Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 118

Rubrik: Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

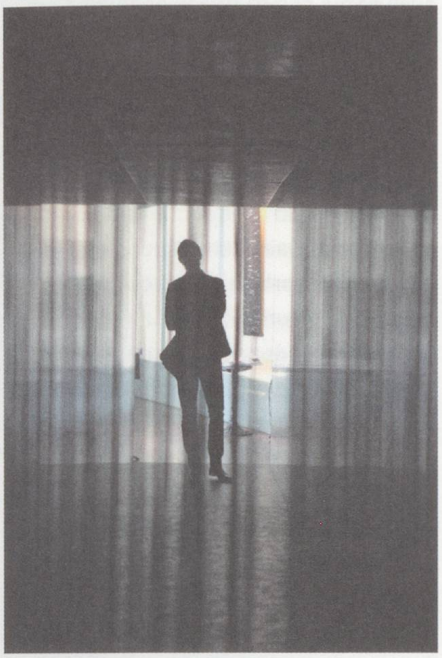
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Helvétie en plein éclat ?

Le festival Archipel et les Journées de la création musicale suisse à Genève (mars 2012)



Impression de l'installation «Passage» de Pierre Jodlowski. © Isabelle Meister

Tissus de compositions

Dans son texte de présentation du Festival Archipel, Marc Texier, directeur depuis plusieurs années, parle de la Suisse comme d'un « modèle d'une Europe en miniature que l'Europe ne se décide pas à être », évoquant une « fédération pluriculturelle ouverte aux influences du monde ». On pourrait ajouter, après avoir suivi les concerts coorganisés avec l'ASM pour la traditionnelle Fête des Musiciens Suisses, que cette situation exemplaire se révèle à travers la force et l'originalité de sa production musicale. Lorsqu'on songe à la situation musicale du pays, il y a encore une trentaine d'années, on mesure l'extraordinaire évolution qui s'y est produite. Et puisque Contrechamps rendait hommage à Klaus Huber lors du concert de clôture du Festival, il est bon de rappeler ici que c'est en partie à ce compositeur qu'on la doit : il fut en effet, longtemps, une figure isolée, le chantre d'une modernité inspirée et sans compromis, mais aussi un artiste engagé visant à transformer concrètement les formes de la pratique, de la transmission et de la communication musicales. (Les Éditions Contrechamps ont publié pour l'occasion un grand choix d'écrits du compositeur, sous le titre *Au nom des opprimés* qui reprend celui de l'un de ses textes. Il est complété par l'ensemble des notices sur les œuvres écrites par Klaus Huber, par un entretien et le catalogue complet de ses œuvres.)

Ce sont des œuvres de sa dernière période que nous pouvions entendre en première partie du concert de l'Ensemble Contrechamps, des œuvres traversées par une longue méditation sur la musique arabe, qui débouche sur un renouvellement mélodique et harmonique saisissant : l'introduction des tiers de ton dans une écriture rattachée à une modalité réinventée crée non seulement des sonorités iridescentes, d'une beauté rare, mais elle conduit à une écoute en suspension, sereine, extatique, qui dilate le présent et exalte une intériorité libérée de toute contrainte temporelle. L'enchaînement heureux des œuvres, qui menait d'une brève pièce vocale, *Vida y muerte no son mundos contrarios*, pour contre-ténor et violoncelle, à *Intarsimile* pour violon solo, œuvre ultime du compositeur, et enfin à *Plainte – die umgepflügte Zeit II*, où la viole d'amour (magnifique Pierre Henry Xuereb) dialoguait librement avec les voix solistes (Kai Wessel et Katharina Rikus) et l'ensemble instrumental. Peu auparavant, le quatuor Diotima avait donné une interprétation si accomplie de *...von Zeit zu Zeit...*, son deuxième quatuor à cordes, que Huber annonça avec émotion au public que l'on venait d'entendre l'œuvre dans sa véritable création !

