, was designated a building of historic interest.



Kjerstin Dellert

In 1976 the renowned Swedish opera singer Kjerstin Dellert took on the mantle of restoring Confidencen, supported by the Ulriksdal Palace Theatre Foundation, and it stands here today as a tribute to her tireless work, unfailing love and unrelenting perseverance, hosting a summer of theatre, opera, ballet and chamber music. In every nook and cranny of the theatre Kjerstin Dellert has rekindled the spirit and soul of a forgotten age, creating for Stockholm an unforgettable legacy of its theatrical past.

CONFIDENCEN

Ulriksdals slottsteater



Sveriges äldsta rokokoteater Confidencen ligger i Sveriges första nationalstadspark. Såväl stadsbor som besökare utifrån kan här avnjuta sköna promenader bland gammal bebyggelse och uråldriga lindar. Mitt i detta sagolika område ligger Confidencen, en juvel till teater inredd 1753 och använd av Gustav III och Bellman, med en sommarsång av opera, balett och konserter. Idag även med en omfattande barn- och ungdomsverksamhet.

Ridhuset som blev en teater

Ulriksdals Slottsteater är Sveriges äldsta bevarade teaterinteriör, inredd av teaterarkitekten Carl Fredrik Adelcrantz år 1753. Själva byggnaden uppfördes som ridhus redan på 1670-talet. I början av 1700-talet förekom det även vårdshusrörelse i den långa av mindre rum som sträcker sig utmed husets norra sida. Drottning Lovisa Ulrika tog initiativ till teaterombyggnaden. Salongen formades i tidens rokokostil med plats för drygt 200 åskådare. Scenen och salongen är samkomponerade till en festsal. Bakom scenrummet och på scenvinden skapades loger för skådespelarna. I anslutning till teatersalongen inreddes en elegant sällskapsvåning för den kungliga familjen med gäster. Det mellersta och största av rummen försågs med ett *table à confidence* det vill säga ett bord som kunde sänkas ner i källaren där det efter dukning åter höjdes genom luckan i golvet. Allt sedan dess har teaterbyggnaden kallats Confidencen, efter denna matsal för den kungliga familjen.

Sångare, dansare, musiker och kompositörer från många länder var verksamma vid slottsteatern under denna storhetstid. Även svenska skådespelare och hovets amatörer uppträdde på Ulriksdalsteatern. Här gjorde den unge kronprinsen Gustav sina första lärospån om teater. Efter Gustav III:s död föll Ulriksdalsteatern i glömska. I samband med att Drottningholmsteatern återupptäcktes 1921 riktades intresset även mot Ulriksdalsteatern.



Kjerstin Dellert

År 1976 åtog sig operasångerskan Kjerstin Dellert att restaurera teatern med stöd från Stiftelsen Ulriksdals Slottsteater. Idag, trettio år senare, står den som en hyllning till hennes vision och passionerade arbetsinsats, och bjuder på ett fullspäckt sommarprogram med teater, opera, balett och kammarmusik. Tack vare denna eldsjäl kan Confidencens besökare njuta av ett oförglömligt kulturarv och atmosfären från en svunnen tid.

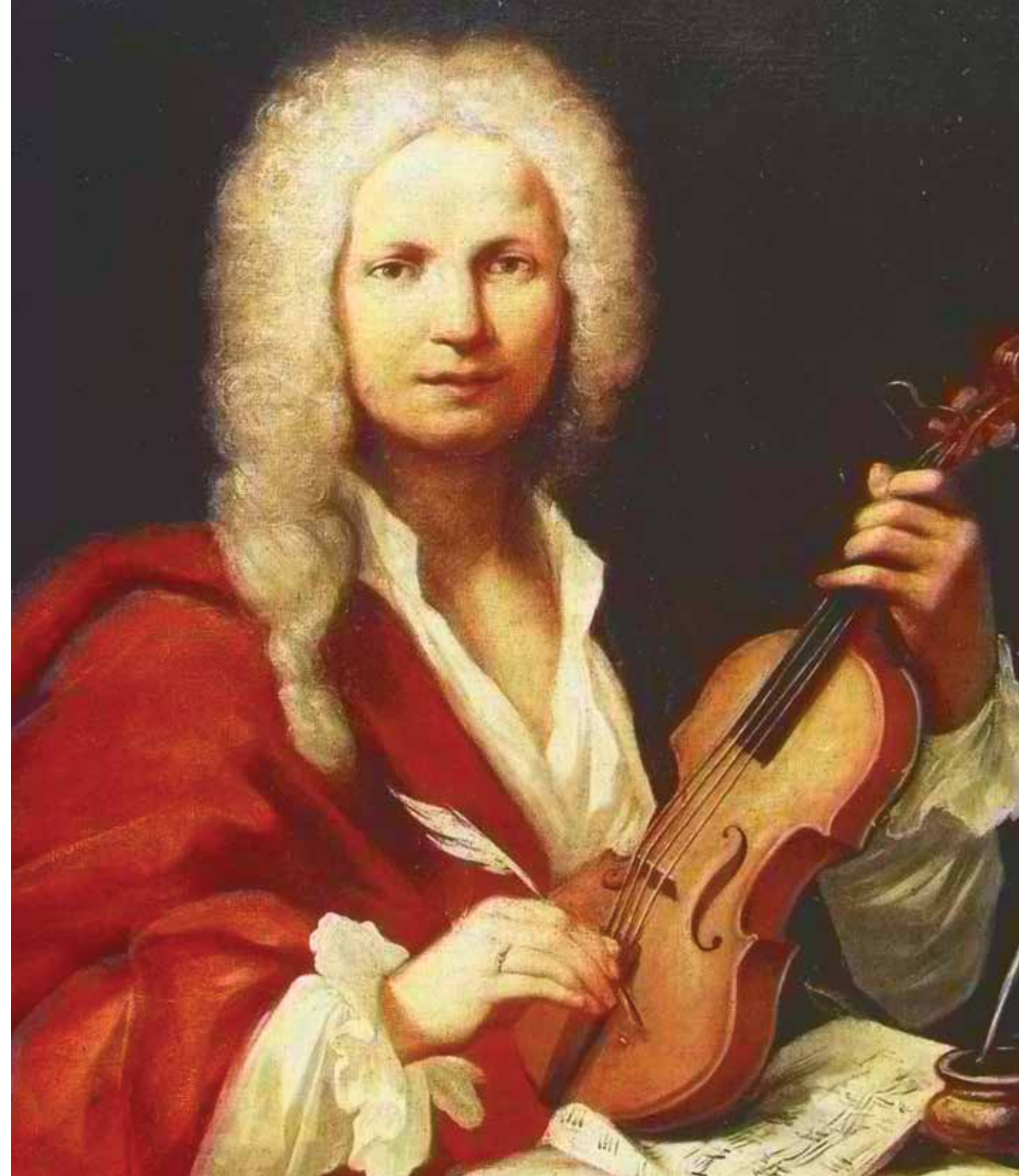
Is there anyone who doesn't enjoy humming along to a familiar tune? For most people it's a reflex action. If a well-known melody pops up on the airwaves or at a concert, we delight in adding our own voice to the mix, and we enjoy the equally familiar and pleasing flash of acknowledgement: 'Oh, I recognise that!' For a thousand years and more – ever since music was first written down, and doubtless long before – that feel-good factor has been one of the guiding principles in the structural development of western music.

Of course, the key point is not just the singalongability of tunes, but the return of reference points that act as anchors for us to latch onto. These might be the formulaic tropes of Christian chant, the recurring refrains in all kinds of songs, the da capo forms in operatic arias and elsewhere, thematic and motivic repetitions, the recapitulation that occurs in the sonata, and the ineluctable return of the tonic – a cornerstone of the western tradition, both popular and (for want of a better word) classical. Indeed, it's probably not going too far to say that the vast majority of music heard today in all contexts is constructed as a game of expectations: expectations fulfilled, suspended, confounded, challenged, disappointed or flattered. As Elizabeth Hellmuth Margulis puts it in *On Repeat: How Music Plays the Mind* (2014), music works by playing us in the same way as we play an instrument: 'that experience of being *played* by the music is what creates a sense of shared subjectivity with the sound.'

Expectations about what music does are acquired by the listener through the very act of listening: they are a self-fulfilling prophecy, and one important reason why certain styles of modern music can present difficulties for audiences is that they avowedly eschew all forms of repetition, which are perceived as crudely narcotic – food for the lotus eaters. And yet, as the first modern master, Schoenberg, remarked: 'Intelligibility in music seems to be impossible without repetition.'

But why is it that Vivaldi, over and above other composers, can be particularly associated with the idea of the 'return'? The reason is that, in the 500 and more concertos that he wrote, Vivaldi established and developed the conventions of what we call 'ritornello' form. Deriving from Italian, the term *ritornello* literally means the 'little return', and the word refers to the recapitulation of thematic material. This structural device is used during the course of a composition when the tutti group (the orchestra) alternates with the soloist or soloists. The ritornellos, played by the ensemble, bring a sense of order, stability and direction to the more fanciful, ornamental, emotional and virtuosic outbursts of the soloists. Vivaldi's ritornellos are usually made up of small units that can be repeated, varied or combined in multiple ways while retaining their essential identity. These 'little returns' add thematic coherence but also map the tonal structure of the music.

Visiting Venice in 1715, the German traveller J.F.A. von Uffenbach recorded his impressions of Vivaldi's violin playing. He played a 'splendid' solo, Von Uffenbach says, followed by 'a cadenza that really frightened



me, for such playing has not been heard before and can never be equalled: he brought his fingers no more than a straw's breadth from the bridge, leaving no room for the bow – and that on all four strings with imitations and incredible speed.' The venue for this and countless other equally sensational performances was the Ospedale della Pietà, where Vivaldi, known on account of his flaming red hair as *il prete rosso* or the 'Red Priest', was director of music for more than thirty years.

The Pietà was an orphanage, principally for girls, where those children found to have musical talent were trained under Vivaldi's direction, and took part in the weekly concerts that showcased the maestro's seemingly endless stream of brilliant new compositions. Eighteenth-century tourists flocked to the Pietà to experience the captivating energy of Vivaldi's music and to marvel at the prodigious band of young women who brought it so enchantingly to life. Thus the French writer Charles de Brosses commented in 1739: 'There is nothing so charming as to see a young and pretty nun in her white robe, with a sprig of pomegranate blossoms over her ear, leading the orchestra and beating time with all the grace and precision imaginable.'

The ulterior delights of the occasion were more than matched by the force of Vivaldi's music, which unabashedly scoops its listeners up and takes them on thrilling roller-coaster rides of emotion. The effect on eighteenth-century audiences has been likened to the experience of attending a modern rock concert, but another point of reference might be the cinema. Alfred Hitchcock revelled in the difference between surprise and suspense. 'There is no terror in the bang,' he liked to say, 'only in the anticipation of it.' Vivaldi is the master of musical suspense, artfully assembling dissonances and resolutions to create a harmonic suspension chain that maximises listening pleasure by deliciously and repeatedly deferring the musical 'bang'.

The key strategy in Vivaldi's construction of musical suspense is his innovative use of the ritornello: over and over again, Vivaldi reintroduces the main musical material, but 'dismembered and intermingled' as the flautist Johann Joachim Quantz wrote in 1752, in ways that articulate new harmonic relationships and so create the sense of anticipation that makes the inevitable concluding return of the piece to its home key so satisfying. His use of the ritornello injects a hitherto unknown dramatic energy into Vivaldi's instrumental

music, and it is the principle of the return that will guide Festival O/Modernt's inimitable multifaceted exploration of Vivaldi's art.

Vivaldi's use of the ritornello harnesses the fundamental quality of music noted above: we love to hear it again and again. Western art music has formulated a canon – a repertoire – of timeless classics that audiences are invited to hear on numerous different occasions at concerts the world over. How many times has the average classical music lover heard Vivaldi's *Four Seasons*? But what is the effect of this process? Do successive listenings change the way we hear the music? Are the qualities that once made the *Four Seasons* new and radical gradually diluted? Are we watering the music down by listening to it repeatedly, or are we enabling ourselves to probe it more deeply and with greater satisfaction? Is there only one 'first' listening for a great work, or can the masterpieces of our repertoire subsequently be heard afresh, as though for the very first time?

The forum in which to answer such questions is not on the page with words and ink and paper, or on the computer screen, but in hearing and performing. At Festival O/Modernt we strive to make each and every listening a 'first': a revelation, a surprise. To achieve this end we pursue innovative contextualisations. This is not, in the case of Vivaldi, because his music is not sufficiently radical in and of itself. On the contrary, our daring juxtapositions are created in order to safeguard us from becoming complacent listeners (heaven forbid!), swamped by an overdose of ambient sound that is slowly but surely estranged from its intrinsic character. The musical game of expectations is worth playing, not because it lulls us into the sleep of the lotus eaters, but because it heightens our senses. If you play one note twice, it has a different meaning the second time round, because (says the British composer Thomas Adès) you have been 'altered by the first one'. You change, and the music changes with you. And this brings us full circle back to Festival O/Modernt's founding principle: we return to the old in order to discover something completely and brilliantly new. Happy listening!

Hugo Ticciati / Paul Williamson, 2017

Finns det någon som inte gillar att nynna med i en melodi de tycker om? För de flesta är det en reflex. När en välkänd låt spelas på radio eller under en konsert älskar vi att lägga till vår egen röst till den och gläds åt insikten att "Den här känner jag igen!". I tusentals år – ända sedan musiken började nedtecknas, och utan tvekan redan långt innan dess – har den här känslan av välbefinnande varit en av de vägledande principerna inom den strukturella utformningen av västerländsk musik.

Hur lätt det är att sjunga med är naturligtvis inte det viktigaste i en melodi, men återvändandet till referenspunkter fungerar som ankare åt oss. Dessa ankare kan vara den kristna liturgiska sångens troper, de återkommande refrängerna i alla möjliga sånger, da capot i operaarior, repeterade teman och motiv, sonatens rekapitulationer och tonikans ofrånkomliga återvändo som bildar en hörnsten i den västerländska musiktraditionen, både den populära och (i brist på bättre ord) den klassiska. Jag tror inte att jag går för långt när jag säger att större delen av den musik som hörs idag, oavsett kontext, är konstruerad som ett spel med förväntningar: uppfylla, uppskjutna, felaktiga, utmanade, svikna eller smickrande. Som Elizabeth Hellmuth Margulis skriver i *On Repeat: How Music Plays the Mind* (2014), så fungerar musik genom att spela oss på samma sätt som vi spelar ett musikinstrument: "det är upplevelsen av att musiken spelar oss som skapar en känsla av delad subjektivitet med ljudet".

Det är genom att lyssna som åhörarna skapar förväntningar om vad musik gör med oss, de här förväntningarna är självuppfyllande profetior. En viktig anledning till varför vissa typer av modern musik kan upplevas som svåra av publiken är att de envist undviker alla typer av repetitioner eftersom de ses som bedövande – som föda för lotusätarna. Ändå anmärkte till och med den första moderna mästaren, Schönberg, att: "Begriffligheten inom musik verkar vara omöjligt utan repetition".

Varför är det då Vivaldi som har kommit att utmärka sig som den kompositör som är särskilt associerad med idén om återvändandet? Anledningen är att Vivaldi med sina mer än 500 konserter befäste och utvecklade konventionerna för det vi kallar ritornellen. Termen *ritornello* kommer från italienskan och betyder bokstavligen talat den "lilla återkomsten" och ordet anspelar på återtagning av tematiskt material. Denna konstruktion används i verket när tutti (orkestern) spelar omväxlande med solisterna. Ritornellerna spelas av ensemblen för att skapa ordning, stabilitet och riktning för solisternas mer utsvävande och känslösvallande virtuosa utbrott. Vivaldis ritorneller utgörs vanligen av små enheter som kan upprepas, varieras eller kombineras på många olika sätt utan att förlora sin identitet. De "små återkomsterna" skapar inte bara tematisk koherens utan stakar även ut musikens tonala struktur.

Under ett besök i Venedig 1715 skrev den tyske resenären J.F.A. von Uffenbach ner sina intryck av Vivaldis violinspel. Han spelade ett "enastående" solo, skriver von Uffenbach, följt av "en kadens som verkligen skrämde mig, ty sådant spel har aldrig förut hörts och kan inte mätas med något: han satte sina fingrar inte mer än ett halmstrås bredd från stallet, utan att lämna plats för stråken – och detta på alla fyra strängar med imitationer och ofattbar flinkhet". Platsen för detta och många andra lika sensationella

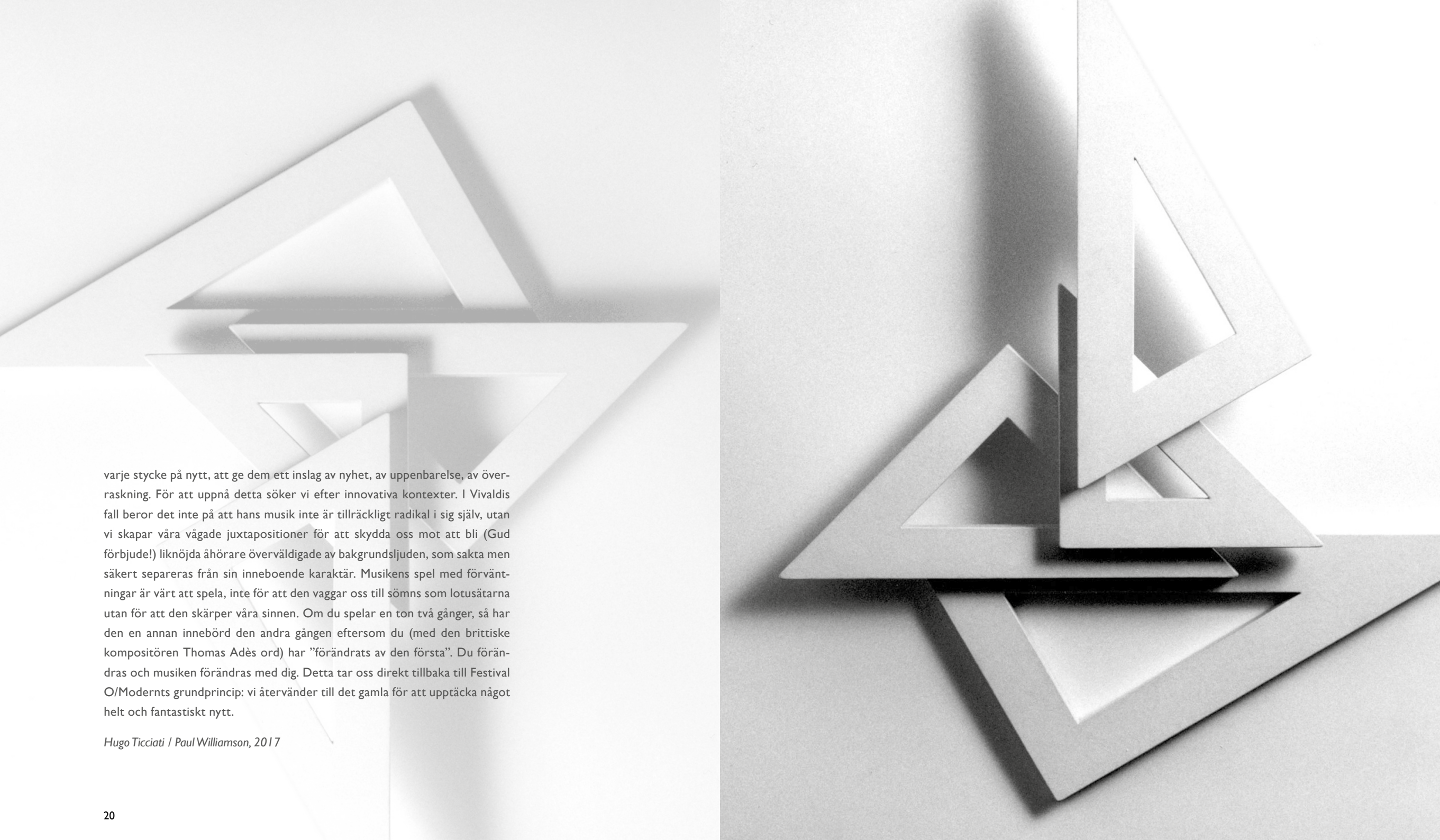
framföranden var Ospedale della Pietà, där Vivaldi, vars flammande röda hår gett honom smeknamnet *il prete rosso* eller den "Röde prästen", var musikdirektör under mer än trettio år.

Ospedale della Pietà var ett barnhem, i första hand för flickor, där barn med talang för musik utbildades under Vivaldis vakande öga och deltog i konserter där de framförde mästarens till synes outsinliga ström av storartade nya kompositioner. 1700-talets turister vallfärdade till Pietà varje vecka för att uppleva den förtrollande energin hos Vivaldis musik och förundras över de skickliga unga kvinnorna som väckte liv i den. Den franske författaren Charles de Brosses kommenterade 1739 att: "Det finns inget så charmerande som att se en ung och vacker nunna i sin vita dräkt, men en kvist av granatäppleblom över örat, leda orkestern och markera takten med utsökt grace och precision".

Den synbara tjsningen med tillställningarna överträffades bara av kraften hos Vivaldis musik, som utan hämningar sveper med sig åhörarna på en eggande känslomässig berg-och-dalbana. Effekten på 1700-talespubliken har liknats vid upplevelsen på en modern rockkonsert, men en annan referenspunkt är kanske filmen. Alfred Hitchcock spelade på skillnaden mellan överraskning och spänd förväntan. "Det är inte smällen som är skräckinjagande" brukade han säga "utan det är förväntan om att den ska komma." Vivaldi är mästaren på musikalisk spänning som bygger samman dissonans och upplösning för att skapa en harmonisk förhållningskedja som maximerar örats njutning genom att gång på gång utlova den ständigt uppskjutna musikaliska smällen.

Den viktigaste ingrediensen i Vivaldis metod för att bygga musikalisk spänning är hans innovativa användning av ritornellen: om och om igen återintroducerar Vivaldi det musikaliska huvudmaterialet, "söndertrasat och styckat" som flöjtisten Joachim Quantz uttryckte det 1752, på ett sätt som uttrycker nya harmoniska relationer och därmed skapar en känsla av förväntan som gör den slutliga, ofrånkomliga återkomsten till den ursprungliga tonarten så tillfredställande. Hans användning av ritornellen ger Vivaldis instrumentella musik en helt ny dramatisk energi och det är principen om återvändandet som kommer att vägleda Festival O/Modernts oafterhärmligt mångfacetterade utforskande av Vivaldis konst.

Vivaldis användning av ritornellen utnyttjar den fundamentala kvaliteten hos musiken ovan: vi älskar att höra saker igen och igen. Västerländsk konstmusik har skapat en kanon – en repertoar – av tidlösa klassiker som publiken får höra vid många olika konserter över hela världen. Hur många gånger har den genomsnittliga älskaren av klassisk musik hört Vivaldis *De fyra årstiderna*? Men vilken effekt har det på oss? Ändrar upprepat lyssnande hur vi hör musiken? Späds kvaliteterna som en gång gjorde *De fyra årstiderna* ny och radikal ut med tiden? Förtunnar vi musiken genom att lyssna på den gång på gång eller gör vi det möjligt för oss själva att fördjupa oss i den med allt större tillfredsställelse? Kan man bara upptäcka ett stort verk en gång eller kan vi upptäcka mästerverken i vår repertoar mer än en gång? Det är frågor som inte kan besvaras på en sida med ord, bläck och papper, eller på en datorskärm. Den kan bara besvaras i samspelet mellan musiker och publik. På Festival O/Modernt strävar vi efter att upptäcka

The image features a large, abstract sculpture made of several light-colored, possibly metallic or ceramic, triangular plates. These plates are nested and layered in a complex, three-dimensional arrangement. The triangles are oriented in various directions, creating a sense of depth and movement. The lighting is soft and even, highlighting the sharp edges and the smooth surfaces of the geometric forms. The overall composition is minimalist and architectural, resembling a modernist sculpture or a complex geometric diagram.

varje stycke på nytt, att ge dem ett inslag av nyhet, av uppenbarelse, av överraskning. För att uppnå detta söker vi efter innovativa kontexter. I Vivaldis fall beror det inte på att hans musik inte är tillräckligt radikal i sig själv, utan vi skapar våra vågade juxtapositioner för att skydda oss mot att bli (Gud förbjude!) liknöjda åhörare överväldigade av bakgrundsljuden, som sakta men säkert separeras från sin inneboende karaktär. Musikens spel med förväntningar är värt att spela, inte för att den vaggar oss till sömns som lotusätarna utan för att den skärper våra sinnen. Om du spelar en ton två gånger, så har den en annan innebörd den andra gången eftersom du (med den brittiske kompositören Thomas Adès ord) har "förändrats av den första". Du förändras och musiken förändras med dig. Detta tar oss direkt tillbaka till Festival O/Modernts grundprincip: vi återvänder till det gamla för att upptäcka något helt och fantastiskt nytt.

Hugo Ticciati / Paul Williamson, 2017



PROGRAMMES

Friday 16 June 18.00

Ulriksdal Palace Theatre Confidencen

METHOD IN MADNESS: VIVALDI MEETS FINNISH ROCK

LUCIANA MANCINI *mezzosoprano*

HUGO TICCIAI *violin*

CHRISTOFFER SUNDQVIST *clarinet*

MARZI NYMAN *guitar / composer*

MANU DELAGO *percussion*

MARK TATLOW *harpsichord / conductor*

O/MODERNT CHAMBER ORCHESTRA

Antonio Vivaldi (1678–1741)	From <i>Orlando furioso</i> RV 728 Sinfonia 'Nel profondo cieco mondo'
Marzi Nyman (b. 1979)	<i>Kotosalla</i> ('At Home')
Antonio Vivaldi	From <i>La fida ninfa</i> RV 714 'Dite ohimé'
Antonio Vivaldi	From <i>Orlando finto pazzo</i> RV 727 'Qual favellar?' / 'Anderò, volerò, griderò'
Tapio Rautavaara (1915–79)	<i>Juokse Sinä Humma</i> ('Run My Little Horse')
Antonio Vivaldi	From <i>Juditha triumphans</i> RV 644 'In somno profundo' / 'Impii, indigni Tiranni'
Marzi Nyman	<i>Pieni Maaima</i> ('A Small World')

INTERMISSION

Antonio Vivaldi	Trio Sonata in D Minor RV 63 ('La Follia')
Nyman (b. 1979) / Rasmus Mäntymaa	<i>Outo Tyttö</i> ('A Peculiar Girl')
Antonio Vivaldi	From <i>Farnace</i> RV 711 'Gelido in ogni vena'
Marzi Nyman	<i>Moottoritie On Kuuma</i> ('The Highway is Hot')
Antonio Vivaldi	From <i>Griselda</i> RV 718 'Agitata da due venti'
Marzi Nyman	<i>Älä Nukahda Vielä</i> ('Don't Fall Asleep Yet')
Marzi Nyman	<i>Solutasolla</i> ('Cellular')

Though this be madness, yet there is method in 't.

William Shakespeare, *Hamlet*, Act 2, Scene 2.

In *Hamlet* Shakespeare dramatises Ophelia's madness through song. Losing the power of rational thought, the afflicted young woman turns to melody. But, as we know from *King Lear*, madness and folly have an uncanny knack of speaking the truth. Accordingly, Ophelia's mad songs tell truths that she would never utter in her right mind, as when she reflects on the relations between courting lovers:

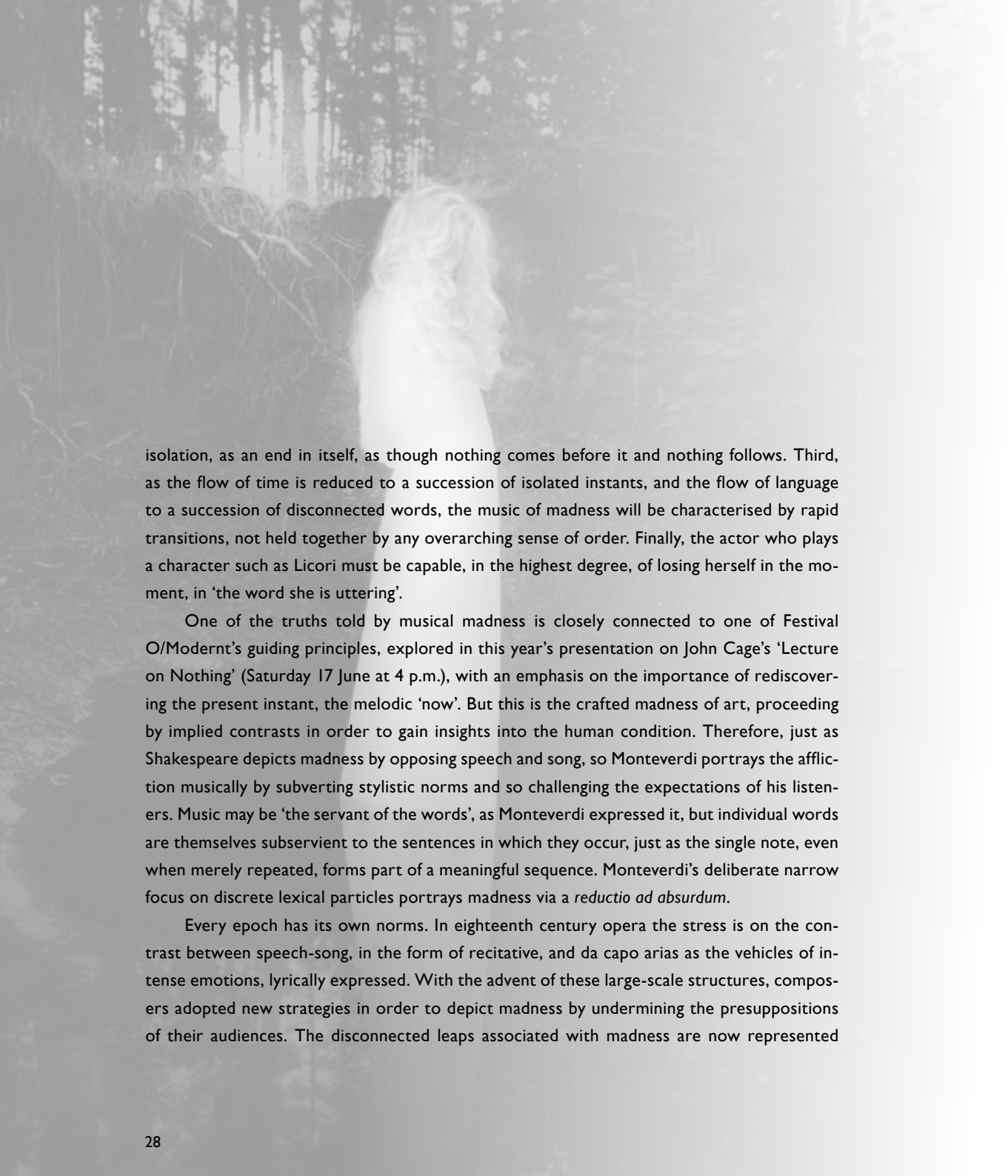
Young men will do't, if they come to't;
By cock, they are to blame.
Quoth she, before you tumbled me,
You promised me to wed.
So would I ha' done, by yonder sun,
An thou hadst not come to my bed.

In opera everybody sings, however, and there is surely a streak of craziness running through the spectacle of the *dramma per musica* – 'an exotic and irrational entertainment', as Dr. Johnson famously defined it in 1755. In a world peopled entirely by singers, the simple contrast between speech and song is no longer available to the composer as a way of depicting madness. Monteverdi reflected on the problem in 1627 in a series of letters to his librettist Giulio Strozzi, written while the two were working on *La finta pazza Licori* ('The feigned madwoman Licori'):

Since the imitation of such feigned madness must take into account only the present and not the past or future, it must therefore be based on the single word and not on the sense of the phrase; when, therefore, war is mentioned, it will be necessary to imitate war; when peace, peace; when death, death; and so on. And because the transformations and their imitation happen in the shortest space of time, the person who takes the principal part, which should arouse both laughter and compassion, must be a woman who can lay aside every sort of imitation except that dictated by the word she is uttering.

In this brilliant analysis Monteverdi makes four key points. First, having lost the power of consecutive thought, the mad character is confined to the present instant, unable to conceive of past or future. Second, that detemporalised state is reflected in the character's language: the unit of meaning is now not the sentence, but the individual word, treated in





isolation, as an end in itself, as though nothing comes before it and nothing follows. Third, as the flow of time is reduced to a succession of isolated instants, and the flow of language to a succession of disconnected words, the music of madness will be characterised by rapid transitions, not held together by any overarching sense of order. Finally, the actor who plays a character such as Licori must be capable, in the highest degree, of losing herself in the moment, in 'the word she is uttering'.

One of the truths told by musical madness is closely connected to one of Festival O/Modernt's guiding principles, explored in this year's presentation on John Cage's 'Lecture on Nothing' (Saturday 17 June at 4 p.m.), with an emphasis on the importance of rediscovering the present instant, the melodic 'now'. But this is the crafted madness of art, proceeding by implied contrasts in order to gain insights into the human condition. Therefore, just as Shakespeare depicts madness by opposing speech and song, so Monteverdi portrays the affliction musically by subverting stylistic norms and so challenging the expectations of his listeners. Music may be 'the servant of the words', as Monteverdi expressed it, but individual words are themselves subservient to the sentences in which they occur, just as the single note, even when merely repeated, forms part of a meaningful sequence. Monteverdi's deliberate narrow focus on discrete lexical particles portrays madness via a *reductio ad absurdum*.

Every epoch has its own norms. In eighteenth century opera the stress is on the contrast between speech-song, in the form of recitative, and da capo arias as the vehicles of intense emotions, lyrically expressed. With the advent of these large-scale structures, composers adopted new strategies in order to depict madness by undermining the presuppositions of their audiences. The disconnected leaps associated with madness are now represented

through startling juxtapositions: of recitative and aria, and within arias by wild mood swings and jagged irregularity.

As Ellen Rosand remarks, opera is 'generically mad'. And yet, the purpose of depicting madness in art is not usually to portray the abnormal for its own sake, but to shed light on its opposite: the conventional frameworks that we use to bring order to our lives. In music (and here we recall another of O/Modernt's founding principles) the unexpected juxtapositions that composers use to portray madness are intended to provoke thoughts and emotions that startle listeners into life. They entreat audiences to re-evaluate and expand their sense of the normal, and perhaps to return to established practices with a heightened appreciation not only of their limits but also of their positive worth. Consequently, the depiction of madness is the quintessential art of the return.

These are the issues explored in tonight's concert, which takes a trip to the frenzied world of operatic madness in the company of some of Vivaldi's mad characters. In a programme of startling juxtapositions the fiery Red Priest encounters the cold white heat of Finnish folk and rock music; the wild jealousy of Orlando is contextualised in the formal routines of 'La Follia', Vivaldi's Trio Sonata in D minor, based on a Portuguese dance, the impassioned character of which is intensified with electric guitar cadenzas; and Vivaldi's depictions of madness are punctuated with a series of tracks by an acclaimed Finnish master of modern musical styles, Marzi Nyman. The paradoxical method in this musical madness is the fundamental belief in the power of art, ancient and modern, to enrich, to fulfil, and to provide a beacon of sanity.

Paul Williamson, 2017

Fastän detta är galenskap, så är det likväl metod deri.

William Shakespeare, *Hamlet*, akt 2, scen 2. Översättning Carl August Hagberg (1861)

I *Hamlet* framhäver Shakespeare Ofelias galenskap med sång. När hon förlorar förmågan att tänka rationellt tar den olyckliga unga kvinnan melodin till hjälp. Men som vi vet från Kung Lear, så kan galenskapen vara en enastående bärare av sanning. Ofelias galna sånger berättar därför sanningar som hon aldrig hade uttalat om hon hade varit vid sina sinnens fulla bruk, som när hon reflekterar över relationen mellan älskade par:

Och ve den gosse, som är falsk
Och får sin vilja fram.
Hon sad': förrän du kränkte mig,
Du lofvade mig din tro.
Han svarar:
Jag skulle nog ha äktat dig,
Men du är så lätt på fot.

På operan sjunger alla, men det går definitivt ett stråk av galenskap genom *dramma per musica* – ”en exotisk och irrationell förströelse” som Dr Johnson uttryckte det 1755. I en värld befolkad med sångare kan kompositören inte längre använda sig av den enkla kontrasten mellan tal och sång för att illustrera galenskap. Monteverdi funderade över detta problem i en serie brev som han skrev till sin librettist Giulio Strozzi 1627, när de båda arbetade med *La finta pazza Licori* (Den låtsasgalna Licori):

Eftersom bilden av denna låtsade galenskap endast kan ta hänsyn till nutiden, inte det förgångna eller framtiden, så måste den baseras på ett enda ord och inte på frasens innebörd. När krig omnämns måste vi därför ge en bild av krig; när fred, fred; när död, död och så vidare. Och eftersom transformeringsarna och deras avbildningar sker på ett ögonblick måste den som axlar huvudrollen, som ska framkalla både skratt och medkännande, vara en kvinna som kan lägga all imitation åt sidan utom den som dikteras av ordet hon uttalar.

I denna lysande analys tar Monteverdi upp fyra viktiga punkter. För det första är den som förlorat förmågan att tänka konsekutivt begränsad till nuet, oförmögen att uppfatta det förgångna eller framtiden. För det andra återspeglas det tidlösa tillståndet i personens språk: den betydelsebärande enheten är nu inte längre meningen, utan det enskilda ordet, isolerat, i sin egen rätt, som om inget kommer före eller efter. För det tredje reduceras tidens gång till en serie isolerade ögonblick och språket till en serie lösräckta ord. Galenskapens musik kännetecknas av snabba övergångar som inte hålls samman av en över-

gripande ordning. Slutligen måste den som spelar en karaktär som Licori kunna förlora sig själv i ögonblicket, i ”ordet hon uttalar”.

En av sanningarna som den musikaliska galenskapen förmedlar har ett nära samband med en av grundprinciperna för Festival O/Modernt, att återupptäcka nuet. Men detta handlar om konstens konstruerade galenskap, vilken stegras genom underförstådda kontraster som ger oss en inblick i människan. Precis som Shakespeare återger galenskap genom att ställa tal mot sång, så återger Monteverdi den musikaliskt genom att bryta ner stilnormer och utmana åhörarnas förväntningar. Musiken må vara ”ordens tjänare”, som Monteverdi uttryckte det, men enskilda ord är själva underställda meningarna de förekommer i, precis som en enstaka ton, även om den bara upprepas, ingår i en meningsfull sekvens. Monteverdis genomtänkta smala fokus på diskreta lexikala partiklar visar galenskapen genom *reductio ad absurdum*.

Varje epok har sina egna normer. I sjuttonhundratalsoperor ligger betoningen på kontrasten mellan tal och sång, i form av recitativ, och da capo-arior som uttrycker svallande känslor genom lyriken. Med dessa storskaliga byggelement tog kompositörerna till nya strategier för att illustrera galenskapen genom att undergräva publikens förväntningar. De osammanhängande sprången som associeras med galenskap representeras nu av överraskande juxtapositioner: av recitativ och aria, och av vilda humörväxlingar och oregelbundna ryck inom arior.

Opera är, med Ellen Rosands ord, ”allmänt galen”. Ändå är syftet med att avbilda galenskap inom konst oftast inte att visa upp det onormala för det onormalas skull, utan för att framhäva dess motsats – de konventionella ramar vi använder oss av för att skapa ordning i våra liv. I musik (och här påminns vi om en annan av O/Modernts grundprinciper) är de oväntade juxtapositionerna som kompositörerna använder avsedda att väcka liv i åhörarna genom att få dem att tänka och känna. De uppmuntrar publiken att omvärdera och utmana sin uppfattning om vad som är normalt, och kanske återvända till etablerade principer med en bättre uppfattning om inte bara sina gränser utan även om sitt egenvärde. Detta gör skildringen av galenskap till den grundläggande konsten att återvända.

Det här är frågor som utforskas under kvällens konsert, som tar oss på en resa till operans vettiga galenskap tillsammans med några av Vivaldis galna karaktärer. I ett program där den glödande Röde prästens överraskande juxtapositioner möter den finska folk- och rockmusikens kalla vita hetta, Orlandos rasande avundsjuka kontextualiseras av de formaliserade rutinerna i *La Follia*, Vivaldis triosonata i d-moll, som bygger på en portugisisk dans, vars passionerade karaktär förstärks med kadenser på elgitarr och som avslutas med *Get On*, en låt av det finska rockbandet Hurriganes från 1974. Metoden i den musikaliska galenskapen är den övergripande tron på konstens (från antik till modern) kraft att berika och tillfredsställa.

Paul Williamson, 2017



In the deep blind world
 chance falls
 already ruthless:
 already ruthless to this heart.
 The strongest love will win
 with the aid,
 with the aid of courage.

*Vivaldi, 'Nel profondo cieco mondo', Orlando furioso
 ('Orlando's Frenzy') Act 1 (1727). Libretto by Grazio Braccioli.*

- It feels so very safe to be like this,
 With you and me right here on the carpet.
 Your scent is in this air:
 Your place in this world
 Is by my side.

I know just where everything belongs in here.
 I wander from one room to another with my eyes
 shut.

I can smell the books, and here the coffee boiling,
 Or maybe it's just one of my records that you hate,
 Stuck in the record player.

Lying with your butt towards me,
 You can't see me crying.
 Are you maybe dreaming?
 I wonder to myself.
 In that dream there's a child
 With brown eyes like chocolate buttons.
 And next to that child there's the two of us:
 Next to that child the two of us.

Your picture is still on top of our piano,
 As if you were still here.
 Your scent is still in this air:
 Your place in this world
 Is by my side.

Marzi Nyman, 'Kotosalla' ('At Home').

Tell me, alas! Tell me at last
 must I live or die?
 My life stands on the brink,
 my soul is ready to depart.

*Vivaldi, 'Dite ohimé', La fida ninfa ('The Faithful
 Nymph') Act 3 (1732). Libretto by Francesco Scipione.*

- What has he said? What inner emotion moves my soul
 at the sound of his words?
 Ah, let my fear yield to my desire:
 I make my way through ... Alas, what do I see?
 Argillano, Argillano: is this the fruit
 of vengeance and of love?
 Grifone, my beloved ... ill-omened sight,
 torment my eyes no more; o love,
 inspire my heart,
 enough to rouse many thousands of warriors
 to avenge the betrayed hero.

I shall go, I shall fly, I shall shout,
 on the Seine, on the Tiber, on the Rhine,
 rousing to battle, to vengeance
 every heart which boasts of valour.
 Evil grief, which creeps into my breast,
 cast the fateful arrow
 to end my bitter grief.

*Vivaldi, 'Qual favellar?' / 'Anderò, volerò, griderò', Orlando
 finto pazzo ('Orlando Feigns Madness'), Act 3 (1714).
 Libretto by Grazio Braccioli.*

- Run my little horse,
 Since the sky is so dark,
 And the road ahead is long.
 In the end that girl didn't ride with me,
 Cos I'm a boy on the wild side.

Hey my little horse, hey my little horse:
 Huputiti, hey my little horse!

Run my little horse,
 Since the sky is so dark,
 And we are going by slowly, the two of us.
 This horse is boy's only treasure:
 No-one else has one quite like it.

Hey my little horse ...

Run my little horse,
 Since the sky is so dark,
 And shadows darken the way.
 Quietly my song echoes from the road,
 And my flaxen horse flicks its mane.

Hey my little horse ...

Run my little horse,
 Since the sky is so dark,
 And a bell is under the shaft.
 Oh, how small are the pieces
 Of my bread in this world.

Hey my little horse ...

Run my little horse,
 Since the sky is so dark,
 And the wind moans in the woods.
 There's a small cottage on the bend of the road,
 And Cherry Lips is staying there.

Hey my little horse ...

Hey my little horse, hey my little horse:
 Hey, stop here my little horse.

*Tapio Rautavaara, 'Juokse Sinä Humma'
 ('Run My Little Horse').*

- One who reclines,
 immersed in deep sleep,
 sleeping in your care,
 need not be vigilant.
 But let this sleeper be drained of blood,
 and let his gushing blood
 bring greatness
 to me.

The godless dishonourable tyrant's sword
 hangs by his bed's canopy;
 I draw it, and strike
 from the destroyer Holofernes,
 in your name, Lord, his evil head.

*Vivaldi, 'In somno profundo' / 'Impii, indigni Tiranni',
 Juditha triumphans ('Judith Triumphant'), Part 2 (1716).
 Libretto by Giacomo Casetti.*

You enclose me,
 You enclose me in your hand.
 It's so adorable.

The whole small world
 Fits in your hand.
 It's so adorable.

It has always been like this.
 Yes, always. Yes, always.

Marzi Nyman, 'Pieni Maailma' ('A Small World').

- You're a peculiar girl, and I like you,
 Cos you talk of weird things, and wear black.
 You're a bit like me: impassive,
 And underneath it all a little lonely.

You're a peculiar girl,
 And I like being with you,
 Even though we just talk.
 You're a bit like me: unsure of yourself,
 And sometimes you're like a shadow:
 Quiet and grey.

You're a peculiar girl: you come close to me,
 And I don't have to hold back.
 Oh, you're a peculiar girl: you come close to me,
 And I can be silent or let myself go.
 You're a peculiar girl, and I like you,
 Cos you talk and do crazy things.
 You're a bit like me: straightforward and naive.
 Sometimes you say something,
 When you'd rather say nothing.

You're a peculiar girl: neither beautiful nor ugly,
 But you don't care, cos you're deeper than an image.
 You're a bit like me: a bit lost,
 Yearning for something you can't find anywhere.

You're a peculiar girl: close to me,
 And I don't need to be ready.

You're a peculiar girl, because you chose me,
 Even though no-one ever really knew me.
 And you know, I'm just me,
 And sometimes not even that.
 But you say 'that's enough for me.'
 Nothing more. That's it.

Marzi Nyman, 'Outo Tyttö' ('Peculiar Girl').

I feel my blood like ice
coursing through every vein.
The shade of my lifeless son
afflicts me with terror.

And to make my agony worse
I see that I was cruel
To an innocent soul,
To my heart's beloved.

*Vivaldi, 'Gelido in ogni vena', Farnace, Act 2 (1727).
Libretto by Antonio Maria Lucchini*

•
Sister, I want to share this night with you,
But my heart is pounding too heavily.
The sound of the world is too powerful:
I am restless.
I want to see the fire. I can smell the smoke.
Life is ringing in my ears, I can smell it in the air.
I'm on fire!
My chest is aching, my heart wants to fly,
Fly up to ride the wind.
Your embrace is velvet,
But the world is asphalt.

Sister, I want to stay,
But the highway is hot.
The city lights are hollering at me.
I wish I could explain, but the ship's waiting.
You're a dream, but the world is true.
It is.

I set off into the world to find myself,
Deep within myself.
When I find it, I will bring it to you,
Maybe for you to keep.
It's not right to leave,
But I've got to follow the star.
The waves are sixty meters high somewhere,
When the winds get angry.
And I hear that the moon is red as rust, and so very sad.
But I don't believe anything,
until I've seen it with my own eyes.
Sister, I want to stay ...

*Marzi Nyman, 'Moottoritie On Kuuma'
('The Highway is Hot').*

Shaken by two winds
the wave trembles in the turbulent sea,
and the frightened steersman
only waits to be shipwrecked.

By duty and by love
this heart is assailed:
it cannot resist; seeming to surrender,
it begins to despair.

*Vivaldi, 'Agitata da due venti', Griselda, Act 2 (1734).
Libretto by Apostolo Zeno (1701), rev. Carlo Goldoni.*

•
Don't fall asleep yet.
Not yet, even though it is late,
And soon it will be morning.
I will confess to everything tonight.
Don't fall asleep now.
Don't fall asleep now.
Come morning, we will grimace at each other
Like infected wounds.
But tonight we will rise up
Like birds, rising beyond the stars.
And you are half a dream to me.

*Marzi Nyman, 'Älä Nukahda Vielä'
('Don't Fall Asleep Yet').*

•
Do you recall asking, if I've ever felt it
On a cellular level?
So that everything in me is in love?
And do you recall me answering?
Admitting that I have,
But I'm another man now.
On a cellular level.
So that everything in me has changed.

Marzi Nyman, 'Solutasolla' ('Cellular').



Saturday 17 June 16.00
Ulriksdal Palace Theatre Confidencen
RETURN TO THE ‘NOTHING’ OF THE NOW

MATTHEW BARLEY
HUGO TICCIATI

	More and more that I am getting Slowly	we have the feeling nowhere , mp	as the talk goes on
,	slowly	,	we have the feeling
	we are getting	nowhere.	That is a pleasure
,	which will continue	.	If we are irritated
pleasure	it is not a pleasure	.	Nothing is not
,	if one is irritated	,	but suddenly
	it is a pleasure	,	and then more and more
	it is not irritating		(and then more and more
	and slowly	).	Originally
,	we were nowhere	;	and now, again
of being	we are having	the pleasure	If anybody
is sleepy	slowly	nowhere.	.
	,	let him go to sleep	
			Mer och mer
	uppfyller oss känslan		att jag
kommer ingenstans	.		Långsamt
,	alterftersom talet långsamt		forsätter,
		mp	
uppfyller oss känslan		att jag kommer	
	ingenstans	.	Det är ett nöje
som		kommer att fortsätta	.
		Om vi är irriterade	
är det inte		något nöje.	Ingenting
är det inte något nöje			om man är irriterad
,	men plötsligt är det		ett nöje
mer och mer		är det inte	irriterande
	(sedan mer och mer		och långsamt).
		Från början	var vi
ingenstans,			nu
igen		,	har vi nöjet att
långsamt		befinna oss	ingenstans
.		Om någon är	sömnig
,	så lät honom somna		.
		”””	

John Cage, Extract from ‘Lecture on Nothing’, 1959.



As I walk out onto the stage, violin in hand, an intoxicating energy surges through every fibre of my body – a cocktail of excitement, nerves, openness and vulnerability. I become acutely aware of my physical body, my breathing, and an enveloping aura of sensibility: vibrations are set in motion as the journey begins.

Participating in the ebb and flow of a melody, players and listeners alike are encouraged to experience a moment in time that distils past and future into the singularity of the sounding present. Creating the conditions in which everyone can lose themselves in the ‘now’ of a performance is the enduring difficulty facing all performers. In a multitude of intertwining, overlapping and repeating processes, we spend hours isolating the individual elements of a piece. Then, from single notes, to phrases, to movements, to whole works, we strive to understand countless congeneric relationships in order to heighten our awareness of how each particular moment in a piece is radically connected to every other. It’s a play of consequences – a matter of conceiving of the work as a whole, with all its parts related – a succession of interconnected moments. But there are two provisos. A piece of music is a complex living entity, so our understanding must always remain provisional. Allow it to harden, and the piece will die. Second, having internalised the consequential nature of particular parts of a piece, we must strive to unlearn what we know. This, I find, is one of the most exhilarating paradoxes of performance. Despite the understanding reached through hours of practice, study and analysis, I am required totally to lose myself in the instant until all that remains is the flow of the melodic now. This intricate dialectic lies at the heart of all great performing, and represents – I believe – the supreme challenge for all performers.

I find there is a very a similar process at work for the listener. Consider for a moment the distinction drawn by the French philosopher Jean-Luc Nancy between ‘listening’ and ‘hearing’. For Nancy, ‘listening’ is the primary (or is that primordial?) experience; ‘hearing’ is its conceptualised offspring. In order to make the primary act of listening that takes place in

the ‘perceiving senses’ intelligible to oneself and communicable to others, one must extract meaning from those fundamental auditory sensations. One must understand them by ‘hearing’ them, by turning the flux of sensations into perceived meaning. Vital though they may be, these are secondary processes, however. Quality of musical experience resides in the flow of sound. Just as I feel the need to unlearn everything in order to play with spontaneity and a sense of abandon, so the auditor must unlearn the conceptual overlay in order simply to ‘listen’.

When we talk about the music we practise, analyse and ‘hear’, we tend to rely so heavily on spatial metaphors (ups and downs, vertical and horizontal relationships, Schenker’s *Ursatz*, gestalt theories, and many more space-based concepts) that the actual flow of the music – its temporal condition – is easily sidelined. Spatial approaches are undoubtedly crucial to our understanding of music, but they also tend to divorce us from the immediate succession of present moments. And again we are faced with the same paradox that we must unknow what we know. We must let go of spatialised analytical conceptions, and trust ourselves to engage spontaneously with the temporal flow of the music.

This is the greatest gift music can bestow, and in my mind it’s the key to experiencing what Bergson so aptly called ‘duration’, where past, present and future are bound together in an act of creative abandon – a continuous elaboration of the absolutely new. As a performer, I am in the wonderfully privileged position of being called upon to experience this ‘duration’ and, I hope, to share it. I strive to communicate the unadulterated newness of a piece to the listener, which – yet again paradoxically – can only be done by not trying at all – by letting go, by going with the flow. This, I would even venture, is the highest state of freedom – neither clinging to the past, nor expecting future consequences, but enjoying an ecstatic communion with the melodic NOW.

Hugo Ticciati, 2017



När jag går ut på scenen med fiolen i hand känner jag en berusande energi strömma genom varje fiber i min kropp – en cocktail av iver, nerver, öppenhet och sårbarhet. Jag blir intensivt medveten om min fysiska kropp, min andning, en omgärdande aura av mottaglighet, av vibrationer som sätts i svängning när resan börjar.

Som deltagare i melodins ebb och flod uppmuntras både musiker och åhörare att uppleva ett ögonblick då det förgångna och framtiden koncentreras till ett rungande nu. Att skapa en miljö där alla kan förlora sig själva i föreställningens ”nu” är en ständig svårighet som alla scenkonstnärer står inför. Vi ägnar timme efter timme åt att isolera de enskilda elementen i ett stycke med hjälp av en mängd sammanväxta, överlappande och repetitiva processer. Sedan strävar vi efter att förstå de otaliga närbesläktade relationerna i toner, fraser, satser och verk för att öka vår medvetenhet om vilken relation varje litet moment i stycket har till alla andra moment.

Det är en lek med konsekvenser, en fråga om att förstå hur alla delar i verket förhåller sig till varandra som en helhet, som en följd av samverkande ögonblick. Men det finns två förbehåll. För det första: Ett musikstycke är en komplex levande enhet, så vår förståelse kommer alltid att vara provisorisk. Om vi låter en tolkning bli till sanning kommer stycket att dö. För det andra: När vi väl har internaliserat konsekvenserna av de enskilda delarna i ett stycke måste vi sträva efter att glömma våra nyvunna insikter. Detta är i mina ögon en av de mest frigörande paradoxerna i framförandet. Trots de insikter jag har kommit till genom många timmars övning, studie och analys, så måste jag helt förlora mig själv i ögonblicket tills allt som återstår är det melodiska nuets flöde. Denna intrikata dialektik ligger till grunden för alla stora framföranden och utgör, enligt mig, den största utmaningen för alla scenkonstnärer.

Som åhörare genomgår jag en liknande process. Låt oss för ett ögonblick begrunda den franske filosofen Jean-Luc Nancys distinktion mellan att ”lyssna” och att ”höra”. För Nancy är ”lyssnandet” den primära (eller kanske primordiala) upplevelsen, sinnesupplevelsen, ”hörandet” är dess konceptualiserade

avkomma. För att göra den primära akten, lyssnandet, begriplig för oss själva, så att vi kan kommunicera den till andra, måste vi extrahera betydelsen från de fundamentalt auditiva sinnesintrycken. Vi måste förstå dem genom att ”höra” dem, genom att ge mening åt de sinnesintryck vi får. Hur viktigt detta än är, så handlar det ändå om sekundära processer. Musikupplevelsens kvalitet ligger i flödet av ljud. Precis som jag känner ett behov av att glömma alla insikter jag har nått för att kunna spela med spontanitet och hängivenhet, så måste åhöraren glömma det konceptuella lagret för att helt kunna hänge sig åt ”lyssnandet”.

När vi pratar om musiken vi övar, analyserar och ”hör” förlitar vi oss ofta så mycket på rumsliga metaforer (upp och ner, vertikala och horisontella relationer, Schenkers Ursatz, gestaltteorier och andra rumsliga koncept) att vi lätt glömmar bort det faktiska ”flödet” (temporaliteten) i musiken. Spatiala tolkningar är utan tvekan viktiga för att förstå musik, men de tenderar även att bygga väggar mellan oss och det direkta flödet av ögonblick i nuet. Vi står återigen inför samma paradox, vi måste ”glömma bort” det vi vet. Vi måste släppa taget om alla spatiala analytiska föreställningar och lita på vår egen förmåga att spontant interagera med musikens temporal flöde.

Det är den största gåva musiken kan ge oss, och för mig är det nyckeln till att uppleva det som Bergson så passande kallade ”duration”, där det förgångna, nuet och framtiden vävs samman i kreativ hängivenhet – en oavbruten utveckling av det helt nya. Som artist är jag privilegierad nog att uppleva denna ”duration”, och förhoppningsvis dela med mig av den. Jag strävar efter att föra vidare styckets oförfälskade nyhet till åhöraren, vilket – återigen paradoxalt nog – jag endast kan göra genom att inte alls försöka – genom att släppa taget, genom att flyta med strömmen. Jag skulle till och med gå så långt som att säga att det här är den högsta friheten – att varken hålla fast vid det förgångna eller förutse konsekvenserna för framtiden, utan att njuta av en extatisk enighet med det melodiska NUET.

Hugo Ticciati, 2017

Saturday 17 June 16.45

Ulriksdal Palace Theatre Confidencen

BOOK LAUNCH

Galileo 24

Debbie Loftus

Draw two concentric circles, one twice the size of the other, and fill the inner circle with an infinite number of radii. Now extend each radius to the circumference of the outer circle, and gaps appear between the extensions. But, if the radii filling the smaller circle are infinite in number, how can more be needed to fill the outer one? Infinity means infinity ... doesn't it? Outlined by Galileo in *Dialogues concerning Two New Sciences* (1638), this is the starting point for *Galileo 24* by Debbie Loftus, a remarkable series of images based on the problem known as Galileo's Paradox or Aristotle's Wheel. *Galileo 24* includes Paul Williamson's essay 'Infinities', and a preface by Professor Ian Stewart, author of *Infinity: A Very Short Introduction* (Oxford, 2017).