Le travail compositionnel raffiné se joue entre les sons et les silences ; le sens se construit pas à pas dans un temps flexible ; c'est une longue trame qui se tisse et se réfléchit à la fois. On en retrouve un écho dans le travail de miniaturiste de Beat Furrer, dont *Still* était donné par l'Ensemble Namascae sous la direction précise et énergique de William Blank, ou dans l'œuvre de Xavier Dayer, jouée en création lors du même concert, *La plus belle des soies choisies se fane et dépérit*, sorte d'excroissance d'un travail en cours sur un opéra inspiré par le film de Mizoguchi, *Les contes de la lune vague*. Plus lyrique, et traversée de gestes dramatiques, l'œuvre cherche aussi à faire entendre, sous les notes, un silence habité, le temps du rêve et de l'irréel ; elle enroule ses lignes dessinées avec grâce dans une perspective fuyante.

C'est une toute autre esthétique que celle de Dieter Ammann qui, dans *Violation*, tente de renouveler le rapport entre un soliste (le violoncelle, joué avec fougue par Karolina Öhman) et un ensemble qui se subdivise lui-même en sous-groupes. Le concerto devient une scène dramatique, où les gestes sont poussés jusqu'à la frénésie, suivant des épisodes plus ou moins contrastés et virtuoses. Mais cette agitation reste à la surface si on la compare avec la pièce pour piano concertant et ensemble d'Éric Gaudibert, *Gong*, donnée en création, et qui fut sans doute l'un des moments les plus forts du Festival. En prolongeant le piano par une grosse caisse dans le grave et par des crotales dans l'aigu (instruments joués par le pianiste lui-même), Gaudibert transforme tous les paramètres du jeu et de l'acoustique. Le soliste commence par des coups *forte* sur la grosse caisse, dont semble sortir tout le reste de la pièce, geste violent et théâtral qui évoque instantanément l'idée d'un combat. La partition virtuose du piano, qui intègre le jeu avec les deux instruments de percussion (Antoine Françoise y est magistral, merveilleux, époustouflant), se confronte moins aux instruments groupés à l'arrière et disposés en cercle,

qu'elle ne déploie son discours en provoquant des résonances et des réactions indépendantes. Tandis qu'un percussionniste reprend et prolonge certains sons, les instrumentistes jouent une musique cérémonielle, lancinante, polyphonie sur trois niveaux ayant chacun leur temporalité propre qui renouvelle complètement l'idée de la forme concertante. À la fin, deux altos évoquent les musiques traditionnelles du Proche-Orient, happées par le registre aigu, et interrompues brutalement par le geste conclusif du pianiste. L'œuvre est bouleversante. Le poème d'Anne Perrier cité par Gaudibert en guise de commentaire laisse deviner son enjeu existentiel : « Si nous devons tomber / Que ce soit d'une même chute / Étincelants / Et brefs comme l'oiseau / L'arbre / La foudre ».

C'est aussi la mort, déjà présente chez Dayer sous la forme du spectre, qui est au cœur de la pièce de Michael Jarrell, donnée elle aussi en création : *Nachlese Vb* pour soprano et ensemble (le voyageur du poème finit par dire: « mieux eût valu en la montagne errer que de mourir de la sorte que je meurs »). Le compositeur a traité le poème de Góngora sous quatre formes différentes, à partir de sa traduction en français et en allemand, puis, après une lecture purement instrumentale, dans la langue originale. Tout naît de la figure initiale à la voix, qui se répercute à travers l'œuvre sous différents aspects. L'émotion qui se dégage de ces lectures du même objet culmine dans le dernier mouvement, très lent, où les gestes dramatiques des parties précédentes sont décantés, comme pour aller à l'essentiel : on reste suspendu à ces sonorités qui s'enfoncent dans le registre grave, rongées par le silence, mais dans lesquelles résonnent encore le souvenir des mouvements précédents. La maîtrise de l'écriture, particulièrement impressionnante dans le passage instrumental, et la ligne dramatique tendue d'un bout à l'autre, font de cette pièce l'une des plus fortes et des plus belles de son auteur. Elle était parfaitement conduite par Pascal Rophé, la voix pure de Yeree Suh manquant malheureusement d'ampleur, notamment dans le registre grave si souvent requis par Jarrell.