Rita två koncentriska cirklar, den ena dubbelt så stor som den andra, och fyll den inre cirkeln med ett oändligt antal radier. Förläng sedan varje radie till den yttre cirkelns kant. Det uppstår mellanrum mellan förlängningarna. Men om radierna som fyller den mindre cirkeln är oändligt många, hur kan det behövas fler för att fylla den yttre? Oändligt är oändligt, eller hur? Det här problemet beskrevs av Galileo i *Samtal och matematiska bevis rörande två nya vetenskaper* (1638) och är utgångspunkten för *Galileo 24* av Debbie Loftus, en enastående ny serie bilder baserade på problemet som är känt som Galileis paradox eller Aristoteles hjul. *Galileo 24* innehåller även Paul Williamsons essä *Infinities* (Oändligheter) och ett förord av professor Ian Stewart, författare av *Infinity: A Very Short Introduction* (Oxford, 2017).

GALILEO 24 Debbie Loftus

Festival O/Modernt, Cambridge & Stockholm, 2017

Paperback with jacket wrap, 320 x 235 mm

Designed by Dmitriy Myelnikov

Paper by Fedrigoni, Printed by Pureprint, Uckfield, UK

ISBN: 978-0-9928912-4-4



Saturday 17 June 18.00
Ulriksdal Palace Theatre Confidencen
THE BIG RETURN: A UNIVERSAL CREATION

MARY BEVAN <i>soprano</i>	MANU DELAGO <i>hang</i>
BARNABY SMITH <i>alto</i>	SUKHWINDER SINGH <i>tabla</i>
NICK PRITCHARD <i>tenor</i>	MARK TATLOW <i>fortepiano</i>
DANIEL HÄLLSTRÖM <i>bass-baritone</i>	HUGO TICCIATI <i>conductor</i>
HAYDEN CHISHOLM <i>saxophone harmonic singing</i>	VOCES8
MATTHEW BARLEY <i>cello</i>	O/MODERNT CHAMBER ORCHESTRA
SOUMIK DATTA <i>sarod</i>	SWEDISH WIND ENSEMBLE

Joseph Franz Haydn (1732–1809) *The Creation*

PART ONE

Introduction Aria (Uriel)	The Representation of Chaos Now vanish before the holy beams
------------------------------	---

Indian improvisation

Recitativo (Raphael) Chorus (Gabriel)	And God made the firmament The marv'lous work beholds amaz'd
--	---

Indian improvisation

Recitativo (Raphael) Aria (Raphael)	And God said: Let the waters Rolling in foaming billows
--	--

Recitativo (Gabriel) Aria (Gabriel)	And God said: Let the earth bring forth grass With verdure clad the fields appear
--	--

Recitativo (Uriel) Chorus	And the heavenly host Awake the harp
------------------------------	---

Indian improvisation

Recitativo (Uriel) Recitativo (Gabriel, Uriel, Raphael)	And God said: Let there be lights in the firmament The heavens are telling the glory of God
--	--

INTERMISSION

PART TWO

Aria (Gabriel)	On Mighty pens uplifted soars
Terzetto (Gabriel, Uriel, Raphael) Chorus (Gabriel, Uriel, Raphael)	Most beautiful appear The Lord is great, and great his might

Indian improvisation

Recitativo (Raphael)	And God said: Let the earth bring forth
----------------------	---

Recitativo (Raphael) Aria (Raphael)	Strait opening her fertile womb Now heav'n in fullest glory shone
--	--

Recitativo (Uriel) Aria (Uriel)	And God created man In native worth and honour clad
------------------------------------	--

Recitativo (Raphael) Chorus (Gabriel, Uriel, Raphael)	And God saw ev'rything Achieved is the glorious work
--	---

INTERMISSION

PART THREE

Indian improvisations

Chorus (Adam, Eva)	By thee with bliss, o bounteous Lord
Chorus	Sing the Lord ye voices all!



In the beginning rose Hiranyagarbha [the Golden Egg], born Only Lord of all created beings. He fixed and holdeth up this earth and heaven. What God shall we adore with our oblation?

Rig Veda (1700–1100 BCE), Mandala 10, Hymn 121: Creation.

I saw a vast instrument, round and shadowed, in the shape of an egg, small at the top, large in the middle and narrowed at the bottom; outside it, surrounding its circumference, there was bright fire with ... a shadowy zone under it. And in that fire there was a globe of sparkling flame so great that the whole instrument was illuminated by it, over which three little torches were arranged in such a way that by their fire they held up the globe lest it fall.

Hildegard of Bingen, Scivias (c.1150), Book 1, Vision 3: The Universe and Its Symbolism.

I begynnelsen reste sig Hiranyagarbha [det Gyllene Ägget], född som Ende Herre över alla levande varelser. Han ger stadga och håller uppe jorden och himlen. Vilken Gud skall vi tillbedja med våra offergåvor?

Rigveda (1700–1100 f.Kr.), mandala 10, hymn 121: Skapelsen.

Jag såg ett enormt instrument, runt och skuggat, format som ett ägg, litet upptill, stort i mitten och avsmalnande i botten; utanför det, runt dess yta, brann en klar eld med /.../ en skuggad zon under. Och i den elden fanns det ett klot av gnistrande flammor, så stort att hela instrumentet lystes upp av det, över det var tre små facklor arrangerade så att de höll uppe klotet för att det inte skulle falla.

Hildegard av Bingen, Scivias (ca1150), bok 1, vision 3: Universum och dess symbolik.

'The earth was without form and void [*tohu vabohu*], and darkness was over the face of the deep. And the Spirit of God was hovering over the face of the waters.' (Genesis 1:2 English Standard Version.)

So reads the second verse of Genesis, the second verse of the Bible, striking an apparently anomalous note within an otherwise uncompromisingly well-ordered creation. Here we find nothing of the clear and tidy distinctions of heaven from earth (verse 1), light from darkness (verse 4), land from sea (verse 10), etc. The chaos of verse 2 is neither preceded by divine speech nor subsequently pronounced good.

Do we have to do here, then, with a caricature of God's good creation – that which was decisively superseded and excluded by the ordered creation of the following verses?

This was the judgment of the great Swiss Reformed theologian of the twentieth century, Karl Barth. In short, is this chaos evil?

One might be confirmed in such a view by other biblical occurrences of the resonant *tohu* and *bohu*. Thus, in Jeremiah's vision of God's judgment on Judah: 'I looked on the earth, and behold, it was without form and void [*tohu vabohu*]; and to the heavens, and they had no light. ... I looked, and behold, the fruitful land was a desert, and all its cities were laid in ruins before the LORD, before his fierce anger.' (Jer 4:23, 26). And we read in Isaiah, this time against Edom: 'He shall stretch the line of confusion [*tohu*] over it, and the plumb line of emptiness [*bohu*]' (Isa 34:11).

Haydn's *The Creation*, making an analogous connection, juxtaposes Genesis 1:1-4 with the following words, sung by the archangel Uriel:

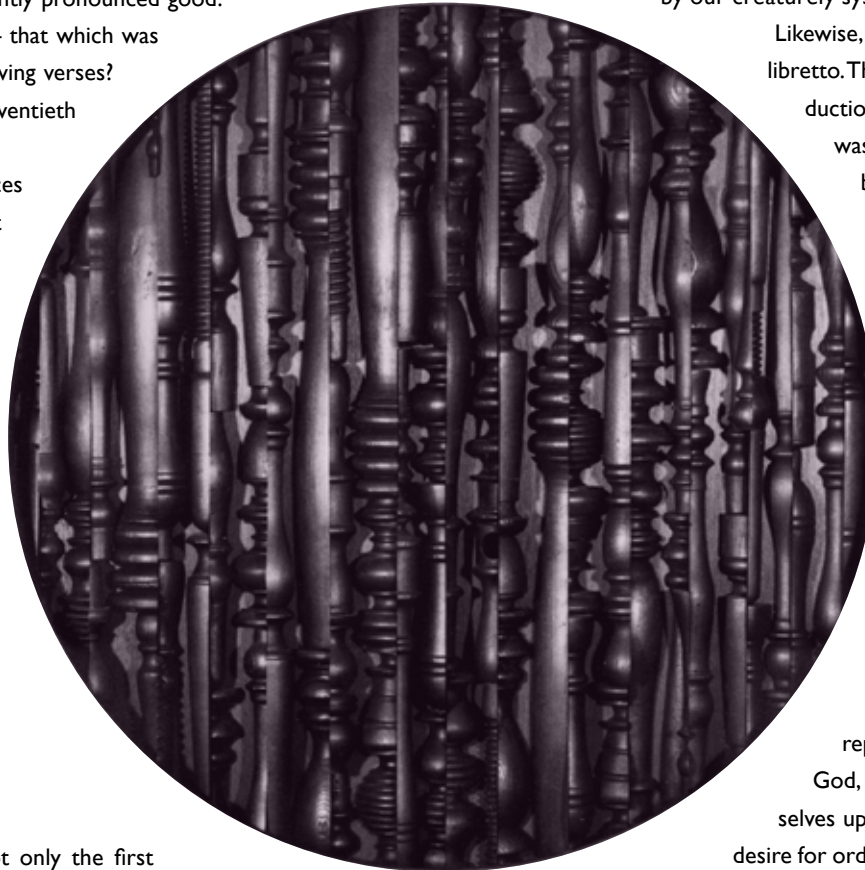
Now vanish, before the holy beams,
The gloomy shades of ancient night;
The first of days appears.
Now chaos ends, and order fair prevails:
Affrighted fled, hell spirits black in throngs;
Down they sink in the deep abyss
To endless night.

The chorus then hails the 'new-created world', suggestively evoking not only the first creation but also the new, redeemed creation. Order is set over against chaos as disorder, and creation is accomplished through the banishment of evil.

Quite apart from these textual grounds, we might be tempted by our own anxious need for order, and our experience of the threat of disorder, to pronounce the *tohu vabohu* evil – something that Genesis does not in fact do. Less psychologically and more logically, we may reckon that anything other than order can only be its opposite, disorder. Again, Genesis is not so hasty. Indeed, the rhythmic *tohu vabohu* already points in a different direction, as does the allusion to the Spirit of God – which surely cannot be captured by our creaturely systems of order.

Likewise, Haydn's *Creation* tells a different story in its music from that told in its libretto. The frustrated striving for the tonic (C), only reached at the end of the Introduction in the minor, and being superseded by the triumphant C major 'and there was light', is by no means disordered. The tonality of the cosmic light is not to be contrasted with an atonal 'formless void'. The Introduction, while lacking a key, is looking for one, and that very striving – the potential for a key – bespeaks its lurking tonality.

Might Genesis 1:2, in other words, suggest a different logic from the binary ones with which we habitually operate: the 'either/or's in which opposites exhaust the possibilities, in which the law of non-contradiction reigns? In the terms of that alternative logic, moreover, might our desire to repress the chaos be itself the disorder to be overcome? In other words, the problem is not lack of order as such, but the desire to confine and constrain it within the orders that we construct according to the various binaries of spirit/matter, male/female, (rational) human/(brute) animal, native/foreigner, etc. The devastating annihilation prophesied by Jeremiah and Isaiah, reread from this perspective, is directed precisely at our idolatrous systems of order – our repression of the good chaos of Genesis 1:2. In other words, when the repressed chaos reasserts itself, as it does in these prophecies at the behest of God, it can only be experienced as annihilating for those who have shored themselves up in self-protecting systems of order. But that is not all: it is our own fearful desire for order that generates the very chaos we fear by figuring it as the binary opposite of order. In other words, we create the negative chaos we repel by failing to acknowledge the habitable chaos out of which a good creaturely order arises.



And this brings us back to Genesis 1. The chaos of verse 2 is not opposed to the order of the following verses, but is rather the potential for it. But as potential, it houses more than one possibility – more than one system of order. The law of non-contradiction may apply within these systems, but it need not operate between them. And this frees us to acknowledge that others who do not conform to our own systems do not need to be greeted as threats, able only to contradict us. Indeed, they may bring us to the perception of ways in which even we transcend the systems we have constructed for ourselves to inhabit.

In just this way, a Hindu story of origins need neither be rejected by the Christian as false, nor assimilated by her as something ultimately reducible to the Christian rendition, but can be attended to as another system of order – a different possibility of the *tohu vabohu*. And attending to it may in turn draw out hitherto unawakened possibilities within the Christian system of order, shedding new light (and dark) on Genesis 1. The concert's interweaving of Hindu and Christian musical genres enacts this illumination, and does so in both directions.

Susannah Ticciati, 2017

"Jorden var öde och tom [*tohu vabohu*], djupet täcktes av mörker och en gudsvind svepte fram över vattnet." Första Moseboken 1:2 (Bibel 2000)

Så lyder andra versen i Första Moseboken. Bibelns andra vers avger en till synes avvikande ton i en annars kompromisslöst välordnad skapelse. Här finner vi inget av de tydliga och prydliga distinktionerna mellan himmel och jord (vers 1), ljus och mörker (vers 4), land och hav (vers 10) etc. Kaoset i vers 2 varken föregås av Guds ord eller leder till något gott. Innebär det att vi här har att göra med en förvrängning av Guds goda skapelse – det som uttryckligen efterträddes och uteslöts av den ordnade skapelsen i de påföljande verserna? Det är vad 1900-talets store schweizisk reformerta teolog Karl Barth ansåg. Kort sagt, är kaoset av ondo?

Denna tolkning synes bekräftad av andra bibliska förekomster av det resonanta *tohu* och *bohu*, som här, i Jeremias vision av Herrens straffdom över Juda: "Jag ser på jorden – den är öde och tom [*tohu vabohu*], på himlen – där finns inget ljus. ... Jag ser – det bördiga landet har blivit öken, alla dess städer ruiner. Detta är Herrens verk, hans flammande vredes verk" (Jer 4:23, 26). Och i Jesaja, den här gången över Edom: "Mätsnöret skall spännas över landet och stenlodet sänkas, allt blir öde och tomt [*tohu vabohu*]" (Jes 34:11).

Haydns *Skapelsen*, gör en liknande koppling och kombinerar Första Moseboken 1:1–4 med följande ord, som sjungs av ärkeängeln Uriel:

Låt den uråldriga nattens mörka skuggor
Lösas upp i de heliga strålarna,
Den första dagen nalkas.
Nu upphör kaos och fager ordning härskar:
Skrämd flyr horden av svarta helvetesandar,
Sjunker ner i den djupa avgrunden
Till ändlös natt.

Kören välkomnar sedan den "nyskapade världen" och frammanar därmed associationer inte bara till den första skapelsen, utan till den nya, förlösta skapelsen. Ordning ställs över kaosets oordning och skapelsen åstadkoms genom att ondskan förvisas.

Oberoende av dessa textbaserade belägg kan vårt behov av ordning och vår tendens att känna oss hotade av oordning förleda oss att se *tohu vabohu* som något ont, vilket Första Moseboken faktiskt inte gör. Om vi bortser från psykologin och tänker logiskt, så kan vi se att allt annat än ordning bara kan vara dess motsats – oordning. Första Moseboken är återigen inte lika snabb att döma. Redan det rytmiskt återkommande *tohu vabohu* pekar i en annan riktning, precis som anspelningarna till gudsvinden – som definitivt inte kan fångas in av våra grundläggande behov av ordning.

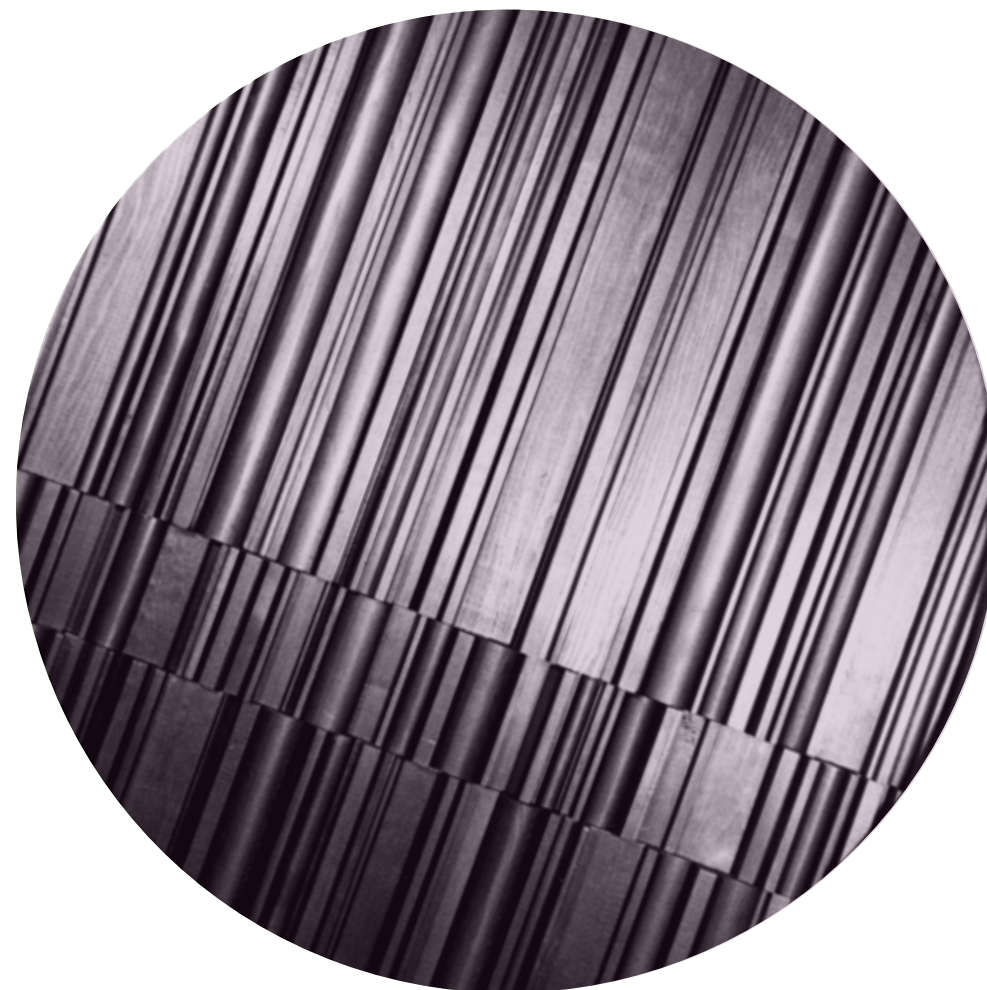
På samma sätt berättar Haydns *Skapelsen* också en annan historia med musiken än med librettot. Tonikans (C) frustrerade strävan, mot ett mål som den når först i slutet av introduktionen i moll, och som följs av ett triumferande "Och ljuset blev till" i c-dur, saknar inte alls ordning. Det kosmiska ljusets tonalitet står inte mot en atonal "formlös tomhet". Introduktionen, som även om den saknar en tonart, letar efter en, och strävan efter den potentiella tonarten vittnar om dess dolda tonalitet.

Kan det med andra ord vara så att Första Moseboken 1:2 antyder en annan logik än den binära logik vi tillämpar av hävd och vana? Det dominerande "antingen/eller" där motsatsen utesluter möjligheten till icke-motsats? Om vi ser till denna alternativa logik måste vi fråga oss, är vår önskan att undertrycka kaoset i sig det kaos som måste ordnas? Med andra ord så är problemet inte brist på ordning i sig utan önskan att begränsa och lägga band på denna brist inom ramen för den ordning vi skapar med olika binära enheter – kropp/själ, manligt/kvinnligt, (rationellt) mänsklig/(barbariskt) djurisk, infödd/utomstående etc. Den förödande tillintetgörelsen som Jeremias och Jesajas förutspår riktas, ur detta perspektiv, just mot våra avgudaktiga ordningsskapande system – vår tendens att undertrycka det goda kaoset i Första Moseboken 1:2. Med andra ord, när det undertryckta kaoset hävdar sig igen, som det på Guds befallning gör i profetiorna, kan det endast upplevas som tillintetgörelse av dem som har tagit sin tillflykt i ordningsskapande system. Men det är inte allt – det är vår egen ångestfyllda strävan efter ordning som skapar just det kaos vi fruktar genom att positionera det som den binära motsatsen till ordning. Med andra ord skapar vi det negativa kaos vi fruktar genom att inte acceptera det kaos ur vilket en god, naturlig ordning uppstår.

Detta tar oss tillbaka till Första Moseboken. Kaoset i vers 2 står inte i motsats till de följande verserna, utan skapar potential för dem. Men som potential rymmer det mer än en möjlighet – mer än ett system för att skapa ordning. Lagen om icke-motsägelse kan tillämpas inom systemen, men den behöver inte tillämpas mellan dem. Detta ger oss frihet att acceptera att andra, som inte rättar sig efter våra egna system, inte behöver ses som hot, utan bara som av en annan uppfattning. Inte bara det, de kan även hjälpa oss att se hur till och med vi överskrider gränserna för de system vi har skapat för oss själva.

Det är på just detta sätt som kristna varken behöver förkasta den hinduiska skapelseberättelsen som falsk eller assimilera den som något som kan införlivas i den kristna traditionen, utan kan se den som ett annat ordningsskapande system – ett annat möjligt resultat av *tohu vabohu*. Genom att uppmärksamma det kan vi kanske se hitintills slumrande möjligheter inom det kristna ordningsskapande systemet och se Första Moseboken i ett nytt ljus (och mörker). Konserten sammanväver hinduistiska och kristna musiktraditioner på ett sätt som belyser detta – från båda perspektiv.

Susannah Ticciati, 2017



Sunday 18 June 15.00

Ulriksdal Palace Theatre Confidencen

ONCE UPON A TIME

KJERSTIN DELLERT *narrator*

HUGO TICCIATI *violin*

HAYDEN CHISHOLM *saxophone | harmonic singing*

MATTHEW BARLEY *cello*

MANU DELAGO *hang*

Two Films by Lotte Reiniger with Improvised Soundtrack

The Magic Horse 1953

Thumbelina 1955

DET VAR EN GÅNG

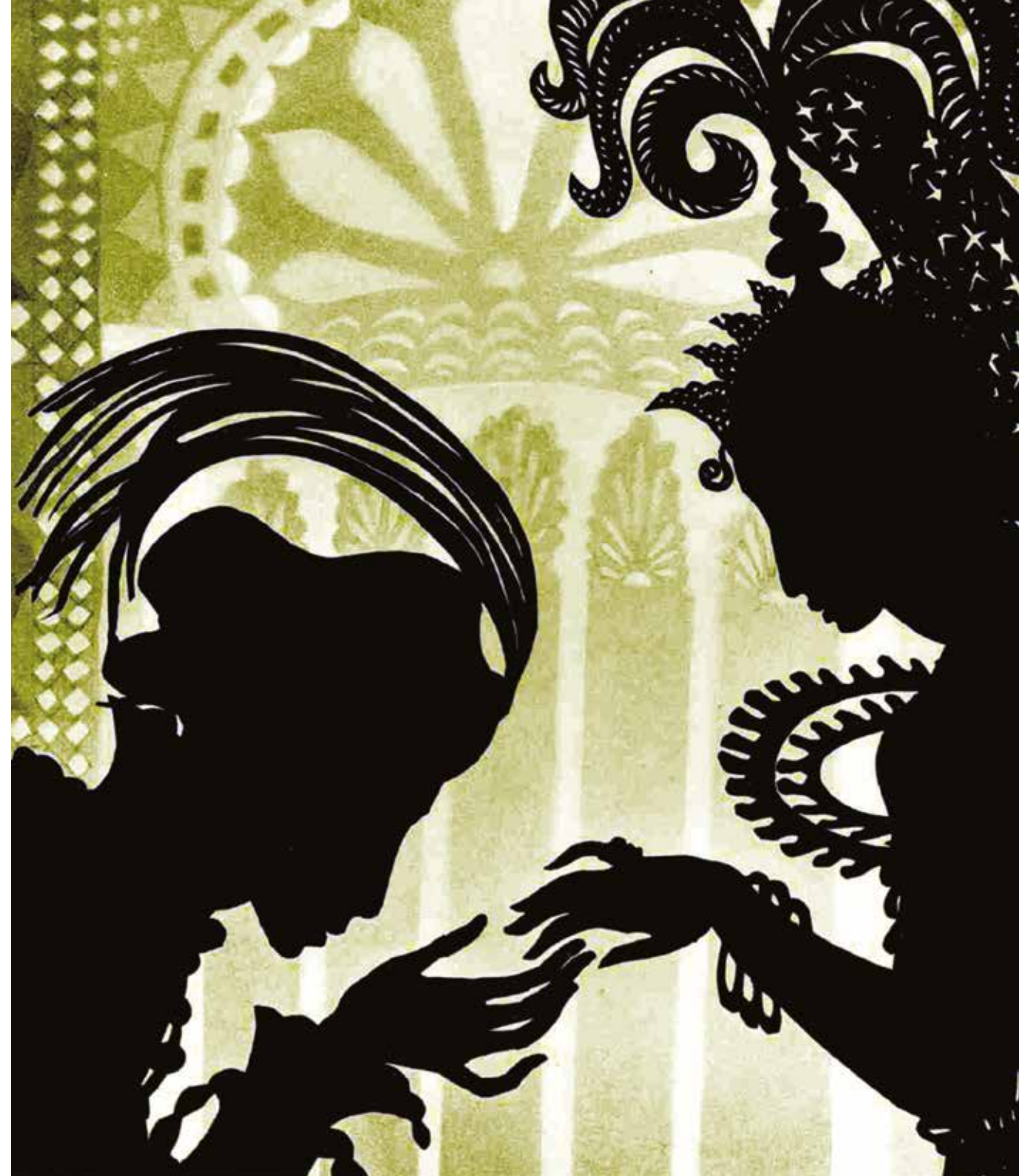
Två filmer av Lotte Reiniger med improviserat soundtrack

Den magiska hästen 1953

Tummelisa 1955

Skuggspelsworkshop för barn

Kockan 13.00 och 13.45 kan barn från 5 år och uppåt tillverka sina egna skuggspelsdockor under handledning av erfarna dockmakare. Föranmälan krävs då antalet platser är begränsat. Observera att workshopen äger rum utomhus, så klä er varmt.



Over a period of six decades, from 1919 to 1979, the Berlin film-maker Lotte Reiniger made sixty animated films, of which forty survive, all using the silhouette technique that she herself pioneered. Reiniger employed a stop-motion film-making technique, in which her paper puppets, cut out by hand with tremendous dexterity, are laid on a horizontal surface, lit from underneath, and moved a tiny amount, frame by frame. The resulting film is entirely made up of a continuous sequence of single frames, shot one at a time.

Reiniger was responsible for the first full-length animated feature film, *The Adventures of Prince Achmed*, an adaptation of stories taken from the *Arabian Nights*. Made between 1923 and 1926, *Prince Achmed* predated Disney's *Snow White* (1937) by more than ten years, and is an extremely ambitious and complex creation, with a rich variety of scenes and characters. As Reiniger wrote in her introduction to the film:

Countless extras had to be cut and animated, as sometimes up to fifty figures act in one scene. To illustrate the extent of this work: for a clip that passes the viewer's eye in two seconds, fifty-two frames have to be recorded one by one.

This makes a total of approximately 100,000 frames, each separately photographed. In order to achieve the range of motion desired by Reiniger, her silhouette puppets had to be extremely versatile, and in the most complex cases were made of as many as fifty separate pieces, joined by hinges made of thin strips of lead then hammered flat. Close-ups were produced by cutting larger versions of the characters Reiniger wanted to zoom in on.

Financed by the banker Louis Hagen, who had invested in film stock as a hedge against the hyperinflation that beset the Weimar Republic in the early 1920s, Reiniger began making *Prince Achmed* in 1923, when she was just twenty-four years old. Working with a team of five in a studio over Hagen's garage in Potsdam, she was personally responsible for creating the film's plots and characters, drawing the storyboards, and cutting out the silhouettes. She even invented a device that she called her *Tricktisch* ('trick table'), later patented by Disney as the multiplane camera. This revolutionary apparatus consisted of a camera suspended horizontally over two or three layers of glass that enabled the animators to use foregrounds, middle grounds and backgrounds to create the illusion of three-dimensional space. *Prince Achmed* was Reiniger's only full-length feature film; thereafter she devoted herself to shorts.

Lotte (Charlotte) Reiniger was born in Berlin in 1899, and from a very young age was fascinated by the Chinese art of silhouette puppetry. As a child she seems to have taught herself to cut remarkably intricate paper silhouettes, which she used in a puppet theatre that she also constructed. Still only a teenager, she was deeply influenced by the special effects in the first instalment of a trilogy of silent horror films co-written and co-directed by Paul Wegener. *The Golem*, inspired by Jewish legend, tells the story of an antiques dealer who finds a clay statue (the murderous golem, played by Wegener) that has magically had life breathed into it. Reiniger attended a lecture given by Wegener on cinematic animation, and subsequently enrolled at the Max Reinhardt School, where Wegener was active. She was soon working with Wegener, making silhouettes for film titles as well as the dialogue cards used in silent films. Her skills gained her admission to Berlin's Institute for Cultural Research, where she worked on animation. Her earliest work as an animator includes *The Beautiful Princess of China* (1916) and *Apocalypse* (1918), for which she produced silhouettes describing the awful events of World War I.

Animation, Reiniger believed, was a way of increasing the representational capacity of film, and overcoming some of the limitations of conventional cinema. Her own films reflect her lifelong fascination with fairy tales, myths and legends, and stories from opera. Her very early work includes *Cinderella* and *Sleeping Beauty* (both 1922). She also made an adaptation of Hugh Lofting's *Dr Dolittle*, entitled *Dr Dolittle and His Animals*, which premiered in 1928, with music composed by Paul Dessau, Kurt Weill and Paul Hindemith. Her short films based on operas include *Carmen* (1933), *Papageno* (1935), *Helen La Belle* (1957, after Offenbach) and *A Night in a Harem* (1958, after Mozart). In the 1950s she made a series of films for American television – mainly adaptations of fairy tales by writers including the Brothers Grimm and Hans Christian Andersen. In 1954 her film *The Gallant Little Tailor* was awarded the Silver Dolphin prize at the Venice Film Festival.

In 1933 Reiniger and her husband Carl Koch left Germany because, as she said, 'I didn't like this whole Hitler thing and because I had many Jewish friends whom I was no longer allowed to call friends.' The couple spent time in France, where they were employed by Jean Renoir: Koch as assistant director, Reiniger as animator. They eventually settled in England, and in 1951 moved to the Abbey Arts Centre in Hertfordshire (founded in 1946 by the sculptor and art dealer William Ohly), an artists' collective where Reiniger spent most of the rest of her life. She died in Germany on 19 June 1981.



'Faraway and long ago in the city of old Baghdad it was the Caliph's birthday, and jugglers and dancers were doing their best to entertain him...' So begins *The Magic Horse*, as narrated in Lotte Reiniger's 1953 film for Primrose Productions, a company founded in London by the son of Reiniger's early supporter, Louis Hagen. The story is loosely based on a tale from the *Arabian Nights*, but Reiniger's treatment takes a very different path from that followed in the original. For one thing, Reiniger moves the setting of the tale from Persia to 'old Baghdad'. Was this perhaps because Persia was very much in the public eye in 1953? This was the year in which British and American intelligence agencies planned and executed a coup in Iran that overthrew the elected government and strengthened the rule of the Shah, who held power for the next twenty-six years. Concerned with the marriage of princes and princesses from the region's ruling houses, the story told in the *Arabian Nights* interweaves fairy tale elements with evocations of dynastic intrigue. By contrast, Reiniger's *Magic Horse* does away with all such complexities, replacing them with a fantasy journey, undertaken by Prince Ahmed (a generic name, changed from the original), who flies on the magic horse to an exotic wilderness. There he meets and woos a wonderful princess, who owns a bird dress that enables her to fly as well. Won over by the prince's charms, the princess says goodbye to her attendant ladies (all equipped with flying dresses), leaves her natural paradise behind, and returns to Baghdad on the magic horse in order to marry Ahmed and live happily ever after. Reiniger's charming short film is, in every sense of the word, a flight of fancy!

Thumbelina, made in 1955 for the same production company, is another film about flying away into a world of the imagination. Born in a springtime flower, the tiny Thumbelina is abducted by a frog, who imprisons her on a lily pad, intending to marry her off to his son. Fortunately, she is rescued by some fish, who cut the lily pad free, so Thumbelina floats off downstream, assisted by a friendly butterfly. Back on land, the lovely girl meets a stag beetle who feeds her on wild strawberries; she is serenaded by a nightingale, and plays catch with a squirrel. But the year passes quickly. Autumn leaves are soon falling, and the swallows are flying south. Poor Thumbelina is taken in by a generous fieldmouse, who introduces her to a wealthy old mole. The mole asks Thumbelina to marry him, and the little girl accepts his kind offer, despite knowing that she will miss the sunshine, which is her native element. Then she nurses an ailing swallow, and without further ado abandons the mole, flying south on the swallow's back to a marvellous land of flowers and antique temples. There she meets and marries the equally tiny Angel King, who gives her a set of wings as a wedding present, and of course they live happily ever after. As in *The Magic Horse*, Reiniger beautifully skims over the complications, but spare a thought for the poor old mole, who for one intoxicating instant thought his life might be brightened forever by the pretty flower girl. If his name had been Henry Higgins, hero of *My Fair Lady*, his life might have turned out quite differently ... but thereby hangs another tale!

Paul Williamson, 2017

Under 6 decennier, från 1919 till 1979, skapade den tyska filmskaparen Lotte Reiniger sextio animerade filmer, varav fyrtio har överlevt, i silhuettekniken som hon gick i bräsch för. Reiniger använde sig av en stop motion-teknik där hennes pappersdockor, handklippta med utsökt skicklighet, lades på en horisontell bakgrundsbelyst yta och flyttades en aning för varje ruta. Resultatet är en film som helt och hållet består av löpande sekvenser av enskilda bildrutor, tagna en efter en.

Reiniger ligger bakom den första animerade fullängdsfilmen, *Prins Achmeds äventyr*, en filmbearbetning av berättelser från *Tusen och en natt*. *Prins Achmed* skapades mellan 1923 och 1926 och kom alltså ut mer än tio år innan Disneys *Snövit* (1937). Det är ett extremt ambitiöst och komplext verk med många olika scener och rollfigurer. Som Reiniger skrev i introduktionen till filmen:

Vi var tvungna att klippa ut och animera otaliga statister eftersom några av scenerna innehåller upp till femtio personer. För att illustrera hur omfattande det här arbetet var, så måste femtiotvå filmrutor spelas in en i taget för ett klipp som passerar framför åskådarens ögon på två sekunder.

Det innebär ungefär 100 000 stillbilder tagna en och en. För att visa de rörelser som Reiniger eftersträvade måste hennes silhuettdockor vara extremt smidiga, de mest komplexa dockorna bestod av upp till femtio separata delar som satts samman med gångjärn av tunt bly som sedan hamrats platta. Närbilder skapades genom att klippa ut större versioner av rollfigurerna som Reiniger ville zooma in på.

Backad av bankiren Louis Hagen, som investerade i filmaktier för att säkra sina investeringar mot hyperinflationen som drog över Weimarrepubliken i början av 1920-talet, började den då tjugofyra-åriga Reiniger skapa *Prins Achmed* 1923. Hon arbetade med fem andra i en studio över Hagens garage i Potsdam och ansvarade själv för att skapa filmens handling och rollfigurer, rita storyboards och klippa ut silhuetter. Hon uppfann till och med en apparat som hon kallade för sitt *Tricktisch* (trickbord), det patenterades senare av Disney som multiplankameran. Denna revolutionerande apparat bestod av en kamera upphängd horisontellt över två eller tre glasplan, vilket gjorde det möjligt för animatörerna att använda förgrunder, mellangrunder och bakgrunder för att skapa en illusion av tredimensionella ytor. *Prins Achmed* var Reinigers enda fullängdsfilm, därefter ägnade hon sig åt kortfilmer.

Lotte (Charlotte) Reiniger föddes 1899 i Berlin och fascinerades redan som liten av kinesiska skugg-

spelsdockor. Redan som barn lärde hon sig att klippa ut imponerande intrikata papperssilhuetter som hon använde i en dockteater som hon också byggde själv. Som tonåring tog hon djupt intryck av specialeffekterna i den första filmen i en stum skräckfilmstrilogi med Paul Wegener som medförfattare och medregissör. *Golem*, inspirerad av den judiska legenden, är historien om en antikhandlare som hittar en lerstaty (den mordiska Golem, spelad av Wegener) som har fått liv genom ett magiskt andetag. Reiniger deltog i en föreläsning som Wegener gav om filmanimation och ansökte sedan till Max Reinhardt Seminar, där Wegener var verksam. Hon arbetade snart med Wegener och tillverkade silhuetter till förtexter och dialogkort för stumfilmer. Hennes skicklighet uppmärksammades av Berlins institut för kulturforskning där hon kom att arbeta med animation. Hennes tidigaste arbete som animatör inkluderar *Den vackra prinsessan från Kina* (1916) och *Apokalyps* (1918), för vilken hon tillverkade silhuetter som beskriver de fruktansvärda händelserna under första världskriget.

Reiniger ansåg att animation var ett sätt att öka filmens representativa förmåga och överbrygga några av den konventionella filmens begränsningar. Hennes egna filmer återspeglar hennes livslånga fascination av sagor, myter och legender och berättelser från operan. Hennes tidigaste verk omfattar *Askungen* och *Törnrosa* (båda 1922). Hon gjorde även en version av Hugh Loftings *Dr Dolittle*, med namnet *Dr Dolittle och hans djur*, som hade premiär 1928 med musik komponerad av Paul Dessau, Kurt Weill och Paul Hindemith. Hennes kortfilmer baserade på opera omfattar *Carmen* (1933), *Papageno* (1935), *Helen La Belle* (1957, efter Offenbach) och *En natt i haremet* (1958, efter Mozart). Under 1950-talet skapade hon en serie filmer för amerikansk tv – framförallt sagor av författare som bröderna Grimm och Hans Christian Andersen. 1954 fick hennes film *Den tappre skräddaren* silverdelfinen vid filmfestivalen i Venedig.

1933 lämnade Reiniger och hennes man Carl Koch Tyskland eftersom "Jag gillade inte hela historien med Hitler och jag hade många judiska vänner som jag inte längre fick kalla vänner". Paret tillbringade en tid i Frankrike, där de arbetade för Jean Renoir: Koch som regiassistent och Reiniger som animatör. De slog sig så småningom ner i England och flyttade 1951 till Abbey Arts Centre i Hertfordshire (grundat 1946 av skulptören och konsthandlaren William Ohly), ett konstnärskollektiv där Reiniger tillbringade större delen av resten av sitt liv. Hon dog i Tyskland den 19 juni 1981.

"Långt, långt bort och för länge sedan, i det gamla Bagdad, firade kalifen sin födelsedag, och jonglörer och dansare gjorde sitt bästa för att underhålla honom ..." Så börjar berättelsen om *Den magiska hästen*

(1953) i Lotte Reinigers film för Primrose Productions, ett bolag grundat av sonen till Louis Hagen, Reinigers tidiga välgörare. Historien bygger löst på en berättelse från *Tusen och en natt*, men Reinigers version tar en helt annan väg än originalet. För det första flyttar Reiniger berättelsen från Persien till "det gamla Bagdad". Var det kanske för att Persien redan stod i rampljuset 1953? Detta var året då de brittiska och amerikanska underrättelsetjänsterna planerade och utförde en kupp i Iran, som störtade den valda regeringen, stärkte shahens styre och gav honom makten under de kommande tjugosex åren. Historien som berättas i *Tusen och en natt* handlar om giftermål mellan prinsar och prinsessor från regionens regerande kungahus och blandar saga med dynastiernas intriger. Reinigers *Den magiska hästen* hoppar över dessa komplikationer och ersätter dem med en fantasiresa där prins Ahmed (ett annat namn än originalet) flyger en magisk häst till en exotisk ö. Där träffar och uppvaktar han en vacker prinsessa, som äger en fågeldräkt som gör att hon också kan flyga. Prinsessan faller för prinsens charm och tar farväl av sina kammarjungfrur (som alla har flygande dräkter), lämnar sitt naturliga paradis och återvänder till Bagdad på den magiska hästen för att gifta sig med Ahmed och leva lycklig i alla sina dagar. Reinigers charmerande kortfilm är, med andra ord, en önskedröm.

Tummelisa, skapades 1955 för samma produktionsbolag och är en annan film om att flyga bort till fantasin värld. Pyttelilla Tummelisa, som är född i en vårblossa, förs bort och hålls fången på ett näckrosblad av en groda som vill gifta bort henne med sin son. Som tur är räddas hon av några fiskar som biter av blomskaftet så att Tummelisa kan flyta med strömmen med hjälp av en snäll fjäril. Tillbaka på land träffar den söta flickan en ekoxe som matar henne med björnbär, hör en näktergal sjunga och leker med en ekorre. Men sommaren är snart slut, höstlöven faller och svalorna flyger söderut. Stackars Tummelisa får bo hos en generös skogsmus som presenterar henne för en rik mullvad. Mullvaden ber Tummelisa om hennes hand och den lilla flickan accepterar hans erbjudande trots att hon vet att hon kommer att sakna solskenet, som är hennes naturliga element. Därefter tar hon hand om en skadad svala och överger utan betänkligheter mullvaden för att flyga söderut på svalans rygg, till ett fantastiskt land fyllt med blommor och antika tempel. Där träffar hon och gifter sig med den lika lilla älvkungen, som ger henne magiska vingar i bröllopspresent, och de lever naturligtvis lyckliga i alla sina dagar. Precis som i *Den magiska hästen*, så hoppar Reiniger över alla komplikationer, men glöm inte den stackars gamla mullvaden som för ett ljuvt ögonblick trodde att hans liv för alltid skulle förgyllas av den söta blomflickan. Om han hade hetat Henry Higgins och varit hjälte i *My Fair Lady*, så hade hans liv kanske sett helt annorlunda ut ... men det är en annan saga!

Paul Williamson, 2017



Sunday 18 June 18.00

Ulriksdal Palace Theatre *Confidencen*

RE/CONCEPTIONS

VOCES8

HAYDEN CHISHOLM *saxophone | harmonic singer*

MANU DELAGO *hang | composer*

O/MODERNT CHAMBER ORCHESTRA

LILLA AKADEMIEN CHILDREN'S CHOIR

Members of the children's choir under the direction of Eva Ekdahl

Leoni and Isolde Ankarsparre Ahlroth, Tea von Bergen, Viggo Bläeldh, Oskar Field, Tilde Gardemar, Naomi Goga Gencel, Julia Glaser, Lou Grüne-Yanoff, Alva Hellner, Freja Karlgren, Sara Lennartsson, Kristin Leoson, Antong Li, Yasmine Lund, Herman Pellbäck, Tara Pyne, Arthur Reznikov and Emma Uusijärvi

John Tavener (1944–2013) 'Mother of God, Here I Stand'

Antonio Vivaldi (1678–1741) *Magnificat*

Manu Delago (b. 1984) 'Wandering Around'

Arvo Pärt (b. 1935) *Nunc Dimittis*

INTERMISSION

Peteris Vasks (b. 1946) 'Viatore'

Sergei Rachmaninov (1873–1943) *Bogoroditse Devo* ('God-bearing virgin')

Manu Delago 'Don't Forget'

Benjamin Britten (1913–76) *A Ceremony of Carols* Op. 28, 'Recession'

John Tavener 'Mother of God, Here I Stand'

NOTES

'Words, words, words ...' is Hamlet's response when Polonius asks him what he is reading. It's the strictly correct answer, of course (a word is a word is a word, isn't it?) but not at all helpful to the old busybody who is prying into the causes of Hamlet's assumed madness. Questioned further, Hamlet steadfastly pursues the same pedantic line. Hmm, muses Polonius, 'Though this be madness, yet there is method in 't', and a little later, 'How pregnant sometimes his replies are!' Following Hamlet's literalistic lead, we may note that the correlation between thinking and conceiving – between words and sex – has roots in early natural philosophy as well as in metaphor. A thirteenth-century Jewish sex manual, called *The Holy Letter*, explains why, in the Old Testament, the word 'knowing' is frequently used as a way of referring to sexual intercourse, as for example in Genesis 4:1 where 'Adam knew his wife Eve':

Proper sexual intercourse is called 'knowing' for good reason. As it is said, 'And Elkanah knew his wife Hannah' (1 Samuel 1:19). The secret reason for this is that when the drop of semen is drawn in holiness and purity, it comes from the source of wisdom and understanding which is the brain.

The 'secret reason' disclosed in *The Holy Letter* is a milestone on the path that leads from the biology of human procreation to the belief in miraculous births. It takes us inevitably, if circuitously, to what is arguably the most epoch-making birth in human history: that of Jesus, the 'Word ... made flesh' (John 1:14).

Being as literal-minded as Hamlet, however, we may recall that the Christian belief in the virgin birth derives from a prophecy found in Isaiah 7:14: 'Therefore the Lord himself shall give you a sign; Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall call himself Immanuel.' The familiar translation conceals a momentous anomaly. The Hebrew word used by Isaiah to refer to the mother of the child later identified as Jesus is *almah*, which refers to any young woman of childbearing age, irrespective of her sexual experience. Had Isaiah wanted to stress the virginity of the mother of Immanuel he could have used the Hebrew word *betulah*, meaning 'virgin', which is found elsewhere in the Old Testament, including in the Book of Isaiah. To state the matter plainly, therefore, the mother referred to in Isaiah 7:14 isn't described as a virgin, and Isaiah doesn't prophesy a miraculous birth.

Five hundred years after Isaiah (fl. eighth century BCE), the Egyptian King Ptolemy II (309–246 BCE) decided to include the Old Testament in the Library of Alexandria. He commissioned seventy scholars to translate the Hebrew text into Greek, and created the version of the Old Testament known as the Septuagint (from the Latin, *versio septuaginta interpretum*, 'translation of the seventy interpreters'). Here the Hebrew word *almah* is rendered with the Greek word *parthenos*, meaning 'virgin', and perhaps most familiar to us nowadays from the Parthenon, the temple devoted to Athena Parthenos: Athena the virgin goddess.

St Matthew quotes the significant phrase from Isaiah 7:14 at the beginning of his Gospel (Matthew 1:23), introducing it to establish the point that the birth of Jesus is the realisation of Jewish prophecy.



Writing in Greek, and almost certainly drawing on the Septuagint, Matthew uses the Greek word *parthenos* to refer to Isaiah's *almah*, and so enshrines the mystery of the virgin birth as a key article of Christian belief. With the appearance of St Jerome's Vulgate Bible (commissioned in 382), the usage was fixed once and for all in Christian writing and thinking when Jerome translated Isaiah's *almah* and Matthew's *parthenos* with the Latin word *virgo*.

'In the beginning was the Word ...' (John 1:1). This much we do know, but in an age where words so often seem to lose touch with any recognisable reality, it is sobering to discover how right Hamlet was when he answered Polonius with cryptic literalness. Returning to the beginning, we find not a substance, but a sentence: not a divine presence, but a thought. How much of human history turns on mistranslations and misconceptions (or should that be reconceptions)? Shall the meek inherit the earth, or might we be wise to leave it to the philologists?

The words of Sir John Tavener's 'Mother of God' are taken from a poem by the Russian writer Mikhail Lermontov (1814–42), a younger contemporary of Pushkin. The piece forms part of Tavener's *The Veil of the Temple* – an all-night musical vigil, representing a 'journey towards God', with a score running to 850 pages. Aiming to reconcile people of different faiths, the entire work was premiered in 2003 in a performance lasting approximately seven hours. Tavener, who regarded *The Veil of the Temple* as his 'supreme achievement', worked closely on the piece with Stephen Layton, and Layton subsequently reflected on the experience of leaving the Temple with Tavener as the work came to a close:

As the first performance of *The Veil of the Temple* drew to an end at 5.30 on a fine June morning, I remember walking out of the Temple Church with him, the sounds of a Christian hymn and a Hindu chant combining and seeming to pour out of the church and into the Temple precincts and grounds, as did the singers and audience. This great piece of music is the testament of his strong personal feeling that mankind is all one and would do well to know it.

The psalm-like text of the Magnificat, sung at the end of Vespers, is found in Luke 1:46–55. The Canticle or Song of Mary, as it is also known, was first uttered (or perhaps sung) when, following the Annunciation, Mary visited her cousin, Elizabeth, who was herself miraculously pregnant with John the Baptist. Elizabeth's child leaps for joy in her womb when Mary approaches, and Elizabeth greets her as 'the mother of my Lord'. Mary responds by intoning the Magnificat (the title deriving from the Latin translation of St Luke's Greek): 'My soul doth magnify the Lord, And my spirit hath rejoiced in God my Saviour.'

As its opening words make clear, the Magnificat is a hymn of praise and celebration. It is also a complex statement of the new and revolutionary Christian principles that John the Baptist, with his

characteristic and ultimately fatal forthrightness, would soon be preaching on the banks of the River Jordan. Mary reflects on her profound sense of personal humility, but she also recalls God's promise to Abraham that he will become the 'father of many nations'. In so doing, she affirms her belief that the son she has been promised by the Angel Gabriel has been sent by God to fulfil Old Testament prophecy. Accordingly, the Magnificat is full of respect for the omnipotent deity who has chosen Mary, a woman of humble origins, to be the instrument of the divine plan – a God who will turn the established order upside down: 'He hath put down the mighty from their seats, and exalted them of low degree.'

Underlying this powerful blend of joyful praise and Christian doctrine are the deeply personal emotions of a woman who has been stirred to her core. When Mary is moved to song, the innermost feelings to which she spontaneously gives voice also represent the sentiments of humanity more generally. The peculiar strength of the Magnificat, and part of its enduring appeal for composers, derives from its capacity to make the leap from familiar, deeply felt human emotions to a sublime sense of spiritual exaltation. As Martin Luther remarked in his *Commentary on the Magnificat* (1521), Mary 'sang it not for herself alone, but for us all, that we should sing it after her.'

Manu Delago's 'Wandering Around' (2011) was inspired by Indian ragas and rhythms, but approached freely, without rules or mathematical formulas, in a way that gives the piece an improvisational character. Halfway through, the Hang (a kind of idiophone, made of a material that itself produces sound) is flipped over and played purely percussively, with a cone inside the Gu-Hole that lowers the pitch to B-flat. As Delago comments: 'It's surprising to hear how massive and bassy a Hang can sound, if properly amplified.' Delago's 'Don't Forget' (2005) was the composer's first piece written for strings. He wrote it at a time when he was working as a drummer, mainly playing rock and electronic music, with a limited knowledge of bowed instruments. Looking back, he says: 'I ended up writing the piece in the not-very-stringy key of F minor, using only long bowed notes; ten years on I find the value of the piece lies in its simplicity.'

According to St Luke, Simeon encounters the Holy Family as they enter the temple in Jerusalem, forty days after Jesus's birth, in order to 'present' the child to God, in accordance with Mosaic law. Simeon, says Luke, had previously been visited by the Holy Spirit, who revealed to him that he would not die until he had seen the Messiah. Taking the infant Jesus into his arms, Simeon utters a prayer that begins: 'Lord, now lettest thou thy servant depart in peace, according to thy word.' Along with the Magnificat and the Benedictus, the Nunc Dimittis is one of only three hymn-like canticles found in the New Testament, and its title derives from the opening of the Vulgate translation of Luke 2:29–32: 'Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace.' Arvo Pärt's Nunc Dimittis was commissioned by the choir of St Mary's Cathedral, Edinburgh, and first performed in 2001 at the Edinburgh Festival. Pärt's transcendent interpretation of the text climaxes on the phrase 'Lumen ad revelationem ...'



(‘A light to lighten the Gentiles ...’), and ends with bell-like ‘amens’, softly tolling a promise of eternal peace, as we are returned to Pärt’s revered holy silence: ‘On the one hand,’ the composer says, ‘silence is like fertile soil, which, as it were, awaits our creative act, our seed. But on the other hand, silence must be approached with a feeling of awe.’

‘Viatore’ by Peteris Vasks is a tone poem for string orchestra, dating from 2001. Dedicated to Arvo Pärt, the work evokes a journey through a spiritual landscape that might metaphorically be conceived of in terms of the delicate half-light associated with Vasks’s native Latvia. The title can be translated as ‘traveller’ or ‘wanderer’, and this may be a journey with no clear sense of beginning or ending, such as is undertaken by mythical travellers including Wagner’s Flying Dutchman and Cain in Genesis – ‘a fugitive and a vagabond in the earth’ (Genesis 4:12–15). Vasks’s comment on his 1983 work for strings, ‘Musica Dolorosa’, beautifully captures the idea that his music is a response to the sense of alienation so common in contemporary life: ‘I have always dreamed that my music would be heard where people were unhappy: in hospitals and prisons, in crowded trains and buses ... My music is intended for a large number of people, not just for the audiences at concert halls.’

‘Bogoroditse Devo’ is the Church Slavonic translation of the familiar Hail Mary, based on Luke 1:28: ‘Hail Mary, full of grace, the Lord is with thee.’ Sergei Rachmaninoff’s setting is the sixth movement of his *All-Night Vigil* (Op. 37), composed in less than two weeks early in 1915. Coming at the close of the vespers section of the *Vigil*, the apparent serenity of ‘Bogoroditse Devo’ conceals the germ of a sublime and moving climax that blossoms forth on the words ‘rejoice’ and ‘saviour’, magnificently intertwined.

Benjamin Britten’s *A Ceremony of Carols*, a Christmas work, originally written for treble voices but nowadays often sung by adults too, has been described as ‘a ceremony of innocence’. Yet, Britten was a complex man, who enjoyed a strange and mixed relationship with the world of the child. Accordingly, the innocence of *A Ceremony of Carols* must be very precisely defined: this is innocence after the fall, born of free will and characterised, as the music so powerfully affirms, by the potentially dangerous impulses of creative wilful energy. It is, we might say, the innocence of William Blake, who thought Satan was the Promethean hero of John Milton’s *Paradise Lost*, and that Milton himself ‘was a true Poet and of the Devil’s party without knowing it.’ Returning to the clear, pure light of the nativity, Britten’s vision of childhood innocence is paradoxically built on experience, and for that reason it may be a more powerful testament to God’s greatness than Adam and Eve’s prelapsarian guiltlessness.

Paul Williamson, 2017



”Ord, ord, ord” är Hamlets svar när Polonius frågar vad han läser. Det är helt klart ett korrekt, om än snävt avgränsat, svar (ett ord är ett ord är ett ord, eller hur?) men inte alls till hjälp för den beskäftige gamle mannen i hans försök att få reda på orsaken till Hamlets förmodade galenskap. Trots fler frågor fortsätter Hamlet envist att upprepa samma pedantiska mening. Hm, säger Polonius till sig själv ”Fastän detta är galenskap, så är det likväl metod deri” och lite senare ”Huru kärnfulla äro icke understundom hans svar!”. Om vi följer Hamlets bokstavliga tolkning ser vi att sambandet mellan tanke och befruktning – mellan ord och sex – har sina rötter i såväl tidig naturfilosofi som metaforer. En judisk sexhandbok från 1200-talet, *Det heliga brevet*, förklarar varför uttrycket ”känna varandra” ofta används för samlag i Gamla testamentet, till exempel i Första Moseboken 4:1, där ”mannen kände sin hustru Eva” (1917 års översättning):

Det finns en god anledning till att korrekt samlag kallas för att ”känna”. Som det står skrivet ”Och Elkanna kände sin hustru Hanna” [Första Samuelsboken 1:19, 1917]. Den hemliga orsaken till detta är att när en spermie utlöses i ett heligt och obefläckat samlag, så kommer den från vishetens och förstäelsens källa, vilket är hjärnan.

Den ”hemliga orsaken” som beskrivs i *Det heliga brevet* är en milstolpe på den väg som leder från den mänskliga fortplaningens biologi till tron på jungfrufödelse. Den tar oss obönhörligen, om än på omvägar, till den mest epokavgörande födelsen i människans historia – Jesus, ”Och ordet vart kött” (Johannes 1:14, 1917).

Med tanke på Hamlets bokstavliga sinnelag måste vi påminna oss om att den kristna tron på jungfrufödelse kommer från profetian i Jesaja 7:14: ”Så skall då Herren själv giva eder ett tecken: Se, den unga kvinnan skall varda havande och föda en son, och hon skall giva honom namnet Immanuel” (1917). På många språk (såsom engleska och tyska) döljer den välkända översättningen en viktig anomali. Det hebreiska ordet som Jesaja använde för modern till det barn som senare identifieras som Jesus är *almah*, som omfattar alla unga kvinnor i fertil ålder, oavsett sexuell erfarenhet. Hade Jesaja velat understryka att Immanuels moder var jungfru hade han kunnat använda det hebreiska ordet *betulah*, som betyder ”jungfru” och som återfinns på andra platser i Gamla testamentet, inklusive Jesajas bok. Enkelt uttryckt innebär detta att modern som Jesaja 7:14 hänvisar till inte beskrivs som jungfru, och Jesaja förutspår inte en jungfrufödelse.

Femhundra år efter Jesaja (åttahundratalet före Kristus) bestämde den egyptiske kungen Ptolemaios II (309–246 f.Kr.) att Gamla testamentet skulle finnas i biblioteket i Alexandria. Han gav sjuttio lärda i uppdrag att översätta den hebreiska texten till grekiska och skapade den version av Gamla testamentet som kallas Septuaginta (från latinets *versio septuaginta interpretum*, de sjuttio tolkarnas översättning). Här översätts det hebreiska ordet *almah* med det grekiska ordet *parthenos*, som betyder ”jungfru” och idag kanske främst är känt från Parthenon, templet tillägnad Athena Parthenos – jungfrugudinnan Atena.

Matteus citerar den betydande frasen från Jesaja 7:14 i början av sitt testamente (Matteus 1:23) och använder den för att fastställa att Jesu födelse är den judiska profetians uppfyllelse. Matteus, som skriver på grekiska och med största sannolikhet använder sig av Septuaginta, använder det grekiska ordet *parthenos* för Jesajas *almah*, och förankrar därmed jungfrufödelsen som ett centralt mysterium i den kristna tron. I samband med Hieronymus Vulgata (beställd 382) befestes användningen en gång för alla i alla kristna skrifter och allt kristet tänkande när Hieronymus översatte Jesajas *almah* och Matteus *parthenos* med det latinska ordet *virgo*.