On reste plus circonspect face à l'œuvre de Ludovic Thirvaudey, *Le Jardin des délices*, inspiré du triptyque célèbre de Jérôme Bosch. En voulant suivre le peintre dans ses délires visuels (une gageure !), Thirvaudey s'est égaré dans un long collage de danses anciennes qui forme le panneau central d'une œuvre dont la première partie est beaucoup plus inspirée. On reste aussi un peu sceptique face au quatuor d'Oscar Bianchi, *Adesso*, à l'écriture virtuose, mais un peu monolithique, avec des gestes trop immédiats dont la répétition épuise la nécessité, et des formations harmoniques peu différenciées, en forme de clusters. Le quatuor Diotima, admirable de précision, de justesse et d'engagement, offrait aussi une curiosité : un quatuor retrouvé de Jean Barraqué, qui date de 1949, précédant de peu la *Sonate pour piano*. L'œuvre est composée dans le sillage de Webern : écriture dépouillée, morcellement des lignes, mais sans les tensions harmoniques, de timbre et de registre propres au modèle. Dans le mouvement central, une partie très réussie, les instruments déploient de longues lignes mélodiques solos : le lyrisme de Barraqué s'accommode mieux de cette écriture monodique que d'une écriture harmonique encore problématique.

Tous ces moments musicaux ont révélé le dynamisme et la qualité remarquables de la scène musicale suisse, compositeurs et interprètes confondus, et la force de personnalités qui s'imposent comme des figures essentielles de la musique d'aujourd'hui. Le travail de fond mené aux quatre coins du pays depuis de nombreuses années porte aujourd'hui ses fruits : la position de la Suisse, autrefois marginale, est devenue centrale. Les compositeurs qui la représentent ne se situent plus à l'écart des mouvements de l'époque, mais ils les incarnent. Ces ultimes journées d'Archipel, festives au meilleur sens du terme, constituaient ainsi une réponse au concert d'ouverture, consacré à trois œuvres de Maurice Ohana. Il faut en effet déchanter quant à la promesse d'une « redécouverte » – le mot est de Marc Texier – de ce compositeur : les faiblesses d'une écriture qui s'est voulue à l'écart des grands courants de son époque sont trop flagrantes. Mais il est juste de dire qu'elles ne furent pas sauvées par la prestation médiocre de l'Orchestre de Chambre de Genève et de son chef David Greilsammer, le soliste, Arne Deforce, étant hors sujet.

Philippe Albèra

Impressions sur le programme du vendredi 30 et du samedi 31 mars

Commençons par *Passage* de Pierre Jodlowski, une installation, un couloir que l'on emprunte comme on veut, qui sert d'introduction au festival. Une manière très agréable de sentir des fragments sonores se dérober sous la plante des pieds ; la lumière souligne les émotions. Un petit rideau marque la fin de la scène. Dans la même salle des assemblées de la Maison communale de Plainpalais, le pianiste d'origine hollandaise See Siang Wong joue des impromptus, des courtes pièces commandées à des compositeurs suisses dans le cadre du « Swiss piano project ». Celle de Mathias Steinauer, *kurzkurz*, est une référence satirique au nom du pianiste superstar Lang Lang (qui signifie, en allemand, Long Long). Le pianiste joue de façon très rapide avec la main droite et offre des mises en écho sur des percussions lançant avec humour une

tension entre des grappes de notes en suspens. Le *Klavierstück numéro 11* d'Alfred Zimmerlin apparaît comme un entassement de haïkus aux éclatements démultipliés. Orages, brusqueries, cascades, répercussion, appel à l'instinct : *Übrig* de Jannis Weggenmann se situe au bord de l'implosion. Martin Derungs avec *Fünf Ausgänge* propose une clameur retenue face au balancement de la note éparse. See Siang Wong aborde tous ces exercices de style dans une concentration et une rigueur totale.

Pudeur, voilà le mot qui s'impose après plus d'une heure de musique samedi après-midi au studio Ansermet, de la Radio Suisse Romande. La classe de Jean-Jacques Balet de la Haute École de Musique de Genève présente un passage frémissant à travers l'œuvre exigeante d'Isabel Mundry, compositrice allemande, enseignant à la Haute École des Arts de Zürich. Dans *Geträumte Räume*, quatre trompettes se tiennent à l'intérieur de lignes claires pour arriver à une sorte de vapeur de cristal. Le spectateur captif immobile lit ensuite dans le programme, sous la plume de la compositrice, qu'elle se questionne sur le fait qu'il faille s'abstenir de tout mouvement dans une salle de concert. Dans la deuxième pièce, *Liaison* pour clarinette, violon, violoncelle et piano, de minces écarts des pépites de pitance fondent la musique. Comme un creusement instable de la fonction sonore de l'attente. La troisième pièce, *Composition for flute and percussion*, semble plus expressive, les deux instruments recherchent la puissance l'un de l'autre. Les jeunes musiciens montrent une détermination à entrer dans « le corps sonore complexe » qui emporte le public qui leur réserve un accueil enthousiaste. Dans *Wer?*, Isabel Mundry se plonge dans Kafka avec d'emblée ce « Hilf mir ! » lancé par la soprano : le piano renvoyant des échos diaboliques, murmures frappés de souffrant. Finalement la chanteuse lance les syllabes dans l'instrument. L'interprétation oscillant entre la fragilité incandescente de la chanteuse et la puissance de la pianiste déroute. Enfin, *Gefächerter Ort* pour violon et ensemble vient de Cézanne. Il s'agit de nappes sonores à la progression lente, où les musiciens doivent retenir leur effet jusqu'à la lisière de la rupture du souffle. Le violon est là, posé au premier plan comme une pomme dans le tableau du peintre, central et indolent. On peut ressentir une irradiation continue comme pris dans une nacelle aux multiples nœuds, une longue épopée qui remet l'étonnement en tête. Jean-Jacques Balet donne une leçon modeste et généreuse d'un projet pédagogique abouti où il permet aux élèves de percevoir les contrastes d'une musique.

Samedi soir l'Ensemble Phoenix de Bâle jouait pour la première fois à Archipel. On retiendra essentiellement son interprétation de *still and again*, fresque irradiante de Hanspeter Kyburz pour soprano, ensemble et électronique. La musique fabriquée au préalable donne un écrin classieux au live. Le chef Jürg Henneberger dompte les dégradés sonores, la soprano Susanne Elmark se fait carnassière, puis tragédienne au bord de la rupture, dans un style ample et théâtral. L'ensemble fabrique de grandes feuilles pleines de nervures, celles du tabac. Malgré la puissance on sent aussi un possible apaisement.

Ces quelques éclats perçus à Archipel laissent deviner l'ampleur d'une manifestation libre de la variété de ses sons. Et quand Marion Graf lit Mandelstam en russe, la musique éthérée de cette poésie se fond dans la programmation.

Alexandre Caldara

Experimentelle Szenen im Théâtre Pitoëff

Frisch renoviert und schick illuminiert präsentierte sich das Théâtre Pitoëff im oberen Geschoss der Maison Communale de Plainpalais. Im edlen Schummerlicht und auf dick gepolsterten Kinosesseln galt es hier – unter weitaus weniger spröden akustischen Bedingungen als ein erster Eindruck des Raumes vermuten liess – zu jeweils später Stunde der von Jonas Kocher und der Genfer Cave 12 kuratierten Reihe «Série expérimentale» zu lauschen. Nach den Worten von Marc Texier, der als Direktor des Festivals Archipel das Tonkünstlerfest 2012 als «Gastfestival im Festival» beherbergte, waren hier «les marges de la musique contemporaine» zu explorieren; andere mochte die «Série expérimentale» weniger als Randerscheinung identifizieren denn als eigenständigen Brennpunkt, dem Zentrumsqualitäten keineswegs abgingen. Eine solche multizentrale Position zu besetzen, scheint nicht zuletzt dem Schweizerischen Tonkünstlerverein ein Anliegen zu sein – zumindest seit die improvisierte Musik in den 1990er-Jahren vom bis dahin wesentlich als Komponistenverband funktionierenden Verein willkommen geheissen wurde und an den jährlichen Tonkünstlerfesten eine wachsende Präsenz zeigt.

Solo nennt Christian Wolfarth seine eröffnende Performance, eine so eingehende wie liebevolle Auseinandersetzung mit einem konsequent reduzierten Instrumentarium: Fünf Becken. Mit bezwingender Ruhe schafft er amorphe und flächige Klangschichten, aus denen er behutsam klangfarbliche Details und (von den Becken zahllos gebotene) Obertonreichtümer herausschält. Weitaus spektakulärer schien das instrumentale Aufgebot von Antoine Chessex: Seine *Désintégration* (auch komponierte Musik hatte in der «Série expérimentale» Platz) lassen mikrotonale Tuba (Martin Taxt),

Violine (Ekkehard Windrich), Schlagzeug (Alexandre Babel) und Elektronik (Valerio Tricoli) antreten und ultrachromatische Skalen durch den mikrotonalen Raum mäandrieren, die in der Violine und vor allem der Elektronik Verräumlichung, Verwischung und Multiplikation finden, den sich rasch einstellenden Eindruck allerdings unbeschadet lassen, dass dem blossen Auf und Ab nicht die Substanz für ein gut dreissigminütiges Stück innewohnt.