”I begynnelsen var Ordet ...” (Johannes 1:1). Så mycket vet vi, att under en tid när ord så ofta verkar förlora kontakten med en verklighet vi känner igen, så känns det tryggt att upptäcka hur rätt Hamlet hade när han besvarade Polonius fråga med kryptisk bokstavlighet. Om vi återgår till början hittar vi inte stoff, utan mening: inte en gudomlig närvaro, utan en tanke. Hur mycket av människans historia visar sig vara felöversättningar och feltolkningar (eller kanske snarare omvärderingar)? Kommer de saktmodiga att ta över världen eller vore det bättre att överlämna den till språkvetarna?

Orden i Sir John Taveners *Mother of God* kommer från en dikt av den ryske författaren Michail Lermontov (1814–42), en yngre samtida med Pushkin. Stycket är en del av Taveners *The Veil of the Temple* – en nattlång musikalisk vaka som representerar ”resan mot Gud”. Partituret är hela 850 sidor långt och tar ca sju timmar att uppföra. Det uruppfördes 2003 och har till syfte att ena människor av olika trosuppfattning. Taveners, som såg *The Veil of the Temple* som sin ”största bedrift”, komponerade verket i nära samarbete med Stephen Layton, och Layton reflekterade senare över upplevelsen av att lämna templet med Taveners efter uruppförandet:

När det första uppförandet av *The Veil of the Temple* avslutades kl. 5.30 en vacker junimorgon, minns jag hur jag lämnade tempelkyrkan med honom. Ljudet av en kristen hymn och en hinduisk bön vävdes samman och syntes välla ut ur kyrkan och in över tempelområdet, precis som sångarna och publiken. Detta fantastiska musikaliska verk är ett testamente över hans starka personliga uppfattning att alla människor är lika och att det vore bra för dem att känna till det.

Den psalmliknande texten i *Magnificat*, som sjungs i slutet av vespren, återfinns i Lukas 1:46–55. Lovsången eller Mariahymnen, som den även kallas, uttalades (eller sjöngs) första gången när Maria besökte sin kusin Elisabeth efter bebådelsen, Elisabeth som själv som genom ett mirakel hade blivit havande med Johannes döparen. Elisabeths barn sprattlar av glädje i Elisabeths sköte när Maria närmar sig, och Elisabeth välkomnar henne med orden ”min Herres moder”. Maria svarar med att utbrista i en lovsång, *Magnificat* (titeln kommer från den latinska översättningen av Lukas grekiska): ”Min själ prisar storligen Herren, och min ande fröjdar sig i Gud, min Frälsare”.

Precis som öppningsorden visar, så är *Magnificat* en lovsång. Det är även en komplex förkunnelse av de nya och revolutionerande kristna principerna som Johannes döparen, med sin karismatiska och i slutändan dödliga rättframhet, snart skulle predika på Jordanflodens stränder. Maria reflekterar över sin djupa personliga ödmjukhet, men påminner sig även om Guds löfte till Abraham om att han kommer att bli "en fader till många folk". När hon gör detta bekräftar hon sin tro på att sonen hon har blivit lovad av ärkeängeln Gabriel är sänd av Gud för att fullfölja Gamla testamentets profetia. *Magnificat* är därför full av respekt för den allsmåttiga Guden som har valt Maria, en kvinna av enkelt ursprung, att bli en viktig del av den gudomliga planen – en gud som kommer att vända upp och ner på den etablerade ordningen: "Härskare har han störtat från deras troner, och ringa män har han upphöjt".

Under denna kraftfulla blandning av lovsång och kristen doktrin återfinns de personliga känslorna hos en kvinna som har skakats i grunden. När Maria rörs till sång representerar de innersta känslorna hon ger röst åt människans känslor i allmänhet. *Magnificat*'s verkliga styrka, och en av anledningarna till att den tilltalat så många kompositörer, är dess förmåga att ta språnget från välkända, mycket mänskliga känslor till en sublim känsla av själslig extas. Som Martin Luther uttryckte det i sin *Tolkning av Magnificat* (1521), så sjöng Maria "inte för endast sig själv, utan för oss alla, så att vi må sjunga det efter henne".

Manu Delagos *Wandering Around* (2011) är inspirerad av indiska ragor och rytmer, men i en fri tolkning utan regler eller matematiska formler, som ger stycket en improviserad karaktär. Halvvägs genom stycket vänds hangen (en typ av idiofon tillverkad av ett material som ger ljud i sig själv) upp och ner och spelas som ett slaginstrument, men en kon i Gu-hålet, som sänker tonhöjden till bess. Delago kommenterar: "Det är förvånande att höra hur massiv och basliknande hangen kan låta om den förstärks på rätt sätt". *Don't Forget* (2005) är kompositörens första stycke för stråkar. Han skrev det medan han arbetade som trumslagare, framförallt för rock och elektronisk musik, och hade en begränsad kunskap om stråkinstrument. Nu i efterhand säger han: "Jag råkade skriva stycket i den inte-så-stråkiga tonarten f-moll, med bara toner med lång stråkföring, tio år senare ser jag att styckets värde ligger i dess enkelhet".

Enligt Lukas träffar Simeon den Heliga familjen när de går in i templet i Jerusalem, fyrtio dagar efter Jesu födelse, för att presentera barnet för Gud i enlighet med den mosaiska lagen. Simeon, säger Lukas, hade tidigare fått besök av den Helige ande, som berättade för honom att han inte skulle dö innan han hade sett Frälsaren. När han tar Jesusbarnet i sina armar uttalar Simeon en bön som börjar: "Herre, nu låter du din tjänare fara hädan i frid, efter ditt ord". *Nunc Dimittis* är tillsammans med *Magnificat* och *Benedictus* en av endast tre hymnliknande lovsånger i Nya testamentet och den får sin titel från Vulgatans inledning i Lukas 2:29–32: "Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace". Arvo Pärts *Nunc Dimittis* beställdes av kören i St Mary's Cathedral, Edinburgh, och uruppfördes under Edinburghfestivalen 2001. Pärts transcendent tolkning av texten når sin klimax med frasen "Lumen ad revelationem ..." ("Ett ljus som skall uppenbaras för hedningarna ...") och avslutas med flera klocklika "amen", som mjukt förkunnar ett löfte

om evig frid innan vi återvänder till Pärts älskade heliga tystnad. "Å ena sidan", säger kompositören "så är tystnaden som bördig jord, som väntar på vår kreativa akt, vårt frö. Å andra sidan, så måste vi närma oss tystnaden med en känsla av vördnad".

Viatore av Peteris Vasks är en dikt i toner för stråkorkester från 2001. Verket är tillägnat Arvo Pärt och frammanar bilder av en resa genom ett själens landskap som kan uppfattas metaforiskt i det spröda halv-ljuset som associeras med Vasks hemland Lettland. Titeln kan översättas med "resenären" eller "vandraren" och kan tolkas som en resa utan tydligt början eller slut, såsom de resor många mytiska resenärer, inklusive Wagners Flygande holländare eller Kain i Första Moseboken, företar sig – "Ostadig och flyktig skall du bli på jorden" (Första Moseboken 4:12–15, 1917). Vasks kommentar om sitt verk för stråkar från 1983, *Musica Dolorosa*, ger uttryck för uppfattningen om att hans musik är ett svar på känslan av utanförskap som är så vanlig idag: "Jag har alltid drömt om att min musik ska höras av de olyckliga: på sjukhus och i fängelser, på fullpackade tåg och bussar ... Min musik är avsedd att höras av många, inte bara publiken i konsertsalar".

Bogoroditse Devo är en kyrkoslavisk översättning av den välkända Ave Maria, baserad på Lukas 1:28: "Hell dig [Maria], du högt benådade! Herren är med dig". Sergej Rachmaninovs verk centrerar kring den sjätte satsen i hans *All-Night Vigil* (op. 37), komponerad under mindre än två veckor i början av 1915. Där den kommer i slutet av vakans vesper döljer den synbara friden i *Bogoroditse Devo* ett frö av sublimt och rörande klimax som slår ut med de magnifikt sammanvävda orden "fröjdas" och "frälsare".

Benjamin Britten's *A Ceremony of Carols*, en julgudstjänst som ursprungligen skrevs för diskanter men som idag ofta sjungs av vuxna, har beskrivits som en "oskuldens ceremoni". Men Britten var en komplex man, som hade en ovanlig och motstridig relation till barnens värld. Oskulden i *A Ceremony of Carols* måste därför definieras exakt: det handlar här om oskulden efter fallet, född ur fri vilja och kännetecknad (vilket musiken är en kraftfull påminnelse om) av de potentiellt farliga impulserna sprungna ur viljestark, kreativ energi. Det är, kan man säga, oskulden hos William Blake, han som trodde att Satan var den prometeiska hjälten i John Miltons *Det förlorade paradiset* och att Milton själv var en sann Poet och en av Djävulens följeslagare, utan att veta om det. Britten's bild av barndomens oskultsfullhet, som en återvändo till födelsens rena, klara ljus, bygger paradoxalt nog på erfarenhet och kan av den anledningen vara en ännu kraftfullare betygelse av Guds godhet än Adam och Evas oskultsfullhet före fallet.

Paul Williamson, 2017

Monday 19 June 17.45

Ulriksdal Palace Theatre Confidencen

CREATIVITY: THE CORNERSTONE OF EDUCATION

A conversation between violinist Hugo Ticciati, photographer Paul Quant and a student from Lilla Akademien on the importance of and need for a holistic education in the arts.

Moderator: Lotte Johansson, Galleri Duerr. The conversation will be held in Swedish.

KREATIVITET: UTBILDNINGENS HÖRNSTEN

Ett samtal mellan violinisten Hugo Ticciati, fotografen Paul Quant och en elev från Lilla Akademien om vikten och behovet av en gedigen utbildning inom konst och musik.

Ledd av Lotte Johansson, Galleri Duerr. Samtalet hålls på svenska.

Bobblestones

Imagine some prehistoric troglodyte children (cave-dwellers), outside their cave, playing a game called bobblestones. Each child rolls a stone across the ground (no throwing allowed!) and the one whose stone rolls furthest is the winner. One of the children (her name is Dawn) selects the roundest, smoothest stone she can find and launches it across the dusty earth. Yes! Dawn is the winner! Dashing off to retrieve her champion bobblestone before her brother gets to it, Dawn catches sight of her parents, wearily plodding home, struggling with a heavy burden of meat. Suddenly, Dawn stops fighting with her brother. 'Hmm,' she thinks, 'imagine if I could roll along the ground like my bobblestone! Imagine if my parents and my brothers and sisters and me (and the meat!) could all roll along together just like a bobblestone!' And in a flash of inspiration worthy of the greatest genius in human history Dawn invents the medium-sized family car.

Well, not quite! But she may have invented the wheel. And there's the rub. Don't all inventions begin with a flash of inspiration? Words, numbers, writing, family cars, space rockets, cures for cancer ... They all start with someone like Dawn imagining a new way of doing things. Julius Caesar said: 'To create is better than to learn. Creating is the essence of life.' Yes! Except creating and learning are inseparable, and that's the cornerstone of any inspiring educational programme: creative learning or learning creatively – where the freedom to exercise the imagination is combined with the excitement of thinking and the joy of making. Trace it all the way back to Dawn and her bobblestone, to the fabled beginnings of human history, and it's not hard to see the vital importance of creativity in every aspect of our lives. Imagine!

Paul Williamson, 2017

Rullstenar

Föreställ dig ett par förhistoriska troglodytbarn utanför sin grotta. De spelar ett spel de kallar för rullstenar. Varje barn rullar en sten på marken (det är förbjudet att kasta!) och den vars sten rullar längst vinner. Ett av barnen (hon heter Gryning) väljer den rundaste, slätaste stenen hon kan hitta och rullar den över den dammiga marken. Hon vinner! När hon springer iväg för att hämta den vinnande stenen innan hennes bror får tag i den, får Gryning syn på sina föräldrar. De är utmattade efter jakten och kämpar med att bära det tunga bytet. Plötsligt slutar Gryning slåss med sin bror. "Hm", tänker hon, "tänk om jag kunde rulla på marken, som min rullsten! Tänk om mina föräldrar och bröder och systrar och jag (och köttet!) kunde rulla fram tillsammans, precis som en enda rullsten!" Och med en snilleblix värdig historiens största geni har Gryning uppfunnit den mellanstora familjebilen.

OK, det var kanske inte riktigt så det gick till. Men det kan ha varit hon som uppfann hjulet! Och här är grejen. Börjar inte alla uppfinningar med en snilleblix? Ord, siffror, text, familjebilar, rymdraketer, botemedel mot cancer... De börjar alla med att någon som Gryning föreställer sig nya sätt att göra saker på. Julius Caesar sa: "Att skapa är bättre än att lära. Skapandet är livets kärna." Strålande! Fast skapande och lärande är oskiljaktiga och det är hörnstenen i alla inspirerande utbildningsprogram: kreativt lärande – där friheten att använda fantasin kombineras med tänkarglädje och lusten att skapa. Om vi spårar innovationen hela vägen tillbaka till Gryning och hennes rullsten, till människans sägenomspunna begynnelse, så är det inte svårt att se vilken viktig roll kreativiteten spelar i alla delar av våra liv. Så släpp loss fantasin!

Paul Williamson, 2017

Monday 19 June 19.00

Ulriksdal Palace Theatre Confidencen

UN/MODERN AT O/MODERNT: THE THREE Bs

O/MODERNT STRING QUARTET

DANIEL ROWLAND *violin*

HUGO TICCIATI *violin*

GARETH LUBBE *viola*

JULIAN ARP *cello*

ALASDAIR BEATSON *piano*

Johann Sebastian Bach (1685–1750) *Die Kunst der Fuge* BWV 1080
Contrapunctus I, VI, IX & IXX

Manuela Kerer *De/Con* WORLD PREMIÈRE

Ludwig van Beethoven (1770–1826) *Grosse Fuge* Op. 133

INTERMISSION

Johannes Brahms (1833–97) *Intermezzo in E-Flat* Op. 117, No. 1

Johannes Brahms *Piano Quintet in F minor* Op. 34
Allegro non troppo
Andante, un poco adagio
Scherzo: Allegro
Poco sostenuto – Allegro non troppo – Presto, non troppo

NOTES

In 1854 the German composer and poet Peter Cornelius coined the phrase ‘The Three Bs’ to group together three pre-eminent composers: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven and ... wait for it ... Hector Berlioz. The third member of Cornelius’ illustrious triumvirate is probably not the one you were expecting, but one of the joys of history is that, not to put too fine a point on it, it’s all made up. Well, not quite, but the philosopher R.G. Collingwood captured the matter beautifully in his dictum: ‘all history is the history of thought.’ The story inevitably changes over time, depending on who’s telling it. Later in the century the conductor Hans von Bülow replaced Berlioz with Johannes Brahms, and the Holy Trinity of classical music has since been a fixed article of the music lover’s credo. In Bülow’s phrase: ‘I believe in Bach the Father, Beethoven the Son, and Brahms the Holy Ghost.’

Now let’s take a step sideways: ‘Bach ist der Vater, wir sind die Buben’, Mozart is rumoured to have declared in his incomparable fashion: ‘Bach is the father; we are the children.’ The phrase helps to establish another legendary genealogy, according to which Mozart (and Haydn) are the natural heirs of Bach (and Handel). It’s all astonishingly neat and tidy, except for the fact that ... wait for it ... Mozart’s B was not J.S. but C.P.E. Yes, it was Carl Philipp Emanuel to whom Mozart was referring as the grand old man: the son of the Bach whom Mozart knew as ‘Old Sebastian’.

And how could it be otherwise? For the frame of reference within which Old Sebastian’s music came into being was radically opposed to the Enlightenment ethos of his late eighteenth-century successors. In the 1770s the English music historian Charles Burney defined music as ‘the art of pleasing by the succession and combination of agreeable sounds’. We may well take pleasure in the succession and combination of J.S. Bach’s agreeable sounds, but the definition is certainly not one with which Bach himself would have been satisfied. Bach’s music is, in the words of Richard Taruskin, ‘a medium of truth, not beauty’. And this changes everything. Faced with this uncompromising outlook, the life-enhancing relativism (nowadays unfortunately besieged on all sides) that is the bedrock of modern western culture dissolves into airy nothingness. At least it would, if it weren’t for the fact that it is precisely our capacity to think in relative terms – to exercise our historical imagination – that gains us entry to Bach’s universe.

Taruskin’s phrase refers principally to Bach’s church music, created to serve the truths revealed in Martin Luther’s interpretation of Scripture, and it sometimes makes for uncomfortable listening: ‘Some of Bach’s most striking works were written to persuade us – no, *reveal* to us – that the world is filth and horror, that humans are helpless, that life is pain, and that reason is a snare.’ By contrast, *The Art of Fugue*, with its contrapuntal brilliance, is a far more abstract work that presents an ostensibly less harsh face. This collection of canons and fugues is an encyclopaedic exploration of, in the words of Christoph Wolff, ‘the contrapuntal possibilities inherent in a single musical subject’. The subject is in D minor, and the work, composed during the last decade of Bach’s life, was left unfinished. An inscription added to the manuscript by C.P.E. Bach, who published *The Art of Fugue* in 1751, indicates that Bach was working on the final triple



fugue (including a meditation on the notes representing the letters of his name) on the day he died: 'NB: over this fugue, where the name B-A-C-H is introduced in the countersubject, the composer died.'

Lest we stray too far along the primrose path of history, however, it is salutary to recall some of Luther's thoughts on music, published in 1544:

next to the Word of God, the noble art of music is the greatest treasure in the world ... when man's natural musical ability is whetted and polished to the extent that it becomes an art, then do we note with great surprise the great and perfect wisdom of God in music, which is, after all, His product and His gift ... A person who gives this some thought and yet does not regard music as a marvellous creation of God, must be a clodhopper indeed and does not deserve to be called a human being; he should be permitted to hear nothing but the braying of asses and the grunting of hogs.

Crossing a watershed in the story of the three Bs, we turn now to E.T.A. Hoffmann, writing about Beethoven in an essay published in 1813:

Beethoven's instrumental music discloses to us the realm of the tragic and the illimitable. Glowing beams pierce the deep night of this realm and we are conscious of gigantic shadows which, alternately increasing and decreasing, close in on us nearer and nearer, destroying us but not destroying the pain of endless longing in which is engulfed and lost every passion aroused by the exulting sounds. And only through this very pain in which love, hope, and joy, consumed but not destroyed, burst forth from our hearts in the deep-voiced harmony of all the passions, do we go on living and become hypnotised seers of visions!

This is another kind of truth altogether from that found in Bach's *Art of Fugue* – a truth built on the idea that, flying on the wings of Beethoven's musical imagination, the impassioned individual can travel to the extremes of human emotional experience, returning to the workaday world refreshed and renewed. The characteristic work that Hoffmann is thinking of in his landmark essay is the 'immeasurably noble and profound' Symphony in C minor, which we now know as the Fifth Symphony. Beethoven's achievement in the genre marks a crucial turning point in the history of western art, a fact acknowledged by Wagner in his *Zukunftsmusik*, or 'Music of the Future' (1860), when he called Beethoven's symphonies 'the landmark of an entirely new period in the history of universal Art'.

If the symphonies are characterised by the sublime comprehensiveness suggested by Hoffmann and Wagner, Beethoven's late chamber works are overwhelmingly intimate, charged with a 'heightened subjectivity' (to quote Taruskin again) that finds expression in a form that allows the composer to record his most private thoughts. When the violinist Ignaz Schuppanzigh (1776–1830), who played a significant role

in ensuring the late chamber pieces were performed, complained that parts of them were simply too difficult to play, Beethoven is reputed to have replied: 'Do you fancy I am thinking of your puking little fiddle when the muse confides in me?' The German word for this nexus of emotions is *Innigkeit*: 'inwardness' in English, and these last works represent a journey to the innermost depths of personal anguish and pain. Most remarkably, the composer manages to return from these extremities, rescuing his experiences from the flux and forming them into art.

The *Grosse Fuge* or 'Great Fugue', Op. 133, began life as the finale of an earlier quartet in B-flat major, Op. 130. Beethoven's publisher objected that the earlier work, in six movements, was already long enough, and that the proposed final movement was extraordinarily difficult to play. Beethoven therefore made the fugue into a free-standing piece, publishing it with a dedication to Archduke Rudolf of Austria, his student and patron. He also added a concluding rondo to give the work a more conventional appearance. Published in November 1826, four months before his death, the *Grosse Fuge* was Beethoven's last finished work.

Beethoven's unparalleled achievement, particularly in the symphony, presented subsequent composers with an almighty problem. The master, says Wagner in his *Artwork of the Future* (1849), plotted a course through 'unheard-of possibilities of absolute tone speech ... speaking out their utmost syllable from the deepest chambers of his heart.' After the Ninth Symphony, Wagner goes on, instrumental music simply has nowhere to go: 'no forward step is possible.' The answer, according to Wagner, as Beethoven himself realised when he placed Schiller's 'Ode to Joy' at the climax of his last symphony, is to ally music with words. This is the course Wagner pursued in his operatic *Gesamtkunstwerke*. Another route was taken by Franz Liszt (1811–86), who argued that music should be infused with philosophy and poetry, not by setting words but by dispensing with traditional formal devices and letting poetic sentiments shape musical content. To help the listener negotiate an emotional route through music's notoriously indeterminate nuances, Liszt says, the composer should provide 'in a few lines the spiritual sketch of his work and, without falling into petty and detailed explanations, convey the ideas which served as the basis for his composition'. The composer, in other words, should supply an explanatory programme; hence the term 'programme music'.

Liszt's 'music of the future' was not to everyone's taste. His opponents feared that the introduction of extra-musical components would damage the art irretrievably. The influential Vienna critic Eduard Hanslick (1825–1904), who was closely associated with Brahms, produced a brilliant essay, entitled *The Beautiful in Music* (1854), in which he argued that the principal task of music has nothing to do with the expression of feelings – Liszt's poetic sentiments. 'The rose smells sweet,' Hanslick writes, but 'its subject is surely not the representation of the odour; the forest is cool and shady, but it certainly does not represent the feeling of coolness and shadiness.' The essence of music is 'sound and motion', and the best analogue for its mode of expression is the 'arabesque':

a plexus of flourishes, now bending into graceful curves, now rising in bold sweeps; now moving towards, and now away from each other; correspondingly matched in small and large arcs; apparently incommensurable, yet duly proportioned throughout; with a duplicate or counterpart to every segment; in fine, a compound of oddments, and yet a perfect whole.

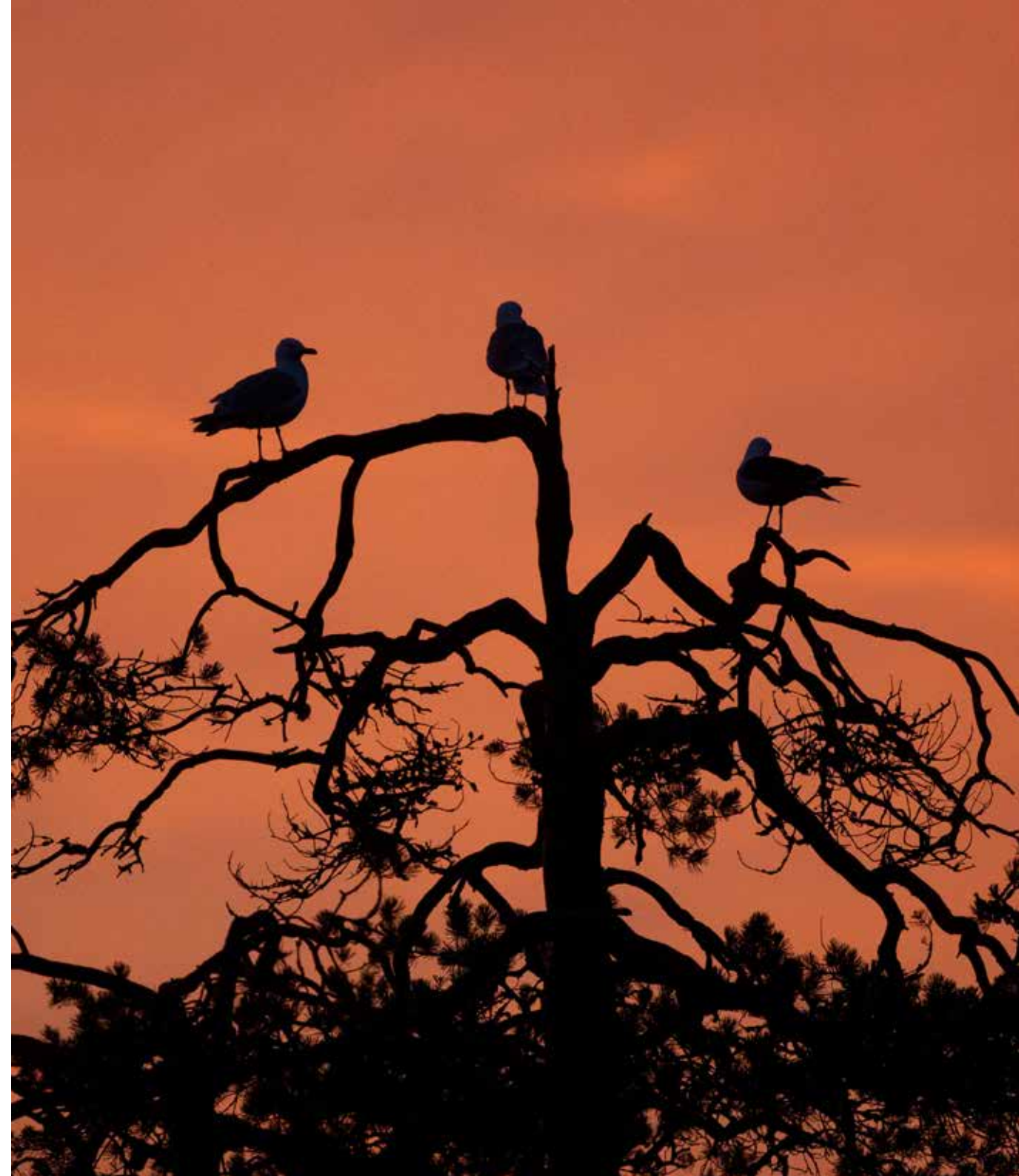
By contrast with Liszt's programmatic approach, this is the domain of 'absolute music': music that speaks 'nothing but sound', as Hanslick puts it. And with a nice sleight of hand we connect our third B – Brahms, key exponent of absolute music and champion of a historical approach to composition – with the abstractions of Bach's *Art of Fugue*. Brahms' Piano Quintet in F minor, Op. 34, completed in the summer of 1864, was published the following year, dedicated to Her Royal Highness Princess Anna of Hesse. Following the example of Robert Schumann's Piano Quintet (1842), it is scored for piano and string quartet and, taking the exploration of existing musical forms as its starting point, Brahms' work carries 'sound and motion' into new dimensions of expressive power.

It was actually Schumann, writing in the *Neue Zeitschrift für Musik* in 1853, who announced that the twenty-year-old Brahms was the 'rightful heir to the mantle of Beethoven'. But, as the interventions by Peter Cornelius and Mozart indicate, establishing a lineage of genius is a doubtful business – particularly so, when the history in question is being written with the aim of promoting the excellence, truth or correctness of one competing style over another. Von Bülow's credo, we might also recall, was doubtless affected by his complicated personal relations with Liszt and Wagner – Von Bülow was married to Liszt's daughter, Cosima, until she left him for Wagner. With all due respect paid to the illustrious critics of former ages, therefore, might it in the end be safest to say that musical Holy Trinities are very much in the ear of the listener, wherever and whenever she or he happens to be listening?

Hugo Ticciati / Paul Williamson, 2017

Manuela Kerer on her new string quartet, 'De/Con'

When Hugo asked me to write a new piece for his O/Modernt String Quartet, I immediately responded with great enthusiasm. I was particularly excited by Festival O/Modernt's basic principal of looking backwards and forwards at the same time, and relished the opportunity to create a piece that would combine existing music and newly composed music in a completely natural way. The task became even more exciting, and also more challenging, when Hugo suggested that my new quartet should be based on works by two of my musical idols, Bach and Beethoven: deconstructing the one, in order (as it were) to construct the other. The piece I wrote is infused with a very personal musical energy, deriving from the enormous respect that I have for these two great composers. 'De/Con' is a journey into three different centuries, each with its own special sound-language. I conceived of the piece as a three-way conversation between Bach, Beethoven and me, in which we each spoke the language of our own epoch, and each of us approached the others in a measured, steady, continuous, step-by-step manner. The resulting work could perhaps best be described as a musical love letter to two of the very greatest composers in the history of western music.