Einen hervorragenden Abend zog der Schweizer Wahlberliner Joke Lanz, der sich als Virtuose an den Plattentellern und als Verwerter von musikalischen Abfallprodukten, Fundstücken und überhaupt von vernachlässigtem Klangmaterial aller Art einen Namen gemacht hat. Weiter ist *PRAED* von Paed Conca und dem Libanesen Raed Yassin zu erwähnen, mit dem simple Loopschichtungen Urständ feierten, dann der Auftritt des Insub Meta Orchestra, einer «réunion de 30 improvisateurs en formation big-big-bang» sowie der Saxophonist Bertrand Denzler und seine Soloperformance. Letzterer ist auch auf der in Genf getauften CD *Ombres d'orgue* mit einer Komposition präsent – mit ihr findet die vom STV herausgegebene CD-Reihe «Série expérimentale» nach 33 Veröffentlichungen ihr Ende.

Tobias Rothfahl

Jamie Oliver der Musikvermittlung?

«Musikvermittlung – Auf dem Weg zur Partizipation?» Eine Tagung der Zürcher Hochschule der Künste (31. März 2012)

Einen wie Jamie Oliver bräuchte die Musikvermittlung, einen, der den Jugendlichen den Unterschied zwischen einer Tomate und einer Rande erklärt, der ihnen zeigt, dass es mehr gibt als Pizza, der ihnen Lust auf feines Essen macht und vielleicht sogar aufs Kochen. Das soziale Beschäftigungsprogramm nicht zu vergessen! Ach ja, innerlich hat manch einer an diesem Tag bedauert, dass es so jemanden halt in der Musik (noch) nicht gibt.

«Musikvermittlung – Auf dem Weg zur Partizipation?» hiess die Tagung, zu der die Abteilung Weiterbildung Musik der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) eingeladen hatte. Sie suchte eine Position zwischen dem mittlerweile eigentlich reichen Angebot an Musikvermittlungsprojekten und der Forderung nach stärkerer Partizipation. Ist das bloss ein neues Modewort, oder «bietet Partizipation wirklich neue Perspektiven, ohne in das klassische Gefälle zwischen Sender und Rezipient zurückzufallen?», fragte Katharina Rengger, Studiengangsleiterin MAS Musikvermittlung an der ZHdK, in der Einladung.

Fixe Antworten waren nicht zu erwarten. Einen möglichen Zugang demonstrierte die Komponistin und Oboistin Catherine Milleken, die ehemalige Leiterin der Education Programme der Berliner Philharmoniker, im Plenum: Sie liess die Tagungsteilnehmer eine einfache polymetrische Struktur klatschen und zeigte so einen Verständnisweg in die rhythmischen Vertracktheiten von Ligetis *San Francisco Polyphony*. Das Beispiel offenbarte freilich auch gleich, wie sich die Methode dem zu vermittelnden Stück anpassen lässt, und dass es kaum eine allgemeingültige Methode geben kann. Das wurde auch an den anregenden Beispielen deutlich, die Ingrid Allwardt, die Geschäftsführerin des «Netzwerks Junge Ohren» mitgebracht hatte.

Zwei weitere Vorträge bezogen sich eher allgemein aufs Musikvermitteln. Michael Eidenbenz erinnerte daran, wie Harald Schmidt einst in seiner Late Night Show über fünfzehn Minuten hinweg den Tristan-Akkord erklärt hatte und dabei beim Publikum zunächst auf Gelächter, dann Staunen und schliesslich Begeisterung stiess. Da wurde tatsächlich ein Thema in seiner nicht leichten Zugänglichkeit und Faszination erfahrbar gemacht. «Musik, die Ansprüche stellt, ist ein Wert in der Gesellschaft, und noch mehr in der Zukunft», so Eidenbenz. Wer vermittelt, soll die adäquate Diskurshöhe nicht preisgeben.

Martin Tröndle, der an der Zeppelin Universität Friedrichshafen Kulturbetriebslehre und Kunstforschung lehrt, versuchte querdenkend aufzuzeigen, dass Musikvermittlung ein neues Mittel ist, um die Aufmerksamkeit des Kulturpublikums für das eigene Angebot zu erhöhen. «Machen Sie ein Konzert zu einem ästhetisch-sozialen Ereignis, und Sie werden eine Aufmerksamkeitssteigerung erzielen», lautete verkürzt seine augenzwinkernd und provokativ in die Runde der Musikvermittelnden gestellte Botschaft. Es geht ihm dabei nicht nur um Idealismus, sondern auch um Geschäft und Marktmechanismen.

Die Tagung bot der ZHdK auch Gelegenheit, ihr Studienangebot im Bereich der Musikvermittlung vorzustellen. Vier neue CAS-Kurse laufen im Herbst an: «Im Auftrag unterwegs» (Projekte für Konzert- und Opernhäuser), «Integration» (Projekte in soziokulturellen Zusammenhängen), «Freie Szene» (Projekte zwischen Klangwerkstatt und Hörlandschaft) und «Web 2.0» (Social-Media-Projekte). In vier Arbeitsgruppen wurden sie eingehend diskutiert – und während in der ersten vielfältige Erfahrungen aufeinanderprallten, sich aber

angesichts der eingefrorenen Konzertstrukturen auch eine gewisse Ratlosigkeit breitmachte, zeigte sich in der letzten glattwegs Ahnungslosigkeit, inwiefern sich das Web und die sogenannten «sozialen Netzwerke» für die Musikvermittlung nutzbar machen liessen – eine Schwierigkeit, die Katharina Rengger durchaus bewusst ist. Gleichwohl möchte die ZHdK da einen Kurs anbieten, um die Möglichkeiten auszuloten. Es geht also eigentlich um ein Forschungsprojekt, denn wer weiss schon, wo der Jamie der Musikvermittlung hockt.

Thomas Meyer

Du ramdam au feulement

Festival Usine Sonore à Malleray-Bévilard (17–18 mars 2012)

Jeannine Hirzel dans «József Attila-Töredékek» op. 20 de György Kurtág. © Augustin Rebetez

Il se recroqueville sur son phonola, entre dans une transe rythmique. Wolfgang Heisig, grande silhouette née en Allemagne de l'Est, ouvre Usine Sonore avec humour, densité et application. Quel respect il voue à cette famille étrange de piano mécanique ! Introduire le papier perforé dans l'instrument ressemble à une cérémonie. Il déplore que le public n'applaudisse jamais assez et se retrouve face à l'acte technique. Dans ces tous premiers instants, la quatrième édition du festival Usine Sonore de Bévilard s'ouvre en complexité et en douceur. Avec d'un côté la clarté imposante et métallique de la musique de Conlon Nancarrow, exprimée avec fidélité par Wolfgang Heisig. Mais aussi une conversation entre Anne Gillot, productrice de Musique d'avenir sur « Espace 2 », et Wolfgang Heisig, où le joueur de phonola explique que la musique de Conlon Nancarrow comporte seulement des indications dynamiques. L'homme et son lourd instrument à bande métallique de dix-huit trous s'écarte pour faire place à un dispositif plus iconoclaste encore. Deux pianos mécaniques, quatre pianos, douze percussions pour donner corps au *Ballet mécanique* de Georges Antheil. Julien Anoni et Olivier Membrez, percussionnistes et directeurs du festival montrent leur goût pour des pièces au fort impact sonore. On s'immerge dans la musique qu'Antheil voulait à la fois « faisceau électrique et four d'alchimiste ». Thomas Herzog dirige de façon très verticale l'ensemble Schicht-Werk. Les sons semblent découpés dans de l'acier, l'hélice grésille, les déferlements de tambours empêchent le babillage. La combustion lorgne vers la déraison. Le poème infernal se répand, morcelle, répète, crapahute, pouffe, pèse. Il s'esclaffe jusqu'aux ultimes surgissements.