1854 myntade den tyske kompositören och poeten Peter Cornelius uttrycket musikens ”tre stora B:n” för att gruppera tre framträdande kompositörer: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven och ... snart kommer det ... Hector Berlioz! Den tredje medlemmen i Cornelius glänsande trio är förmodligen inte den du förväntade dig. Det här är förstås bara en lustig anekdot – fast inte helt. Filosofen R.G. Collingwood sammanfattade problemet med orden: ”all historia är tankens historia”. Historien ändras oupphörligen beroende på vem som berättar den. Senare samma århundrade bytte dirigenten Hans von Bülow ut Berlioz mot Johannes Brahms, och den klassiska musikens heliga treenighet har sedan dess varit inpräntad i musikälskarens credo. Med Bülows ord: ”Jag tror på Fadern Bach, Sonen Beethoven och Den Helige Ande Brahms”.

Låt oss ta ett par steg åt sidan – Mozart lär en gång, på sitt oefterhärmliga sätt, ha sagt ”Bach ist der Vater, wir sind die Buben”, Bach är fadern, vi är söner. Uttalandet hjälper oss att etablera en annan legendarisk stamtavla, enligt vilken Mozart (och Haydn) är de naturliga arvtagarna till Bach (och Händel). Allt är enastående prydligt, om det inte vore för att Mozarts B inte var J.S. utan C.P.E. Det var alltså Carl Philipp Emanuel som Mozart såg som sin musikaliske fader, sonen till den Bach som Mozart kallade ”Gamle Sebastian”.

Och hur hade det kunnat vara annat? För ”Gamle Sebastians” musik skapades inom helt andra referensramar, som stod i stark kontrast till det sena sjuttonhundratalets upplysningsetos. På 1770-talet definierade den brittiske musikhistorikern Charles Burney musik som ”konsten att förtjusa med en kombinerad följd av angenäma ljud”. Vi må låta oss förtjusa av J.S. Bachs kombinerade följd av angenäma ljud, men Bach själv hade definitivt inte varit nöjd med definitionen. Bachs musik är, med Richard Taruskins ord, ”ett medium för sanning, inte skönhet”. Och detta förändrar allt. Denna kompromisslösa syn har ingenting gemensamt med den livsbejakande relativismen (idag tyvärr belägrad från alla håll) som utgör fundamentet för den moderna västerländska kulturen. Ändå är det just vår förmåga att tänka i relativa termer – att utöva vår historiska föreställningsförmåga – som öppnar våra dörrar till Bachs universum.

Taruskins uttalande avser framförallt Bachs kyrkomusik, som skapades för att understryka sanningen i Martin Luthers tolkning av bibeln och inte alltid är lätt att lyssna på: ”Några av Bachs mest slående verk skrevs för att övertyga oss – nej, att visa oss – att världen är fylld av osedlighet och fasa, att människan är hjälplös, att livet är en kamp och att förståndet är en fälla”. Mot detta står *Die Kunst der Fuge* med sin kontrapunktiska briljans, ett mycket abstraktare verk som visar upp ett, till synes, mildare ansikte. Denna samling kanon och fugor är ett encyklopediskt utforskande av, med Christoph Wolffs ord, ”de inneboende möjligheterna till kontrapunkter i varje musikaliskt subjekt”. Subjektet är i d-moll och verket, som Bach komponerade under sina sista tio år i livet, blev aldrig avslutat. En anmärkning från C.P.E. Bach, som publicerade *Die Kunst der Fuge* 1751, i manuset tyder på att Bach arbetade på den sista trippelfugan (inklusive en meditation över tonerna som representerar bokstäverna hans namn) samma

dag som han dog: ”Observera: över denna fuga, där namnet B-A-C-H introduceras i kontrasubjektet, gick kompositören bort”.

Innan vi kommer på helt historiska avvägar borde vi påminna oss om några av Luthers tankar om musik, publicerade 1544:

vid sidan Guds ord, så är musikens ädla konst den största skatten i världen ... när människans naturliga musikaliska förmåga slipas och poleras till en konst upptäcker vi till vår stora förvåning Guds stora och perfekta vishet, som, när allt kommer omkring, är Hans skapelse och gåva ... En person som ägnar tanke åt detta och ändå inte ser musiken som en av Guds fantastiska skapelser, är sannerligen en drummel och förtjänar inte att kallas människa; han borde inte tillåtas att höra något annat än åsnors skriande och svinens grymtningar.

Efter att passerat denna avgörande punkt i berättelsen om de tre B:na, vänder vi oss nu till E.T.A. Hoffmanns uttalande om Beethoven i en essä från 1813:

Beethovens instrumentella musik för oss till en tragisk och gränslös värld. Spjut av ljus genom-borrar den mörka natten i denna värld och vi blir medvetna om enorma skuggor som, ömsom större, ömsom mindre, kommer allt närmare och tillintetgör oss utan att tillintetgöra smärtan från den ändlösa längtan som omsluter och uppslukar all passion som väcks av de triumferande tonerna. Och det är endast genom denna smärta, där kärlek, hopp och glädje, uppslukade utan att förgöras, frigörs från våra hjärtan med passionernas djupa harmoniska röst, som vi kan fortsätta leva och bli hypnotiserade siare!

Det här är en annan typ av sanning än den som återfinns i Bachs *Die Kunst der Fuge* – en sanning som bygger på idén om att en passionerad individ kan färdas till de känslomässiga extremernas rand på Beethovens musikaliska fantasier vingar och återvända till vardagen, uppfriskade och upplivade. Det karaktäristiska verk som Hoffmann tänker på i sin banbrytande essä är den ”ofattligt nobla och djupa” symfonin i c-moll, som vi känner som den femte symfonin. Beethovens verk inom genren utgör en avgörande vändpunkt inom västerländsk konsthistoria, något som Wagner bekräftade i sin *Zukunftsmusik* (Framtidens musik) från 1860, när han kallade Beethovens symfonier för ”milstolpen för en helt ny period i konsthistorien”.

Om symfonierna kännetecknas av den sublima fullständighet som Hoffmann och Wagner antyder, så är Beethovens sena kammarmusikverk överväldigande i sin intimitet och laddade med en ”förstärkt subjektivitet” (återigen med Taruskins ord) som låter kompositören skriva ner sina innersta tankar. När violinisten Ignaz Schuppanzigh (1776–1830), som spelade en viktig roll i framförandet av de sena kammarmusikstyckena, klagade över att delar av dem var alldeles för svåra att spela, lär Beethoven ha sagt: ”Tror

du att jag tänker på din ynkliga lilla fela när musan talar till mig?”. Det tyska ordet för denna betoning på känslor är *Innigkeit*, innerlighet, och de senare verken representerar en resa till de innersta djupen av personlig vanda och kval. Det är förvånansvärt hur kompositören lyckas återvända från detta djup med sina erfarenheter i behåll och förvandla dem till konst.

Grosse Fuge, op. 133, började sitt liv som slutet på en tidigare kvartett i bess dur, op. 130. Beethovens utgivare protesterade med hänvisning till att det tidigare verket, i sex satser, redan var tillräckligt långt och att den föreslagna sista satsen var utomordentligt svårspelad. Beethoven gjorde därför om fugan till ett fristående stycke och gav ut det tillägnat ärkehertig Rudolf av Österrike, hans elev och välgörare. Han la även till ett avslutande rondo för att ge verket ett mer konventionellt utseende. *Grosse Fuge* gavs ut i november 1826, fyra månader före hans död, och blev därmed Beethovens sista avslutade verk.

Beethovens ojämförliga insatser, i synnerhet inom symfonin, utgjorde ett stort problem för efterföljande kompositörer. Mästaren, säger Wagner i sin skrift om framtidens konstverk, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), stakade ut en kurs genom att utnyttja ”tidigare okända möjligheter för absolut tonfall ... som uttalar varenda stavelse från hans hjärtas djupaste kammare”. Efter den nionde symfonin, fortsätter Wagner, har instrumentalmusiken helt enkelt ingenstans att ta vägen: ”det är inte möjligt att gå framåt”. Svaret, enligt Wagner, vilket Beethoven själv insåg när han placerade Schillers *An die Freude* som klimax i sin sista symfoni, är att göra orden till musikens allierade. Det är denna väg som Wagner följde i sina allkonstverk för operan. Franz Liszt (1811–86) tog en annan väg och hävdade att musiken borde genomsyras av filosofi och poesi, inte genom att sätta ord på den utan genom att förkasta traditionella formler och låta poesin forma musikens innehåll. För att hjälpa åhöraren att hitta den känslomässiga vägen genom musikens notoriskt svävande nyanser, säger Liszt, bör kompositören tillhandahålla, ”med ett par rader, en andlig skiss av sitt verk och, utan att falla ner i obetydliga och detaljerade förklaringar, förmedla de idéer som utgör grunden för han komposition”. Kompositören måste, med andra ord, tillhandahålla ett förklarande program. Detta gav upphov till termen ”programmusik”.

Liszt's ”framtidens musik” föll inte alla på läppen. Hans motståndare fruktade att införandet av utommusikaliska komponenter skulle skada konstformen för evigt. Den inflytelserike österrikiske kritikern Eduard Hanslick (1825–1904), som hade nära band till Brahms, skrev 1854 en lysande essä med titeln *Vom Musikalisch-Schönen* (Om det vackra i musiken), där han vidhöll att musikens viktigaste uppgift inte hade något att göra med att uttrycka känslor – Liszt's poetiska åsikt. ”Rosen doftar ljuvt”, skriver Hanslick, men ”dess syfte är säkerligen inte att avbilda doften; skogen är sval och skuggig, men representerar säkerligen inte känslan av svalka och skugga”. Musikens essens är ”*ljud och rörelse*” och den bästa jämförelsen för dess uttryckssätt är *arabesken*:

sammanflätade utsmyckningar som ibland böjer sig i graciösa kurvor, ibland reser sig med kraft; ibland böjer sig mot varandra, ibland från varandra; inpassade i små och stora bågar; till synes ojämförbara, ändå helt igenom väl proportionerade; med en dubbelgångare eller motståndare i varje segment; slutligen, ett sammelsurium av enskilda bitar och ändå, en sammansatt helhet.

Som en kontrast till Liszt's programmatiska syn, så är det här den ”absoluta musikens” domän – musik som säger ”inget utom ljud”, som Hanslick uttrycker det. Och med det har vi kopplat ihop vårt tredje B – Brahms, en viktig del av den absoluta musiken och en försvarare av den historiska synen på komposition – med abstraktionerna i Bachs *Die Kunst der Fuge*. Brahms pianokvintett i f-moll, op. 34, slutförd sommaren 1864 och publicerad påföljande år, är tillägnad hennes kungliga höghet Anna av Hessen. Precis som Robert Schumanns pianokvintett (1842), så är den skriven för piano och stråkkvartett och Brahms verk, som tar avstamp i utforskandet av befintliga musikformer, ger ”*ljud och rörelse*” en ny uttryckskraft.

Det var faktiskt Schumann som, i en text i *Neue Zeitschrift für Musik* 1853, utnämnde den då tjugoföråriga Brahms till ”Beethovens rättmätige arvtogare”. Men, som interventionerna från Peter Cornelius och Mozart visar, så är det svårt att upprätta en stamtavla för genialitet – framförallt eftersom historien skrivs för att framhäva en viss stil som bärare av excellens, sanning eller korrekthet framför alla andra. Von Bülow's credo var utan tvekan påverkat av hans komplicerade personliga relation med Liszt och Wagner – von Bülow var gift med Liszt's dotter Cosima tills hon lämnade honom för Wagner. Med all respekt för svunna tiders stora kritiker, vore det kanske inte säkrast att helt enkelt säga att musikens Heliga treenighet främst ligger i åhörarens öra, var och när hon eller han än lyssnar?

Hugo Ticciati / Paul Williamson, 2017

Manuela Kerer om sin nya stråkkvartett De/Con

När Hugo bad mig skriva ett nytt stycke för sin O/Modernt Stråkkvartett, blev jag jätteglad. Jag lockades framförallt av Festival O/Modernts grundprincip om att blicka bakåt och framåt på samma gång och såg fram emot möjligheten att skapa ett stycke som kombinerade befintlig musik och nykomponerad musik på ett naturligt sätt. Uppgiften blev ännu mer spännande, och utmanande, när Hugo föreslog att min nya kvartett skulle baseras på verk av två av mina musikaliska idoler, Bach and Beethoven: dekonstruera den ena för att (så att säga) konstruera den andra. Stycket jag skrev genomsyras av en väldigt personlig musikalisk energi som vuxit ur den enorma respekt jag har för dessa två stora kompositörer. *De/Con* är en resa genom tre olika århundraden, som alla har sitt eget ljudspråk. Jag ser stycket som en trevägskonversation mellan Bach, Beethoven och mig själv, där vi alla pratar vårt eget århundrades språk, och var och en av oss närmar oss de andra steg för steg, på ett genomtänkt, stadigt, kontinuerligt sätt. Slutresultatet kanske bäst beskrivs som ett musikaliskt kärleksbrev till två av de allra största kompositörerna under den västerländska musikens historia.

Tuesday 20 June 19.00

Ulriksdal Palace Theatre Confidencen

RETURN TO THE ROOTS

DENIS GOLDBERG *freedom fighter*

CHRISTOFFER SUNDQVIST *clarinet*

ABEL SELAOCOE *cello*

JOSEPH TAWADROS *oud*

O/MODERNT STRING QUARTET

DANIEL ROWLAND *violin*

HUGO TICCIATI *violin*

GARETH LUBBE *viola*

JULIAN ARP *cello*

O/MODERNT CHAMBER ORCHESTRA

Johann Sebastian Bach (1685–1750) *Aria from Goldberg Variations BWV 988*

Osvaldo Golijov (b. 1960) *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind*
Prelude: Calmo, Sospeso
Agitato – Con Fuoco-Maestoso – Senza Misura, Oscilante

Johann Sebastian Bach *Variations I & III from Goldberg Variations*

Osvaldo Golijov *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind*
Teneramente – Ruvido – Presto

Johann Sebastian Bach *Variations VI & VII from Goldberg Variations*

Osvaldo Golijov *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind*
Calmo, Sospeso – Allegro
Postlude: Lento. Liberamente

INTERMISSION

Johann Sebastian Bach *Variation XIII from Goldberg Variations*

Joseph Tawadros (b. 1983) *'Permission to Evaporate'*

Giovanni Sollima (b. 1962) *'Lamentatio'*

Johann Sebastian Bach *Variations XIV & XIX from Goldberg Variations*

Joseph Tawadros *'Eye of the Beholder'*

Abel Selaocoe *Improvisation*

Joseph Tawadros *'Give or Take'*

Johann Sebastian Bach *Variation XXIX from Goldberg Variations*

Joseph Tawadros *'Point of Departure*
'Constantinople'

Johann Sebastian Bach *Variation XXX & Aria from Goldberg Variations*



The armed struggle against apartheid began in South Africa in 1963. Those fighting for equal rights declared their willingness to negotiate, but it took thirty years for political discussions to begin, and a democratic government was only finally formed in 1994. Denis Goldberg spent twenty-two of those years in a white prison in Pretoria. How can we comprehend the physical and emotional suffering that Goldberg has endured, as well as his extraordinary reserves of strength and commitment to equality? This evening he reads from his memoir, *The Mission: A Life for Freedom in South Africa* (2010).

Johann Gottlieb Goldberg gave his name to Bach's *Goldberg Variations*, commissioned in 1741 to soothe the insomniac Count Hermann Karl von Keyserlingk. A virtuoso harpsichordist, aged just fourteen, Goldberg spent his nights in an antechamber by the count's bedroom, waiting for the command: 'Dear Goldberg, do play me one of my variations.' Suffused with a pre-Enlightenment ethos, Bach's music fell out of favour after his death in 1750. The revival of interest began in 1829, when Felix Mendelssohn conducted Bach's *Matthew Passion* in Berlin, and Bach was soon hailed as the founding father of German music. A particular focus for the nineteenth-century return to Bach were the abstract masterpieces in which Bach demonstrates his unparalleled contrapuntal brilliance. These include the *Goldberg Variations*, a cycle of thirty keyboard pieces, based on a single melody, plus an appendix of fourteen canons, built on the first eight notes of the melody – a cryptic reference to the letters of the composer's name.

Isaac the Blind (c.1160–1235) was a French Kabbalist rabbi who believed that the origins of created things lie in combinations of Hebrew letters: 'Their root is in a name, for the letters are like branches, which appear in the manner of flickering flames.' Speaking of his *Dreams and Prayers of Isaac the Blind* (1994), Osvaldo Golijov links Isaac's mystical intuitions with the state of communion sought by string quartets and musicians of the Jewish klezmer tradition. Perhaps thinking of the triliteral root system that characterises Hebrew (and Arabic), Golijov conceives of *Dreams and Prayers* as having a triadic structure. The movements of the piece, he says, sound as though they are written in three languages spoken by Jews at different times in their history: the prelude and first movement are (as it were) in Aramaic; the second movement is in Yiddish; and the third movement and postlude are in biblical Hebrew.

Born into a Coptic family in Cairo, Joseph Tawadros moved to Australia, aged three, and took up the oud at the age of eight. A proud eclectic, characterised by his insightful diversity, Tawadros is known for the brilliance of his technique, profound musicianship, and joyous performance style. Combining his classical training with virtuosic oud playing, Tawadros is credited with bringing the oud to an international audience. He has worked with a stellar cast of world-famous musicians, performing in a wide range of styles. To date, he has made thirteen albums (three of which have won Australian national awards), and comments: 'I don't like to play in a particular genre: I love all sorts of music. I try to record an album a year and one that's totally different from the previous album.'

Paul Williamson, 2017

1963 började den väpnade kampen mot apartheid i Sydafrika. Även om de som kämpade för lika rättigheter klargjorde sin vilja att förhandla tog det trettio år innan de politiska samtalen kom igång och det dröjde ända till 1994 innan en demokratisk regering bildades. Denis Goldberg tillbringande tjugotvå av dessa år i ett fängelse för vita i Pretoria. Hur kan vi begripa de fysiska och emotionella lidandena som Goldberg genomled, och hans enastående styrka och strävan efter jämlikhet? I kväll läser han utdrag ur sin självbiografiska bok *The Mission: A Life for Freedom in South Africa* (2010).

Johann Gottlieb Goldberg gav namn åt Bachs *Goldbergvariationerna*, beställd 1741 för att lulla den sömnlöse greven Hermann Karl von Keyserlingk till sömns. Den fjortonårige cembalovirtuoson Goldberg tillbringade nätterna i ett förmak till grevens sovrum, i väntan på att bli kallad: "Min käre Goldberg, spela mig en av mina variationer". Upplysningstidens nya ideal gjorde att intresset för Bachs musik svalnade efter hans död 1750. 1829 återuppväcktes intresset när Felix Mendelssohn uppförde *Matteuspassionen* i Berlin och Bach började hyllas som den tyska musikens urfader. Hans passioner, mässan i b-moll och de abstrakta mästerverken där han visar upp sin ojämförliga kontrapunktiska briljans kom särskilt i ropet, bland annat *Goldbergvariationerna*, en cykel med trettio klaviaturstycken, som alla bygger på samma melodi, plus en bilaga med fjorton kanon, som bygger på de första åtta tonerna i melodin och utgör en kryptisk referens till kompositörens namn.

Isak den blinde (ca 1160–1235), var en fransk kabbalist och rabbin som ansåg att de skapade tingens ursprung återfinns i kombinationer av hebreiska bokstäver: "Deras rot är i ett namn, för bokstäverna liknar grenar, som visas som fladdrande lågor". I samtal om sitt verk *Dreams and Prayers of Isaac the Blind* (1994) kopplar kompositören Osvaldo Golijov samman Isaks mystiska intuitioner med hängivenheten hos stråkkvartetter och musiker inom den judiska klezmertraditionen. Det är möjligt att Golijov tänker på de semitiska språkens tre konsonantrötter, som är utmärkande för hebreiskan (och arabiskan), när han pratar om *Dreams and Prayers* triadrötter. Styckets satser, säger han, påminner om tre olika språk som talats av judar vid olika tidpunkter i historien: preludiet och den första satsen är på arameiska, den andra satsen jiddisch och den tredje satsen och postludiet på biblisk hebreiska.

Joseph Tawadros föddes i en koptisk familj i Kairo, flyttade till Australien när han var tre och började spela oud när han var åtta. Den stolte eklektikern Tawadros, som utmärks av sin insiktsfulla mångsidighet, hyllas för sin briljanta teknik, musikaliska fördjupning, och glädjefyllda spelstil. Genom att kombinera sin klassiska utbildning med virtuost oudspel har Tawadros introducerat ouden för en internationell publik. Han har samarbetat med världsberömda musiker i många olika stilar. Idag har han gett ut tretton album (av vilka tre har vunnit nationella priser i Australien). Själv säger han: "Jag tycker inte om att spela en viss genre – jag älskar all musik. Jag försöker spela in ett album om året, ett album som är helt annorlunda än tidigare album".

Paul Williamson, 2017



Θ NOTES *Air and Roots*

The tree is really rooted in the sky—Simone Weil

Roots are hidden: in order to discover the roots of a plant, the plant must first be deracinated, that is to say, in order to appear to the living eye roots must be temporarily suspended from what gives them life. It is the same with aquatic roots, which require water to transport nourishment to the leafy part of the plant, and will die if left in the open air, but it is not the same with aerial roots, which draw their nourishment from the air and are always visible to the eye. Because aerial roots already are disclosed and ‘deracinated’ they pose a paradox to the familiar image of rootedness, through which disclosure is recognised as something unnatural, even dangerous, and hiddenness as the original state and starting point of growth: if the seed must die in order to multiply, its generation will take place under cover of a womblike darkness. By contrast, aerial rootedness recognises disclosure as the principal life-giving state and articulates differently the parable of the seed: if the seed must die in order to multiply, its generation will take place in full view of the sun. According to both terrestrial and aerial rootedness it is true that ‘whoever loves his life will lose it,’ but the truth of this death is understood differently. Where rootedness assumes that beginnings and endings are necessarily unarticulated and obscure, the aerial root assumes rootedness to be but one mode of being rooted. In the mode of rootedness in which roots are hidden, disclosure is traumatic because it is the result of force and entered into unwillingly, but in the mode of aerial rootedness, where roots are already disclosed, the trauma is not disclosure but the threat of suffocation and confinement.

This distinction between a terrestrial mode of rootedness on the one hand and an aerial mode on the other is not a division; rather, it gives the lie to any opposition between rootedness and deracination because, in relation to the plant, terrestrial and aerial parts are equally and interchangeably deracination and rootedness: ‘The tree is really rooted in the sky.’ The branches of the tree above ground are like aerial roots, and mirror the roots proper below ground, meaning that even when they are invisible to the eye, terrestrial roots are never really hidden or ‘rooted’ but always disclosed and ‘deracinated’ through their effects in the visible part of the plant. It also means that one cannot forfeit one mode of racination without forfeiting the life of the whole plant: even tubers, able to multiply from their own rhizomes without the aid of seeds, cannot rejuvenate unless they are allowed to sprout green parts above ground, aerial ‘roots’ through which to breathe the air. Insofar, then, as rootedness communicates a sense of stability this love for the local cannot be purchased cleanly at the expense of the air’s freedom, as if rootedness were achievable only in the terrestrial mode by cutting off the movable air for the sake of the sedentary earth. Roots are hidden, but by virtue of being alive they expose themselves periodically to the breeze above ground; the freedom of roots is not achieved by kicking against this breeze for fear of its deracinating force but in recognising in the wind’s limitless pull the aerial nature of the roots with their feet ‘in the sky’.

Simone Kotva, 2017

När jag skriver dessa rader sitter jag på tåget från Hamburg där jag hälsade på mina tyska vänner i några dagar. Bredvid järnvägen ser jag ett typiskt nordtyskt kulturlandskap med nästan bara fält, omringade av tätt buskage och korta fruktträd. Ibland ser jag snurrande vindkraftverk, solcellsparker och betande kor. Mycket mer sällan störs ordningen av en bruksskog. Det är ett ensamt, omdanat landskap där människor inte pratar så mycket och som de flyttar ifrån när de tar studenten. I mobilen läser jag att många av Tysklands fågelarter har minskat med sextio till åttio procent de senaste tjugo åren. Orsaken är sannolikt besprutningen inom vårt hårt industrialiserade jordbruk.

Dagen innan, en mycket varm söndag, promenerade jag med mina vänner längs floden Elbe. Folk solade, grillade och samlades på gräsmattorna och på de ödsliga, gräsbeklädda fördämningarna intill den tämjda floden. Bakom sig har de flervåningsbostäder och en starkt trafikerad huvudgata. Människorna söker sig hit för rekreation och tittar inte mot bebyggelsen utan utmed vattnet med den stora hamnen bakom. De verkar längta efter att få se natur och naturlighet som motvikt till människans infrastruktur. Vid floden Elbe finns dock inte mycket naturlighet kvar. Stranden är omringad av husbåtar, buskar och småträd. Bakom hörs det höga ljudet av bilar från gatan. Luften är svår att andas på grund av utsläppen från containerbåtarna i hamnen.

I Hamburg och det nordtyska landskapet är naturen nästan helt underkastad människornas behov. När bollen sattes i rullning kunde vi inte ha anat hur beroende vi är av naturen för rekreation och för det vi idag kallar ekosystemtjänster. Den sydafrikanske juristen Cormac Cullinan liknar denna av oss själva skapade form av separation och förtryck med kampen mot apartheid. När han läste juridik under den gamla regimen förstod han att rättssystemet var perfekt logiskt och konsistent, trots att det byggde på ett omänskligt paradigm – den vita befolkningens repressiva dominans över de svarta folkgrupperna. Han förstod att våra lagar inte på något sätt är objektiva utan präglade av inflytelserika individer, organisationer och lobbygrupper. Idag ser

vi överallt på jorden hur företag får vittgående rättigheter att exploatera naturen med stöd av miljölagar samtidig som djur- och växtarter och hela ekosystem underkastas och förblir rättslösa.

När jag nu läser om Denis Goldbergs kamp mot apartheid slås jag av hur regimen föraktade honom på ett annat sätt än de övriga frihetskämparna eftersom han var vit. Som del av den beväpnade motståndsrörelsen blev han precis som Nelson Mandela och andra svarta aktivister gripen och dömd till livstids fängelse i den berömda Rivonia-rättegången 1964. Han sa senare så här om sin kamp: ”Att vara svart och involverad [i kampen] innebar att du hade stöd från många och att du ingick i en gemenskap. Att vara vit och involverad innebar att du var isolerad”.

Idag är kampen för naturens rättigheter en ny strid för jämlikhet och balans mellan motstående intressen. Fast här behöver människorna själva försvara utrotningshotade arter, döende korallrev, naturliga skogar och ett intakt klimat. Varje vecka dödas tre miljöaktivister runtom i världen (inte här i Sverige) och många fler fängslas och torteras för att de försöker ändra vårt förhållande till naturen genom att ifrågasätta sina egna och mänsklighetens privilegier.

Jag tror att vi kan återskapa denna balans och harmoni med naturen om vi ändrar synen på oss själva, till att inte bara se oss som en gemenskap av homo sapiens utan som en del av livet på jorden. Vi kan börja med att ge naturen vittgående rättigheter till evolution och utveckling. Det kräver att vi ändrar vår syn på välfärd, så att vi verkligen bara tar så mycket som vi behöver. Tänk om människorna vid floden Elbe hade sett hamnen och kunnat andas ren luft, fått höra fågelkvitter och ljudet av lekande grodor. De hade kunnat se stora hundraåriga träd och enstaka bävvar vid stranden. Då tror jag att de skulle ha velat ställa sig bakom detta paradigmskifte och möjligen fått sin längtan efter naturlighet tillfredsställd.

Florian Reitmann, 2017



Wednesday 21 June 19.00
Ulriksdal Palace Theatre Confidencen
THE O/MODERNT SEASONS

PRIYA MITCHELL *violin*
HUGO TICCIAI *violin*
HENRIK MÅWE *synthesizer*
KYPISKI
AMSTEL SAXOPHONE QUARTET
O/MODERNT CHAMBER ORCHESTRA

Philip Glass (b. 1937)	String Quartet No. 3 ('Mishima') <i>1957: Award Montage</i> <i>November 25 – Ichigaya</i>
Antonio Vivaldi (1678–1741)	Concerto in E Major RV 269 ('La primavera') <i>Largo e pianissimo</i>
Philip Glass	Violin Concerto No. 2 ('American Four Seasons') <i>Prologue</i> <i>Movement 2</i>
Antonio Vivaldi	Concerto in F Major RV 293 ('L'autunno') <i>Allegro</i> <i>Adagio Molto</i> <i>Allegro</i>

INTERMISSION

Philip Glass	Violin Concerto No. 2 ('American Four Seasons') <i>Movement 3</i>
Antonio Vivaldi	Concerto in G Minor RV 315 ('L'estate') <i>Allegro mà non molto</i> <i>Adagio – Presto</i> <i>Presto</i>
Philip Glass	Violin Concerto No. 2 ('American Four Seasons') <i>Movement 4</i>
Kypski	'Headcrack'
Philip Glass	Selection from <i>Satyagraha</i>

The sun rises, and the sun goes down,
 and hastens to the place where it rises.
 The wind blows to the south
 and goes around to the north;
 around and around goes the wind,
 and on its circuits the wind returns.
 All streams run to the sea,
 but the sea is not full;
 to the place where the streams flow,
 there they flow again.

Ecclesiastes 1:5–7

Among the scraps and fragments that survive from the pre-Socratic philosophers, who conjured with ideas at the very beginning of western thinking, we find the famous words of Heraclitus, describing a world in which the only constant is change: 'You cannot step into the same river twice.' This is Plato's formulation of Heraclitus's familiar notion, recorded nearly a century after Heraclitus's death. Another fragmentary version of Heraclitus states the matter slightly differently and more fully: 'Into the same rivers we step and do not step; we are and are not.' How precisely these conceptions accord with our daily experience! The water that flows in our rivers, the molecules that make up our bodies, the boundaries that separate land from sea, the laws and people that define our nations, and even the succession of players and managers that make up our football teams: everything in our world is made up of parts that are in a constant state of change.

This is a commonplace that we habitually ignore when we go about our daily business. That is why we don't say, 'Please pass me the bread that is the bread of now, and not identical with that which formerly went by that name.' We short-circuit the complexities: 'Please pass me the bread' does the job well enough. Pausing to take stock of our world, however, we might search for words more akin to those quoted from Ecclesiastes at the head of this note, or from later in the same text: 'For everything there is a season, and a time for every matter under heaven: a time to be born, and a time to die; a time to plant, and a time to pluck up what is planted...' (Ecclesiastes 3:1–2).

Music, says Peter Kivy, is 'The Fine Art of Repetition' – the title of his book on the philosophy of music. And it is surely undeniable that repetition is a fundamental building block, not only of music but of the way we order our lives: our sense of ourselves and of the identity of the things around us is based on innumerable repeated perceptions. The paradox of repetition, however, is that it indicates difference. We can and cannot step into the same river twice; we

are and are not what used to be. This is perhaps the first principle of musical construction: the repeated note, phrase, or melody comes with changed significance every time it is heard anew.

The revolutionary Schoenberg was profoundly aware of the importance of repetition in music: 'In general, music is always hard (not even relatively hard) to understand – unless it is made easier by repetition of as many minute, small, medium or large sections as possible.' According to Schoenberg, this is because understanding requires memory, and we remember a thing by repeatedly experiencing it. He quotes the example of Johann Strauss's *Blue Danube*, in which the opening phrase is repeated seven times, and draws the conclusion: 'The more easily graspable a piece of music is to be, the more often all its sections, small or large, will have to be repeated.'

Looking at a musical score, we are immediately aware of repeating patterns: notes, motifs, rhythms, phrases, sections, tonal areas, and whole movements. Such repetitions punctuate the mere flow of sounds, and the web of repetitions as a whole invests the music with coherence, allowing us as listeners to follow the dramatic argument of the musical narrative. On a larger scale this also applies to repertoires more generally. Stylistic traits, generic conventions, thematic topics, musical signifiers and signs are repeated and varied from age to age, from composer to composer, and this creates the sense of continuity – of a more or less unified historical and artistic culture of music that persists in time and space.

Looking more specifically at the role played by repetitions in the music of Vivaldi and Glass, we become aware of the function of repeating notes. A dual action is set in motion when a note is repeated in the characteristic syntax of tonal music. Repetition creates rest and impetus: it implies a sense of pause, of belonging, but it also urges us to move on, to go somewhere, to finish the journey, whatever that means. And of course it is the cultural context that supplies the meaning. As Schoenberg says, we understand by recognising, and we recognise by repetition. The sheer succession of sounds is nothing more than noise until we discover patterns and intuit meanings that we have learned by being brought up in a culture that values the components used to create a piece of music.

Let's consider a particular example. Before the return of one of Vivaldi's much-loved themes in the home key, we often hear the dominant or fifth note of the scale, in the form of a 'pedal', meaning a low note that is sustained or reiterated, while the other parts continue to shift and

vary. Reminding us of the home key, the dominant has a stabilising effect; contrasting with the variations going on elsewhere in the music, however, it also urges us to move forwards (or backwards) towards resolution, to return to the origins of the piece, and so creates a sense of motion. The longer the dominant is held, the greater the tension. This is a vitally important dynamic principal in tonal music, which works hierarchically by assigning greater or lesser importance to particular notes, depending on which key a piece is written in. Repeating notes and phrases function with reference to the home key, and these structural building blocks are exploited by Vivaldi in order to create a sense of depth (conceiving of the hierarchy spatially) and suspense (conceiving of it temporally).

When we look at the way Glass uses repetition, we find something very different. Glass studiously tries to avoid creating a sense of direction through repetition, and by so doing invests his repeating notes with a mesmerising quality. Undermining tonal structures, Glass's repeating notes are not trying to get anywhere. Rather, they are simply happening, and for that reason they take on a contemplative aura. And yet, reduced to the barest minimum, Glass's repeating patterns inevitably incite expectations: the associated desire for directed movement and a satisfying return. To overcome that, Glass reduces (or enlarges, depending on how you look at it) the field of play to an increasingly undifferentiated musical expanse, in which sounds are divested of their structural significance. Obsessive repetition saturates the aural realm, creating (as it were) a flat tonal space that we might call two-dimensional, except for the fact that the point of Glass's minimalism is to cause tonality to undermine its historical purposes and so to transcend itself, transporting the listener into the realm of the extra-musical.

Bringing Vivaldi together with Glass in this evening's concert, we recognise the importance of repetition, while challenging it: we value the sense of order it brings into our music, and into our lives as a whole, while seeking to heighten our awareness of its role, and to avoid the narcotic effects of habit. 'Into the same rivers we step and do not step; we are and are not.' Constantly, inescapably, and successively, the old confronts the new: in Vivaldi and Glass, in ourselves, and in the world around us. And this is the principle on which Festival O/Modernt was founded.

Hugo Ticciati / Paul Williamson, 2017

Solen går upp och solen går ner,
 så skyndar den tillbaka
 till platsen för sin uppgång.
 Vinden blåser åt söder,
 så slår den om mot norr,
 ständigt slår vinden om,
 slår om och vänder igen.
 Alla floder flyter ut mot havet,
 men havet blir aldrig fullt.
 Dit floderna har vandrat,
 vandrar de alltid på nytt.

Predikaren 1:5–7

Bland resterna och fragmenten som finns kvar av de försokratiska filosoferna, vars tankar utgör det västerländska tänkandets allra första början, finner vi Herakleitos berömda ord, som beskriver en värld där den enda konstanten är förändring. ”Man kan inte stiga ner två gånger i samma flod” – så formulerade Platon Herakleitos välkända uppfattning nästan hundra år efter Herakleitos död. Ett annat fragment från Herakleitos lyder lite annorlunda, och mer kanske mer fullödigt: ”I samma flod stiger vi ner och stiger vi inte ner, vi är och vi är inte”. Detta är något som vi upplever varje dag. Vattnet som rinner i våra floder, molekylerna som utgör våra kroppar, landgränserna som skiljer oss från havet, lagarna och människorna som utgör vårt hemland och till och med spelarna och tränarna i våra fotbollsteam: allt i vår värld utgörs av delar i konstant förändring.

Det här är något vi vanligen ignorerar i vardagen. Det är därför vi inte säger ”Snälla, ge mig brödet, det där som vi kallar för bröd just nu, men som inte är identiskt med brödet vi tidigare kallade för bröd”. Vi hoppar över föränderligheterna – ”Ge mig brödet, är du snäll” räcker mer än väl. Om vi stannar till för att begrunda vår värld kan det hända att orden vi söker liknar citatet från Predikaren i början av texten, eller hans senare ord: ”Allt har sin tid, det finns en tid för allt som sker under himlen: en tid för födelse, en tid för död, en tid att plantera, en tid att rycka upp ...” (Predikaren 3:1–2).

Musik, säger Peter Kivy, är ”Upprepningens konst” – *The Fine Art of Repetition* är titeln på hans bok om musikfilosofi. Och det går inte att förneka att upprepning är en viktig byggsten, inte bara inom musiken, utan för hur vi ordnar våra liv – vår självkänsla och hur vi ser tingen omkring oss grundas på otaliga upprepade perceptioner. Upprepningens paradox är dock att den antyder att det finns skillnader. Vi både kan och kan inte stiga ner två gånger i samma flod, vi är och är inte den vi brukade vara. Detta är kanske den första principen för musikens konstruktion: den upprepade tonen, frasen eller melodin har en annan betydelse varje gång vi hör den igen.

Revolutionären Schönberg var mycket medveten om vikten av upprepning inom musiken: ”I allmänhet är det alltid svårt (inte ens relativt svårt) att förstå musik – om det inte underlättas av upprepningen av så många minimala, små, medelstora eller stora sektioner som möjligt”. Enligt Schönberg beror detta på att förståelse kräver minne och vi bygger upp minnet genom att uppleva samma sak gång på gång. Han nämner Johann Strauss *An der schönen blauen Donau*, där öppningsfrasen upprepas sju gånger, som exempel och kommer till slutsatsen att: ”Ju enklare det ska vara att förstå ett musikstycke, desto oftare måste alla dess sektioner, stora som små, upprepas”.

Om vi tittar på ett partitur ser vi direkt upprepade mönster: toner, motiv, rytmer, fraser, sektioner, tonala områden och hela satser. Dessa upprepningar interpunkterar flödet av ljud och nätet av upprepningar håller samman musiken, så att vi som åhörare kan följa den röda tråden i musikens narrativ. På en större skala gäller detta även repertoarer i allmänhet. Stildrag, allmänna konventioner, teman, musikaliska markörer och tecken upprepas och varierar från epok till epok, från kompositör till kompositör. Detta skapar en känsla av sammanhang – av en mer eller mindre enhetlig historisk och konstnärlig musikkultur som lever vidare.

Om vi studerar den roll som upprepningarna spelar i Vivaldis och Glass musik upptäcker vi de upprepade tonernas funktion. När en ton upprepas i den tonala musikens karakteristiska syntax inleds två motsatta skeenden. Upprepningen skapar vila och kraft: den antyder en paus, en känsla av att höra till, men den eggas oss samtidigt att gå vidare, att gå någonstans, att avsluta resan (vad det än innebär). Naturligtvis är det den kulturella kontexten som skapar mening. Som Schönberg säger, så förstår vi genom igenkänning, och det är upprepningarna som får oss att känna igen. Ljudsekvensen är inget annat än buller tills vi upptäcker mönster och inneboende meningar som vi har lärt oss tolka genom att växa upp i en kultur som värdesätter de komponenter som används för att skapa ett stycke.

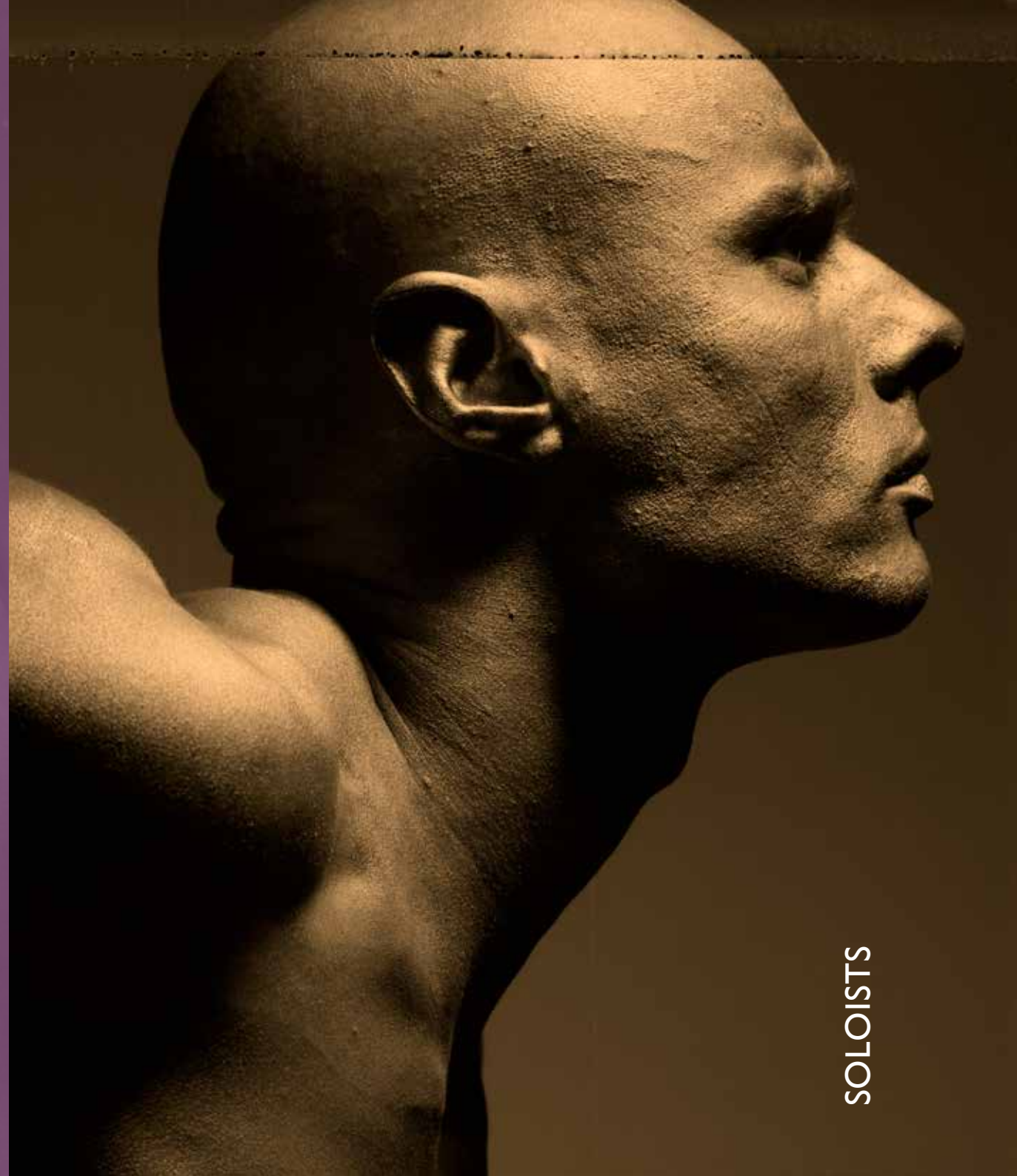
Låt oss ta det här exemplet. Innan ett av Vivaldis älskade teman återvänder till sin ursprungliga tonart hör vi ofta skalans dominanta eller femte ton i form av ”pedaltramp”, det vill säga en låg ton som hålls eller återupprepas medan de andra delarna fortsätter att ändras. Dominanten har en stabiliserande effekt eftersom den påminner oss om den ursprungliga tonen, den utgör

en kontrast mot variationerna i musiken, men den eggas oss även framåt (eller bakåt) mot en upplösning, den eggas oss att återvända till styckets ursprung och skapar på så sätt en känsla av rörelse. Ju längre dominanten hålls, desto mer ökar spänningen. Det är en viktig dynamisk princip inom tonal musik, som är hierarkisk genom att tilldela tonerna större eller mindre vikt beroende på vilken tonart ett stycke är skrivet i. Upprepade toner och fraser utgör en referens till ursprungstonarten och Vivaldi utnyttjar dessa byggstenar till att skapa djup (rumslik hierarki) och spänning (temporal hierarki).

Om vi tittar på hur Glass använder upprepningar, så ser vi ett helt annat mönster. Glass försöker medvetet undvika att låta upprepningarna skapa en känsla av riktning, och ger därmed sina upprepade toner en hypnotiserande kvalitet. I sitt försök att undergräva tonstrukturen försöker Glass upprepade toner inte komma någonstans – de bara sker och det ger dem en air av eftertänksamhet. Glass upprepningar inger, trots att de är reducerade till minimum, ändå förväntningar: en önskan om riktad rörelse och en tillfredställande återkomst. För att få bukt med detta begränsar (eller utvidgar, beroende man ser på saken) Glass spelfältet till en allt mer odifferentierad musikalisk yta där ljuden skalas rena från sin strukturella betydelse. Tvångsmässiga upprepningar fyller ljudbilden och skapar (om man så vill) en plan tonyta, som vi skulle kunna kalla tvådimensionell om det inte vore för det faktum att syftet med Glass minimalism är att tvinga tonaliteten att underminera sina historiska syften och på så sätt återskapa sig själv och transportera åhörarna till en extra-musikalisk dimension.

Genom att föra samman Vivaldi och Glass i kvällens konsert erkänner vi vikten av upprepning samtidigt som vi utmanar den: vi värderar känslan av ordning den ger musiken, och våra liv, samtidigt som vi försöker höja vår medvetenhet om deras roll och undvika vanans bedövande effekt. ”I samma flod stiger vi ner och stiger vi inte ner, vi är och vi är inte.” Oupphörligen, oundvikligen, obönhörligen konfronteras det gamla med det nya – i Vivaldi och Glass, i oss själva och i världen kring oss. Detta är grundprincipen bakom Festival O/Modernt.

Hugo Ticciati / Paul Williamson, 2017



SOLOISTS

JULIAN ARP *cello*



Julian Arp, born in 1981, studied at the Academy of Music 'Hanns Eisler' in Berlin with Boris Pergamenschikow. He continued his studies with David Geringas and Eberhard Feltz. As a soloist and chamber musician Julian Arp appears regularly at festivals, including the Schleswig-Holstein Music Festival, the Rheingau Music Festival, Beethovenfest Bonn, Beauvais, Montreux, SoNoRo Bucharest, Stellenbosch, Stift

Festival, the Oxford Chamber Music Festival, and IMS Prussia Cove. The Duo Arp/Frantz has released three CDs. In the words of *Fono Forum*: 'They make music into pure celebration. It all sounds and sings.' Contemporary composers, including Odeh-Tamimi, Koch, Nemtsov and Dinescu have written pieces for Julian Arp. He is a co-founder of the festival Zeitkunst which has been a guest at the Centre Pompidou, Radialsystem Berlin, Israel, England, and Rio de Janeiro. Julian regularly gives master classes in Germany and abroad, and teaches at the University for Arts in Graz, Austria.

MATTHEW BARLEY *cello*



Matthew Barley is passionate about improvisation, multi-genre music making, electronics, and pioneering community programmes. He has performed in over 50 countries, including concertos with the BBC Philharmonic, Hong Kong Sinfonietta, Kremerata Baltica, Swedish Chamber Orchestra, and the Metropole Jazz Orchestra.

Matthew's collaborations include Vikingur Olafsson, Martin Frost, and Nitin Sawhney. Matthew's group, *Between The Notes*, has undertaken over sixty creative projects with young musicians and orchestral players around the world. His recordings are released on Black Box, Signum, and Onyx Classics – the latter includes a CD with Viktoria Mullova, *The Peasant Girl*, on which Matthew is cellist, arranger, composer and producer. Matthew belongs to a trio with jazz pianist Gwilym Simcock and clarinettist Julian Bliss. In a true blend of East and West he is also involved in new projects with the Philharmonia Orchestra and Indian musicians.

ALASDAIR BEATSON *piano*



Alasdair Beatson combines a career as one of the UK's most prominent chamber pianists with appearances as a soloist in an especially varied and adventurous repertoire. His solo discography includes Mendelssohn, Ludwig Thuille, and the Opus 1s of Schumann, Grieg, Berg, and Brahms. 2017 sees the release on BIS of music for horn and piano, recorded on four historical pianos, dating from 1815 to 1890, with horn

player Alec Frank-Gemmill. Forthcoming performances include chamber collaborations with Adrian Brendel, Pekka Kuusisto, and the Doric String Quartet. Recent performances include concertos with the Scottish Chamber and Royal Scottish National orchestras, and Britten Sinfonia; as soloist in Messiaen's *Oiseaux Exotiques*, conducted by George Benjamin; and at festivals in Aldeburgh, Delft, IMS Prussia Cove, and Oxford. Alasdair was a student of John Blakely at London's RCM, and Menahem Pressler in Bloomington, Indiana. He is founder and artistic director of the festival *Musique à Marsac*.

HAYDEN CHISHOLM *saxophone | harmonic singer*



A saxophonist and composer from New Zealand, Hayden Chisholm studied in Cologne with a DAAD scholarship before continuing his music studies in Japan and India. He developed a new microtonal system, termed 'split scales', for saxophone, which he premiered on his debut solo CD *Circe*. Since then his compositions have been recorded by BBC and WDR radios and he has toured and recorded extensively worldwide. He has created music for several Rebecca Horn installations, as well as composing scores for her films. He has taught at Universities throughout the world, and gives yearly masterclasses in Greece. He curates the annual Plushmusic festival in Cologne and Bremen. In 2013 he released the 13-CD boxed set, *13 Views of the Heart's Cargo*, and received the SWR Jazz Prize. In 2015 he was improviser-in-residence in Moers, and opened the Moers Jazz Festival. In 2016 he released his second 13-CD box, *Cusp of Oblivion*, and directed his first short film *Sisyphus Runs*.

SOUMIK DATTA *sarod*



A British Indian composer and virtuoso player of the sarod, Soumik Datta trained with the sarod legend Pandit Buddhadev Das Gupta while completing his Masters in Composition at Trinity College, London. Soumik's concerts bridge the world of Indian classical and contemporary music. He collaborates with musicians across the globe to bring his sarod and their instruments to wider audiences; collaborators include Beyoncé,

Jay-Z, Bill Bailey, Akram Khan, and Nitin Sawhney. In 2014 Soumik was commissioned by Edinburgh Mela and the Commonwealth Games to rescore Satyajit Ray's 'Goopy Gayne Bagha Gyne', and he received rave reviews. In 2015 he was invited to co-compose music for choreographer Sidi Larbi Cherkaoui's show *Fractus V*. Soumik's most recent work has been as a filmmaker and producer on *Tuning 2 You: Lost Musicians of India*. He spent one year of his life travelling across six states of India, shooting and collaborating with over 100 grassroots musicians.

MANU DELAGO *percussion | composer*



As a two-year-old, Manu Delago began what would become a very musically inclined life as he sat behind his first drumkit. Four years later he took accordion lessons, and at the age of ten he started playing the piano. As a teenager Manu Delago mainly played football and drummed for his rockband HotchPotch, which won the Austrian Band Contest. After graduating in classical percussion in his hometown of

Innsbruck, he moved to London, where he studied jazz drums (Guildhall) and composition (Trinity). When Manu Delago discovered the hang in 2003, he simultaneously discovered his passion for writing music. With more than five million clicks, his solo piece 'Mono Desire' was in the Top 30 music videos on YouTube, and his hang concerto 'Concertino Grosso' was performed and recorded with the London Symphony Orchestra. Delago also frequently collaborates with diverse artists, including The Cinematic Orchestra, Joss Stone, Nitin Sawhney, and Björk.

THOM GOULD *violin*



Recently described in *The Guardian* as a violinist who 'refuses to be defined by a single genre', Thom Gould is a leading interpreter of contemporary music who remains dedicated to the core classical repertoire. Recent performances include Max Richter's *Vivaldi*

Recomposed (Britten Sinfonia), Thomas Adès's Violin Concerto (Orchestra of St Luke's, New York, and Philharmonie Zuidnederland, Netherlands), Vaughan Williams's *Lark Ascending* (Royal Festival Hall), and the UK premiere of Anthony Pateras's Double Concerto for Violin (BBC Symphony Orchestra). He performed Muhly's Concerto for Electric Violin with LA Phil New Music Group, and regularly works with pianist Alasdair Beatson. Recordings include Beethoven and Vaughan Williams (with Sinfonietta Riga), Bach's *Goldberg Variations*, arranged for strings (Britten Sinfonia), and Nico Muhly's *Seeing is Believing* (Aurora Orchestra). He features on jazz albums by Gwilym Simcock, Jim Rattigan and Trish Clowes, and on two swing albums with the The Man Overboard Quintet. He is an associate at the Royal Academy of Music.

GARETH LUBBE *viola | harmonic singer*



Gareth Lubbe is professor of viola at the Folkwang University of the Arts in Essen, Germany. For several years, he was principal violist in the Gewandhaus Orchestra of Leipzig under Riccardo Chailly, while teaching at the Felix Mendelssohn-Bartholdy Conservatory. Gareth appears as soloist and chamber musician throughout Europe, America, Africa, and Asia. As overtone singer he performs and gives active lectures around the world, interpreting the phenomenon of multiphonic singing to realise the possibilities of sound production on one's own inner instrument. Born in Johannesburg, South Africa, Gareth received his first musical education on piano and violin at the age of four, and made youthful debuts as soloist and conductor. In 1994 he performed at the presidential inauguration of Nelson Mandela in Pretoria. After finishing school, he went to study in Germany but continues to nurture his love for the mother continent, performing and teaching there on a regular basis.

PRIYA MITCHELL *violin*

Priya Mitchell grew up in Oxford, and started playing the violin when she was four. 'I was unable to concentrate on anything, and my parents despaired. The violin was the best remedy – it allowed me to focus and dream at the same time.' She went to the Yehudi Menuhin School where her teacher was David Take-no. Afterwards she studied in Vienna, and then with Zachar Bron in Lübeck. Priya loves to

play both as soloist and chamber musician. Earlier this year she was invited to be artist-in-residence for a week at Kings Place in London, and has recently performed in Copenhagen, Istanbul, Mecklenburg-Vorpommern, Kuhmo and Seville. In 2000 she founded the Oxford Chamber Music Festival because she wanted to bring her musician friends to Oxford, and also because she relishes what she calls 'musical matchmaking': 'how else could I bring together musicians I was certain would fall in love with each other musically? Oxford is the ideal setting to make this alchemy happen.'

HENRIK MÅWE *piano*

Henrik Måwe, born in Sweden in 1981, is regarded as one of the foremost Swedish pianists of his generation. He studied with Hui-Ying Liu-Tawaststjerna at the Sibelius Academy in Helsinki and with Staffan Scheja at the Royal College of Music in Stockholm. He has performed widely across Europe, as well as in South Africa and the USA. In the spring of 2008 he gave his debut recital in Stockholm,

and performed as a soloist with the Stockholm Royal Philharmonic Orchestra. Henrik also appears regularly on TV, radio and other broadcast media. A passionate chamber musician, he has collaborated with some of Sweden's most established instrumentalists and singers, including the world-famous baritone Håkan Hagegård. Henrik has also branched out into jazz and improvisation, and has played recitals made up entirely of improvisation. In 2008 he was awarded Sweden's most valuable and important scholarship for young musicians, the 'Rosenborg-Gehrmans' scholarship.

MARZI NYMAN *electric guitar | composer*

Marzi Nyman was born in 1979 in the small town of Lohja in rural Finland. His parents were musical and luckily made him take piano lessons from the age of six. Marzi studied classical piano for ten years, until, in his teens he realised that the guitar is the king of all instruments, and embraced it with a fierce passion. Marzi started his studies in Sibelius-Academy (jazz department) in 1998, and is still studying, mainly composition.

He has composed for orchestras, chamber groups, theatre, movies, and written songs that he performs himself. He has played with a colourful array of people and collectives in Finland, and also abroad. Collaborators include Lenny Pickett, Tim Ries (The Rolling Stones), Anu Komsu, Osmo Vänskä, Hannu Lintu, Igudesman & Joo (The League of Xtordinary Musicians) and Pekka Kuusisto. In 2003 he was selected as Pori Jazz Artist, and in 2006 won the prestigious Teosto Award. Overall, curiosity and the urge to connect with people are the things that drive Marzi, and that's also why he is delighted to take part in Festival O/Modern.

DANIEL ROWLAND *violin*

Daniel Rowland has recently performed violin concertos by Elgar, Korngold, Berg, Prokofiev, Schnittke, and Fernyough. As a chamber musician he has performed with a diverse array of artists, including Ivry Gitlis, Heinz Holliger, Dawn Upshaw, Gilles Apap, Marcelo Nisiman, Willard White, and Elvis Costello. Daniel is a frequent guest at many of the foremost international chamber music festivals, and is the founder of

the Stift International Music Festival in Holland. He leads the renowned Brodsky Quartet. In the spring of 2016 the quartet recorded the complete Shostakovich cycle live in Amsterdam. He has made two CDs with pianist Natacha Kudritskaya: *Les années folles* and a disc devoted to the work of George Enescu. Daniel is also a founding member of Chamberjam Europe, whose recording of Piazzolla's *Angel/Diablo* tangos was recently released 'direct-to-vinyl' on the Berliner Meisterschallplatten label. Daniel is professor of violin at the Royal College of Music in London. He plays a Lorenzo Storioni violin, made in Cremona in 1776.

ABEL SELAOCOE *cello*

South African cellist Abel Selaocoe is a rising star, exploring the capacity of the cello across a plethora of genres, from collaborating with beat-boxers to giving solo classical recitals. He is currently in the final year of a master's degree at the Royal Northern College of Music, Manchester. As

a soloist he has played in many prestigious venues, including the Wigmore Hall and Bridgewater Hall. Abel has been named Standard Bank Young Artist of 2017, and has subsequently been awarded the Suggia Gift, Worshipful Company of Musicians Post Graduate Scholarship, the Biddy Baxter Award, the Karl Motesiczky Scholarship and an award from the Haworth Trust. He is extremely proud to have won the Royal Overseas Award and the ROSL mixed chamber group category. Abel has enjoyed playing concertos with various orchestras, notably the Kwa-Zulu Natal Philharmonic and Johannesburg Philharmonic. As an improviser Abel is the co-founder of world-folk-fusion quintet Kabantu who have performed across the UK, including at Aldeburgh Festival, BBC Free Thinking Festival at Sage Gateshead, and the BBC Proms.