Le temps d'une pause, on refait le trajet de couloirs qu'impose et suggère les vaste espaces de l'usine du Jura bernois (joliment esthétisée pour l'occasion), car le festival ne surprend pas seulement par son exigence sonore, mais aussi par sa convivialité et la qualité de sa gastronomie assurées par le groupe Action-Culture. Dès le retour dans l'espace consacré au concert, le saxophoniste Laurent Estoppey se lance dans un face-à-face corporel furieux avec *Mats III* de Gary Berger pour saxophone, électronique live et vidéo. Une énergie rock puissante faite de souffles alanguis, de clés frottées, de couinements, de prolongements du souffle. Une atmosphère pleine et radicale. La pièce suivante *Brumaires* de Alistair Zaldua offre un contraste saisissant. Les deux pianistes et deux percussionnistes (Rei Nakamura, Alfonso Gomez, Christoph Brunner, Ivan Manzanilla) qui ont eu peu de temps pour travailler cette pièce, à la

suite d'un changement de programme, suggère un jeu basé sur une fragmentation débonnaire toute en retenue. Quatre instruments en mutations fragiles. Troisième œuvre au programme : *off* de Mathias Spahlinger. Signalons que cette création commandée pour l'occasion au compositeur allemand a fait couler de l'encre avant le festival. Usine sonore ayant trouvé un montant de 6500 €, auprès de la fondation Ernst von Siemens, pour rétribuer le compositeur. Ce dernier s'est fendu alors d'une longue lettre ouverte à la direction du festival (cf. pp. 76–77) expliquant son aversion pour le financement privé, assimilé au « capitalisme » et son refus de percevoir de l'argent de cette fondation. Finalement le compositeur n'a pas été rétribué, seul ses frais d'hébergement et de déplacement ont été couverts. Olivier Membrez explique qu'il respecte les opinions politiques de Mathias Spahlinger, mais qu'aucun autre mode de financement n'a pu être trouvé. Au final, l'important réside dans la qualité de l'œuvre présentée. Au premier regard : six percussionnistes (Christoph Brunner, Martin Lorenz, Ivan Manzanilla, Alexandre Babel, Thierry Debons, Florian Feyer). Cela commence tout en douceur avec des frappes sèches sur la tranche de l'instrument, suivi par des caresses de balais comme des pas feutrés dans la neige ; petit à petit les roulements poétiques affleurent. L'œuvre est d'une densité éloquente, pleine de tensions et de crêtes, un pavé de musique comprenant des accélérations crépusculaires et des éloges de l'ombre. Saluons la concentration extrême des musiciens, impeccables dans leur quête d'absolu.

Pour le dernier concert de ce premier jour, il fallait quelque chose de ludique. En invitant le chanteur de folklore suisse réinventé Noldi Alder et l'ensemble de chambre Klangcombi, les organisateurs ont tenté le grand écart avec le reste de la programmation. Lorsque Noldi Alder chante, s'installe une impression étrange, comme un castrat égaré dans la Suisse profonde. Magique. Noldi Alder a écrit spécialement pour le festival. En deuxième partie de concert l'Ensemble vocal d'Erguël sous la direction de Philippe Krütli proposera une alchimie étonnante d'onomatopées au service de la mélodie, en respectant très bien les registres de voix.

Le dimanche commence par *Quartett*, une pièce de Beat Furrer pour percussions, sous la direction de James Wood. L'impression de sons découpés, mis à plat, de doses réinjectées. Un moment d'introspection du fonctionnement de l'instrument. Arrive la soprano Jeanine Hirzel pour faire face à *József Attila-Töredékek* op. 20 de György Kurtág. La chanteuse, seule et massive, se laisse envelopper par un faisceau de lumière amené par Stéphane Gattoni. On saute dans le chant. L'entrelacement des phrases fait penser au déploiement d'une forêt entaillées de coupes sombres. Percussionnistes et chanteuses resurgissent ensemble pour *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* de György Ligeti. L'exploration des vertiges hongrois se poursuit, les marimbas sonnent de façon sèches, les syllabes isolées deviennent grommellements. Un début d'après-midi sombre.

La présence du pianiste Olivier Cavé va changer les focales, réintroduire les lumières italiennes. Il propose une promenade érudite et sensible à travers trois siècles de compositions pour piano. Un moment de pur délice où la magie des anecdotes parlées laisse sa place au grain du son. Sa lecture à fleur de peau de *Quaderno Musicale di Annalibera* de Luigi Dallapiccola enchante. Les organisateurs d'Usine Sonore ne craignent pas de programmer des concerts aux antipodes.