SUKHVINDER SINGH *tabla*

Sukhvinder Singh, known as 'Pinky', is one of India's most dynamic percussionists. Hailing from the holy village of Sri Bhaini Sahib (Ludhiana, Punjab), Sukhvinder began his musical journey at the age of five, playing the Dholak and Jorhi in the Namdhari Sangeet tradition. Aged thirteen, Sukhvinder gave his first major public performance, and soon left for

Varanasi where he spent eighteen years in Seva (Selfless service), and Riyaz (intense training practice in Tabla). During this period he was taught by the great Pandit Kishan Maharaj. Through his spontaneity, power, virtuosity, and above all through his inimitable ability to captivate an audience, Sukhvinder has become one of the most sought-after accompanists, travelling extensively around the world with leading artists, including Pandit Ravi Shankar, Ustad Vilayat Khan, and Ustad Amjad Ali Khan. He has received a Grammy award, and performed with major orchestras including the BBC Philharmonic. His Jorhi performances have greatly raised the profile of the rare art of Jorhi playing, and he is acknowledged to be the foremost exponent of the Jorhi worldwide.

CHRISTOFFER SUNDQVIST *clarinet*

Christoffer Sundqvist, who was born in Stockholm, moved to Finland at the age of 6, and began his clarinet studies at the Jakobstad Conservatory with Bernhard Nylund. Alongside his outstanding performances of classical repertoire, he is an ambassador for contemporary Nordic music. Composers such as Magnus Lindberg, Erkki-Sven Tüür, Aulis Sallinen and Sebastian Fagerlund have

written more than twenty works for him. Sundqvist has appeared as soloist with major orchestras, including the BBC Symphony, Gothenburg Symphony, Estonian National Symphony and Basel Symphony. A passionate chamber musician, he is co-founder of the brass quintet Arkinen Hysteria and a long-term member of the Plus Ensemble, based in Turku. Christoffer collaborates regularly with Pekka Kuusisto, Hugo Ticciati, Angela Hewitt, Oliver Triendl, and Niek de Groot. Since 2013 he has been Artistic Director of the Jakobstad Sinfonietta and Rusk Chamber Music Festival in Jakobstad. Sundqvist's discography includes releases on BIS, Alba and Ondine Records, many of which have been awarded the EMMA prize.

JOSEPH TAWADROS *oud*

Joseph Tawadros is established as one of the world's leading oud performers and composers. His drive to push musical boundaries has led to many collaborations with significant performers, and a solid repertoire of innovative, original music. He has recorded thirteen albums and received various awards for best world music album. A resident of Sydney since 1986, Joseph was nominated for Young Australian

of the Year in 2014, received the NSW Premier's medal for Arts and Culture in the same year, and was awarded an Order of Australia Medal (AM) for his services to music and composition in 2016. Joseph is acknowledged for promoting the oud in mainstream western culture, and has also been recognised in the Arab world, taking part in Istanbul's first oud festival in 2010. Joseph has regularly performed with the Sydney, Adelaide and West Australian symphony orchestras, and has just recently performed with the BBC Symphony Orchestra at the Dubai Opera at the first BBC Proms to be held there.

SINGERS





In the 2016/17 season Mary Bevan headlines a tour of Asia with Harry Bicket and The English Concert, and sings Bach's Lutheran Masses with the Academy of Ancient Music. She makes her role debut as Merab in Handel's *Saul* for Adelaide Festival, and will perform Richard Ayres' *In the Alps* with Nicholas Collon and Aurora Orchestra. Recent highlights include Zerlina in *Don Giovanni* for ENO, Elvira in Rossini's *L'italiana in Algeri* at Garsington, the title role in Rossi *Orpheus* for the Royal Opera House, Susanna *The Marriage of Figaro* and Despina *Così fan tutte* at ENO, and Music / Euridice in Monteverdi's *L'Orfeo* with the Royal Opera House. She also created the role of Lila in the world premiere of David Bruce's *The Firework Maker's Daughter* at the Royal Opera House. On the concert platform, Bevan recently performed Silandra in *Cesti Orontea* with La Nuova Musica, a Handel Residency week with Emmanuelle Haïm at the Aix-en-Provence Festival, Bach Magnificat with the Britten Sinfonia and Fauré Requiem with the Philharmonia Orchestra.



Swedish baritone Daniel Hällström received his musical and vocal education at The Royal Academy of Music and at The Opera Academy in Copenhagen. Early roles included Dandini in *La Cenerentola*, the Father in *Hänsel und Gretel*, Schaunard in *La Bohème* and Bottom in *Midsummer Night's Dream* all at The Royal Danish Opera. He also performed the double roles Sheringham/Walsingham in the world première of B Tommy Andersson's opera *William* at The Vadstena Academy. In previous seasons Daniel was a member of the ensemble of Oper Leipzig, where he sang roles such as Escamillo, Papageno, Belcore and Marcello. He sang the roles of Belcore, Fritz in *Die tote Stadt* and Lescaut in *Manon Lescaut* at the Jyske Opera, Denmark. In 2010 Daniel made his debut at the Malmö Opera, singing Father Truelove in Stravinsky's *The Rakes Progress*. Among recent and future engagements are Enrico in *Lucia di Lammermoor* and Figaro in *Le Nozze di Figaro*. He has collaborated with conductors such as Giordano Bellincampi, Nicholas Braithwaite, Tobias Ringborg and Andrew Manze.



Mezzosoprano Luciana Mancini was born in Sweden, but has Chilean roots. She received her bachelor's degree in Classical Singing and Early Music Performance Practice from the Royal Conservatory of The Hague in Holland, where she subsequently joined the Opera Studio. In 2009 she received her master's degree, writing a thesis on Italian monodies of the 1600s. Luciana has sung under conductors including René Jacobs, Jean-Christophe Spinosi, Enrico Onofri, Pablo Heras-Casado, Neeme Järvi and Juanjo Mena; she has also collaborated with numerous ensembles, notably L'Arpeggiata, La Fenice, Lautten Compagney, Divino Sospiro, Orquesta Barroca de Sevilla, Ensemble Matthäus, and the Bergen Philharmonic Orchestra, singing at venues including the Staatsoper Berlin, Theater an der Wien, Drottningholm Palace Theatre, Carnegie Hall, the Opera Comique and the Margravia Opera House in Bayreuth. Luciana has worked with stage directors such as Benjamin Lazar, Sigrid T'Hooft, Pablo Maritano, Achim Freyer, and with the choreographer Sasha Waltz.



Nick Pritchard read music as a choral scholar at New College. He was awarded the London Bach Society Singer's Prize in 2013, and is currently a Samling Artist. Operatic roles have included Matthew in Mark Simpson's *Pleasure* for Opera North, Prologue in *The Turn of the Screw* for Opera Holland Park, and Telemaco in *The Return of Ulysses* and Mercurio in *La Calisto*, both for English Touring Opera, Britten's *Les Illuminations* and Serenade with L'Orchestre de Chambre de Paris with Adrien Perruchon, and Bach's *St John Passion* with both the BBC National Orchestra of Wales under John Butt, and *Polyphony* and with the OAE under Stephen Layton.



AMSTEL QUARTET



Chameleonic and passionate would be the best way to describe Remco Jak, Olivier Sliepen, Bas Apswoode, and Harry Cherrin – the four saxophonists that make up the Amstel Quartet. Whether it is old music or the very latest sounds – pop music, jazz, classical or world music – once you hear the Amstel Quartet play, all borders between these genres simply fade away. Technical limitations appear non-existent, and musical boundaries are there merely to be crossed. This adventurous attitude has brought the foursome a multitude of admirers worldwide. And justifiably so, because a performance by the Amstel Quartet has the thrilling energy of a pop concert. The quartet takes you along on a breathtaking and moving journey time and again. It is not without reason that the Dutch press has dubbed the Amstel Quartet ‘The most colourful saxophone quartet in the world’.

LILLA AKADEMIEN



Unique to Scandinavia, Lilla Akademien's far-sighted pedagogy integrates a general education with a specialised music programme. Music is the heartbeat that gives life to an education of the highest calibre. The exceptional programme that nurtures the creative and artistic personality of each pupil on a one-to-one basis provides the open and joyful atmosphere where every student can develop to their full potential, to become what the citizens of Ancient Greece called a ‘musician’: an honest, well-rounded, cultured, intellectually open, creative member of society.

THE O/MODERNT STRING QUARTET



The O/Modernt String Quartet is made up of Julian Arp (cello), Gareth Lubbe (viola), Daniel Rowland and Hugo Ticciati (violin) – four musicians who have known each other for several years, and have made music together at numerous festivals across Europe. In February 2016 at Musikaliska they performed together for the first time as a string quartet, officially marking the inauguration of the O/Modernt String Quartet. Like the festival from which it takes its name, the quartet combines old and new music in innovative and daring ways, nurturing the hallowed ground of the great quartet tradition while challenging its established order by pushing the traditional boundaries of the form and (dare we say it?) releasing the quartet from the safety of its ivory tower. With four musicians who are used to doing things very much outside the ‘classical’ box, the quartet works to open up new imaginative spaces, unravelling multiple strands of quartet playing and reweaving them to reveal unforeseen potentialities and create fresh and original musical textures. The quartet will be collaborating with an eclectic array of artists, including percussionist Evelyn Glennie, choreographer Marc Brew, Brazilian dancer Ederson Rodrigues Xavier, DJ Jeff Mills and many more.

THE O/MODERNT KAMMARORKESTER



The O/Modernt Kammarorkester has developed during recent years under the direction of the violinist Hugo Ticciati as an integral part of Stockholm's Festival O/Modernt. The orchestra includes the top young players from Sweden and devises eclectic and adventurous programmes of great diversity: its concerts might include anything from the arrangement of medieval motets to Bach, all the way to free improvisation and Metallica. The O/Modernt Kammarorkester is resident at Musikaliska in Stockholm, performing with soloists including Anne-Sofie von Otter, Evelyn Glennie, Anna Larsson, Nils Landgren, Matthew Barley and Steven Isserlis. In 2015 the orchestra made its debut in London at Kings Place and was immediately invited back for a series of concerts over the coming seasons. The group has an international concert programme, with performances at Berlin's Konzerthaus, Klagenfurt Musikverein and Muziekgebouw aan 't IJ, Amsterdam. Members of the O/Modernt Kammarorkester enjoy taking part in outreach and educational projects in Sweden and further afield in countries such as India and Thailand. The orchestra is supported by Länsmusiken i Stockholm.

THE SWEDISH WIND ENSEMBLE



The Swedish Wind Ensemble is a resident orchestra at Musikaliska, Stockholm's oldest concert hall. The group prides itself on the breadth of its repertoire, its genre-crossing collaborations, and its commitment to gender equality in its programming. The Swedish Wind Ensemble started as a band directed by Stockholm's public transport company, SL, then known as Stockholm's Tramway Men's Band. Now in its 110th year, it is a modern, bold and innovative ensemble. The orchestra performs mainly in Stockholm, but has established itself as one of Scandinavia's leading wind ensembles with a growing international reputation. From 2016 the young Norwegian rising star Catrine Winnes is the orchestra's artistic director and principal conductor.

VOCES8



VOCES8 is one of the most exciting and versatile vocal groups in the world. The award-winning ensemble fulfils an international annual touring schedule across Europe, the USA, Asia and Africa. Performance venues include the Wigmore Hall, Royal Festival Hall, Tokyo Opera City, Tel Aviv Opera House, Cite de la Musique in Paris and Shanghai Concert Hall. 2013/2014 highlights included an extensive European concert schedule and tours to the USA, Indonesia, Korea, Dubai, Moscow and Tokyo. The group performs repertoire ranging from Renaissance polyphony to jazz and pop arrangements. The ensemble regularly commissions works and is delighted to partner with arranger Jim Clements. VOCES8 is heard regularly on international television and radio and has recorded a series of award-winning discs for Signum Classics. VOCES8 has received support from Arts Council England, the Musicians Benevolent Fund and the Worshipful Company of Musicians. The group also thanks its official sponsor, T. M. Lewin.

CONDUCTORS & COMPOSERS





Manuela Kerer delights in a sense of wonder, and is continuously searching for new sounds, surprises, and challenges. She finished her composition studies in Innsbruck and Milan, and received degrees in violin, instrumental education, law, and psychology, including a Ph.D. with a thesis entitled *Music and Dementia*. Manuela has composed for ensembles, including Kaleidoskop Berlin, Klangforum Wien, die

reihe, Julius Berger, and Maja Ratkje. Her music has been performed at Wien Modern, Münchener Biennale, Berlin and Vienna Konzerthäuser, Accademia Filarmonica Roma, as well as in New York, London, and at Lake Titicaca. Manuela has received awards, including the SKE Publicity Prize, the Austrian State Grant for composition, and the Richard Wagner Scholarship, and has been voted among Europe's top 100 young creative talents. In 2015 she was composer-in-residence in Frankfurt (IzM Frankfurt), and in 2016 at Festival St Gallen, Styria. Manuela's works are published by Breitkopf & Härtel, and featured on many recordings.



The six-time Dutch DJ champion and scratching virtuoso, Kypski, is a key figure in the DJ and scratch scene. Known for his drumming, scratching and production work in the band C-Mon & Kypski, he releases music on Lowriders Recordings. He studied DJ Ace's (Gunkhole) scratch techniques closely in 1996, when he also recorded several practice tapes. On returning from the States in 1997, he won every DJ

contest in The Netherlands. Together with DJ Sjam he created 'The Clocktave: melodic battlebreak for turntable musicians', a scratch tool based on a single note scale, using a clock-orientation system, which can be obtained from www.thudrumble.com. Kypski collaborates with legendary musicians in every genre, and has played or DJ-ed at prestigious venues, including the Paradiso, Melkweg, Heineken Music Hall in Amsterdam, Hammerstein Ballroom in New York, and Glastonbury Mainstage. Kypski's debut solo album and game is now internationally available. Entitled *Wreck Fader*, it's a psychedelic yet clubby trip through the microscopic world of the record groove.



The English-born conductor, pianist and harpsichordist Mark Tatlow was appointed Artistic Director of Drottningholms Slottsteater in 2006. Mark was educated at Rugby School, Corpus Christi College, Cambridge, Goldsmiths College, London, the Royal Academy of Music and the National Opera Studio. Initially appointed to the music staffs of the Glyndebourne Festival and Kent Opera, Mark first came to

Drottningholms Slottsteater in 1985. Over the past thirty years he has conducted many neglected baroque masterpieces as well as the standard operatic repertoire. His engagement with the education of young musicians has spanned his entire career, from pioneering the Education Project of Kent Opera in the 1980s to the University College of Opera, Stockholm, where in 2002 he was elected Professor of Musical Studies, becoming Dean in 2009. He was awarded the honorary medal of the Friends of Drottningholms Slottsteater in 1996, and the Wallenstam Prize in 2008.



As an artist one is continually being asked to provide CVs. They almost invariably fall into the pattern of listing career achievements. While this is interesting information for the reader, it lies at the heart of an area I struggle with in my life as a violinist. I do my best to live by the words of the *Bhagavad Gita*, 'set thy heart upon thy work, but never on its rewards.' Needless to say I am still a very long way away from

being detached from such successes I have had. The backwards, upside-down, lower-case E in O/Modernt is a gentle reminder to let go of the ego's attachment to achievements, to turn it back to the ever-present rhythmic energy of OM – the primordial vibrational sound from which the universe emanated.

ARTISTS, SPEAKERS & WRITERS



MICHAELA BEIJER *translator*



Michaela Beijer has more than ten years' experience as a professional translator of everything from EU regulations to highly technical texts, as well as texts about the performing arts. Most of her experience in the performing arts has been offstage, working at the Marionetteatern and Drottningholms Slottsteater in Stockholm. She has also translated essays and texts on puppet theatre. This is her third year working with Festival O/Modernt.

KJERSTIN DELLERT *narrator*



Born in Stockholm, Kjerstin Dellert made her opera debut at Stora Teatern in Gothenburg in the 1950s. She then worked at the Royal Swedish Opera in Stockholm, performing roles including Floria in Puccini's *Tosca*. Dellert has also been the initiator and producer of gala shows for special celebrations, notably the 1976 star-studded extravaganza at the Stockholm Opera for the wedding of King Carl Gustaf and Queen Silvia.

This was the occasion of ABBA's first performance of 'Dancing Queen'. An equally star-studded review was held at Södra Teatern in 1975 to celebrate Dellert's fiftieth birthday. Now Director of Ulriksdal Palace Theatre, she retired from the stage in the mid-1990s but made a critically acclaimed return as Maria Callas in the play *Master Class* by Terrence McNally at Confidencen and Lorensbergsteatern in Gothenburg. For her ninetieth birthday in 2015 she recorded a Swedish version of 'My Way', with lyrics by Lars Jacob – a number first performed in 1975 at her fiftieth birthday party.

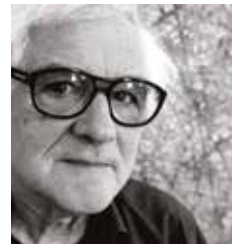
DEBORAH DUERR *booklet designer | gallerist*



Deborah studied design at the University of Cincinnati College of Design, Architecture, Art, and Planning. Before moving to Sweden in 1984 to start her own design firm, she worked with studios in San Francisco and New York. Among her work is the pictogram and signage system for Swedish Rail in collaboration with Berg Architects, as well as the branding programme for Lilla Akademien.

Deborah thrives in an environment where different creative skills are joined and was quick to respond when asked to head the art programme when Lilla Akademien was established. She also started her own school offering art and design education for young people, and teaches at Forsbergs and Berghs School of Communication. Having founded Galleri Duerr in 2006, where art and design often meet music and other creative expressions, she believes art is a great way to tell important stories of our time and invests in cross-cultural meetings between different forms of art, artists and generations, showing the work of both established and emerging artists.

DAVID EISENHAUER *contemporary artist*



After completing seven years of architectural studies at Carnegie Institute of Technology and Princeton University, David Eisenhauer left the United States in 1969 to live and work in Sweden. As an architect, Eisenhauer worked on the designs for several schools and large public buildings.

In the early seventies, Eisenhauer began experimenting with sculpture and painting in ways that reflected his enduring love of geometry, structure and the dynamics of unfolding visual experience. With his feet firmly planted in the Bauhaus tradition, David also drew upon his interest in Russian Constructivism, Art Deco and Dadaism as well as more recent movements like Minimalism and Postmodern architecture. Always on the lookout for new ideas and materials to explore, his career has concentrated on the sculptural and relatively small-scale possibilities of a number of 'additive' construction methods, where the elements of play and trial and error are exploited – along with the sometimes positive surprises of pure chance. Combining simplicity and complexity in visually exciting, suggestive ways have always been the hallmark of Eisenhauer's work.

DENIS GOLDBERG *freedom fighter*



Denis Goldberg is a South African social campaigner, who was active in the struggle against apartheid, and was imprisoned along with other key members of the anti-apartheid movement. As a member of the South African Communist Party, he joined other prominent white members of the party in forming the Congress of Democrats, of which he became leader. This group later allied itself with the African

National Congress (ANC). Goldberg has described the issue of being involved with the armed struggle as a white man: 'Being black and involved meant you had the support of many people, and it meant you got to be part of a community. Being white and involved meant being isolated.' He was sent to a white prison in Pretoria, and released after twenty-two years. Goldberg was a spokesperson for the ANC, and also represented it at the Anti-Apartheid Committee of the United Nations. In recognition of his work against apartheid, he was awarded the Albert Luthuli Peace Prize.

SIMONE KOTVA *writer*



Simone Kotva is a research fellow at Emmanuel College, Cambridge, where she teaches philosophical theology.

DEBBIE LOFTUS *contemporary artist*



Drawing is the bedrock of Debbie Loftus's work. She doesn't therefore make beautifully modelled sketches of apples in woven baskets, though such useful skills formed part of her training at the Chelsea School of Art. Her interest is in dividing up the plane surface and exploring the properties of materials as means to expressing ideas. Loftus's subjects are derived from science, literature, art history, and the performing

arts. In 2014 she was artist-in-residence at Central Ballet in London, producing images live in rehearsals and larger conceptual works in her studio. In June 2015 she exhibited at the British Museum as artist-in-residence for the premiere of *Panathenaia*, a cantata based on the Parthenon Frieze. Her work has appeared in many publications, including *The Art of Borrowing* (2016), featuring paintings exploring minute areas of manipulated colour. Her new book, *Galileo 24* (O/Modernt, 2017), contains twenty-four works reflecting on Galileo's paradox of infinity.

NATALIA MIKKOLA *fine art photographer*



'I am not interested in straightforward documentation, but instead strive to convey a specific feeling and mood.' Natalia Mikkola paints with her camera lens – exploring exotic places, creating mystical scenes blurring the boundaries between the real and the imagined. Her stark images of Iceland, Karelia, Victoria Falls and South Africa's magnificent wildlife are proof that Natalia does not merely document, yet varnishes her

works with a magical sense of the sensual and mythical. Shortly after her arrival to Åland 20 years ago, Natalia studied Fine Art at Ålands Folkhögskola where she was free to experiment within various media, later returning to study nature photography. Her fine art prints, mounted on plexiglas Diassec®, are printed by a renowned lab in Düsseldorf.

PAUL QUANT *fine art photographer*



Paul Quant began his career in the lab of Statens Materialverk (FMV) in 1977, learning directly from old school photographers handling glass plates, 70 mm WWII flight films, large scale enlargers and everything else related to the darkroom. Five years later he began shooting for the technical division of the Police – crime scenes and studio photography as well as lab work – a job that required a great deal of creativity to help develop

probable leads. Paul was then recruited in 1986 as a commercial photographer and lab director of Studio FJK, a studio founded by three journalists from Dagens Nyheter. Since 1992 he has focused entirely on commercial, portrait and fine art photography, with photo, video and editing studies at Kungliga Konstakademien och Konstfack, while at the same time developing his work with the Sinar large format polaroid. Searching for just the right image, mood and composition shows his genuine love and respect for the craft itself. Mistakes and lessons learned during these elaborate processes are often inspirational in his various creative work.

SUSANNAH TICCIAI *writer*



Susannah Ticciati is Senior Lecturer in Systematic Theology at King's College, London. She read maths and theology at Peterhouse, Cambridge, and was a research fellow at Selwyn College, Cambridge. Her research is in the area of constructive Christian theology, treating traditional doctrine in the light of contemporary concerns. She has an abiding interest in the theological interpretation of Scripture, and

in particular the Pauline epistles. Her publications include *Job and the Disruption of Identity: Reading Beyond Barth* (2005), and *A New Apophaticism: Augustine and the Redemption of Signs* (2013). Her next monograph will explore biblical Israel in Christian theology, with a focus on Paul's letter to the Romans, Chapters 9–11.

PAUL WILLIAMSON *writer*



Paul Williamson's recent work includes *Ekphrasis* (2014), a book in blank verse about the American sculptor Richard Serra; *The New Potato Eaters: Van Gogh in Nuenen 1883–1885* (2015), an edited book of miscellaneous surprises; *The Art of Borrowing: Or How One Thing Leads to Another* (2016), another edited book; and 'Infinities', in *Galileo 24* (2017) by Debbie Loftus. Autumn 2017 sees the publication of *Six London*

Preludes, with Paul's texts and 317 photographs taken by Debbie Loftus. Recent review essays include 'Many Realities: Picasso Portraits, National Portrait Gallery, October 2016–February 2017' in *The London Magazine*. A lengthy interview with the composer John Rutter for Sloane Square Choral Society will be available in July 2017. Among Paul's numerous texts for music is *Panathenaia*, a cantata on classical Greek themes, with music by Thomas Hewitt Jones, performed at the British Museum (2015). 'A Golden Tree' (2016), also with music by Hewitt Jones, is available from Boosey and Hawkes.

STAFF & VOLUNTEERS

LOUISE HUGHES
festival manager



HELENA PELLBÄCK
ambassador



MIKE ERICSON
sine qua non



EVA BERZELIUS
catering



ELISABET OPPENHEIMER
catering



ALEVINA KACHANOVA
festival masseuse



OSKAR BERGH
stage manager



RODE GUSTAVSSON
stage manager



VOLUNTEERS

Yuka Bank
Jan Berzelius
Milena Alma Bäcklund
Jasemin Gencel
Julia Groiss
Härved Hellichius
Lizzie Hellner
Halina Hylander

Björn Johnsson
Kirsti Johnsson
Bertil Oppenheimer
Anna Rydh
Dinara Salavatova
Oliver Ticciati
Soondely Wang
Milda Zigure

*And a special thank you to the following students
from Lilla Akademien*

Jack Bank
Felicia Billerhag
Ami-Louise Johnsson
Oliver and Vincent Repetowicz Panahi
Hansinne Pellbäck

V Ä N N E R

O/Modernt har ett växande internationellt renommé för innovativa program och konserter med de mest spännande och kända artisterna inom sina områden.

Den konstnärliga sidan av O/Modernt blomstrar, samtidigt så behöver vi pengar för att nå och utveckla vår vision på andra områden:

- Utveckling av outreachprojekt med underprivilegierade barn och ungdomar
- Gager till artister
- Beställning av nya verk

Vårt nya vänprogram är ett utmärkt sätt för dig att stödja den ideella stiftelsen och ansluta dig till andra som delar din passion för kreativitet utan gränser. Förutom exklusiva förmåner blir du en viktig del av O/Modernt och vår spännande framtid.

KONTAKT

Louise Hughes louise@omodernt.com
+44 788 619 6450

o/modernt

A Musical Culinary Retreat in PERUGIA

7-10 September 2017



Come and treat your senses to a four-day retreat in Perugia with world-class concerts, fine dining and unforgettable sights

HUGO TICCIATI *artistic director*



STRING QUARTET BIENNALLE AMSTERDAM 27 — 3.2.2018 MUSEUM GEBOUW



Brentano String Quartet
Cuarteto Casals
Quartetto di Cremona
Quatuor Danel
DoelenKwartet
Doric String Quartet
Dudok Kwartet
Emerson String Quartet
Hagen Quartett
O/Modernt String Quartet
Cuarteto Quiroga
Ragazze Quartet
Ruysdael Kwartet
Signum Quartett

For information and tickets see sqba.nl

Du är expert på att driva ditt företag, för allt annat finns BDO

Med vårt fullserviceerbjudande hjälper vi
företag med alltifrån löpande bokföring till
rådgivning vid större affärsbeslut.

Kontakta gärna Bertil Oppenheimer, som
är auktoriserad revisor på BDO, för mer
information om hur vi kan hjälpa dig.

Tel 08-120 116 00

www.bdo.se



BDO

Photographs by Natalia Mikkola © 2017

Chromogenic Prints. Mounted on acrylic glass / Diassec®, edition 5 + 2 AP

Sylt, Kampen, Nordfriesland I, altered, 165 x 110 cm, 2014, front and back cover

Cityscape LA, 70 x 100 cm, 2017, pp. 22–3

Images and Identity, 80 x 58 cm, 2014, pp. 74–9

Escape, pp. 84–5

Kajanaland, No Man's Land VIII, 53.3 x 80 cm, 2012, p. 89

Landscape South Africa, 110 x 165 cm, 2012, pp. 94–7

Santa Monica, 165 x 110 cm, 2017, p. 100

Cityscape NYC, 110 x 165 cm, 2017, pp. 104–5

Torekov I, 165 x 110 cm, 2016, p. 108

Torekov II, 165 x 110 cm, 2016, p. 113

Photographs by Paul Quant © 2017

Fine-art prints in limited editions

Detail from Nobel Chair, 40 x 30 cm, 2013, p. 6

Alv, pp. 25, 27, 28

Embrace I, altered, pp. 30–1

Embrace I, 42 x 59,4 cm, pp. 32–3

Haunted House III, 40 x 30 cm, p. 39

Mushroom, 30 x 40 cm, pp. 40–5

Fertility, 59,4 x 42 cm, p. 50

Float, 70 x 100 cm, 2002, pp. 70–1

Nature, 30 x 40 cm, 2011, p. 107

Detail from Körperkontrolle II, 100 x 70 cm, p. 116

Detail from Körperkontrolle I, 100 x 70 cm, p. 117

Detail from In Between, 100 x 70 cm, p. 123

Gällivare, 30 x 40 cm, 2012, pp. 126–7

Divine, 100 x 70 cm, p. 131

Detail from Paradise, 100 x 70 cm, p. 135

Sculptures by David Eisenhauer, © 2017

Monochromatic abstract sculptures with found objects

Relief no 97, painted found wood, pp. 20–1

Detail from Meditation nr 2, abstract relief sculpture, found stained wood, 90 x 110 x 10 cm, pp. 52–3

Detail from Relief no 25, abstract relief sculpture, found stained wood, p. 54

Detail from Meditation no 1, abstract relief sculpture, found stained wood, 90 x 90 x 10 cm, p. 57

Swedish Translations Michaela Beijer

Programme Notes and Editing Paul Williamson

Programme Design Deborah Duerr

Printed by Lima PM

Artwork by Natalia Mikkola, Paul Quant
and David Eisenhauer as seen in the
booklet and on exhibition are available
for purchase through a silent auction in
support of festival artists and performers.

Please contact
deborah@galleriduerr.com
+46 70 307 34 32