Dernières salves du festival avec ce sommet de la percussion, pas toujours facile à appréhender, *Pléiades* de Xenakis. Juste avant, saluons le travail sensible du pédagogue et compositeur François Cattin avec une classe de l'école secondaire de Bévillard. Les adolescents semblaient libres, manipulant des cylindres de plastiques et lançant de la peinture sur des palissades. Le final de l'Ensemble de percussion d'Usine Sonore devenait difficile à entendre par son âpreté revendiquée.

Cette édition 2012 d'Usine Sonore montre que l'exigence et la curiosité paient, même dans une vallée qui semble difficile d'accès et qui se révèle pleine de charme. Les deux jeunes directeurs gagneraient peut-être à s'effacer un peu de la programmation pour valoriser plus encore leurs invités. Mais à part cela leur engagement force le respect.

Alexandre Caldara

Menschen und Maschinen

Das Ensemble Schicht-Werk mit dem Projekt «SchlagzeugPianoComputer» in der Dampfzentrale Bern (23. und 24. März 2012)

Wolfgang Heisig an der Hupfeld-Meisterspiel-Phonola. Foto: Astrid Ackermann

Acht Perkussionisten umringen die Stufentribüne. Ein Live-Dolby-Surround-Sound, sozusagen. Von allen Seiten beschallen sanfte Trommelwirbel den Raum, bäumen sich auf und sinken nieder, laufen auseinander und finden zusammen. Die Schläge beschleunigen, nehmen sich zurück. Mal mit beharrlicher Regelmässigkeit, mal verschroben unregelmässig. Es hört sich an, als sässe man mitten im Fabrikalltag. Maschinen stampfen, Hämmer hämmern, es rauscht und malmt. Und doch ist es nicht Lärm, sondern Musik. Komponierte Musik, und sie hat System und einen fast meditativen Sog. Und plötzlich säuseln verzerrte Tonfetzen um die Ohren, erzeugt durch Live Elektronik. *Cue* heisst dieses Werk, ein «Netz Werk von acht Schlag Zeugen und Live Elektronik». Der Komponist Daniel Weissberg bezieht sich in seinem neuen Werk auf die heutigen industriellen Produktionsvorgänge. *Cue* wird in der Berner Dampfzentrale uraufgeführt und ist Teil eines ambitionierten Programms des Ensembles Schicht-Werk mit dem Titel «SchlagzeugPianoComputer», das am 23. und 24. März 2012 in Bern Halt gemacht hat – weitere Aufführungen fanden in Solothurn und Basel statt sowie mit leicht verknapptem Programm am Festival Usine sonore in Malleray-Bévilard (BE) (vgl. den Bericht ab S. 63). Mit Haut und Haaren hat sich Schicht-Werk der Klangwelt von Maschinen, mechanischen Apparaten und der Interaktion von Mensch und Maschine verschrieben.

Der Name des Ensembles ist Programm: In drei Schichten («RollWerk», «KlangWerk» und «StahlWerk») präsentieren die Musikerinnen und Musiker ein perkussives Schlaraffenland; sie fahren schweres Geschütz auf, etwa Edgar Varèses *Ionisation* für 13 Schlagzeuger oder George Antheils *Ballet Mécanique* für zwei Player Pianos, vier Pianisten, zwölf Schlagzeuger, elektrische Glocken und Flugzeugpropeller. Kurz vor der Pause wird das Publikum vom Turbinensaal in den abgedunkelten Kesselhaus-Saal geführt. Licht fällt fast nur auf den Tisch, auf dem 100 Metronome ticken. Endlich hört man hier György Ligetis *Poème Symphonique* live und nicht als Phantom der Youtube-Welt! Anfangs tuschelt das Publikum noch, doch je mehr Metronome ausgetickt haben, desto ruhiger wird es im Saal, desto mehr versinken die Zuhörenden in stille Faszination, vielleicht auch in eine leichte Trance oder Hypnose – bis das letzte Metronom ganz alleine schlägt und schliesslich auch verstummt. Der Zuhörer ist wieder zurück im Hier und Jetzt.

Aus dem Rahmen fällt auf den ersten Blick die eröffnende Schicht. «RollWerk» heisst sie, und der Zwickauer Wolfgang Heisig spielt Originalkompositionen für mechanisches Klavier, auf einer Hupfeld-Meisterspiel-Phonola. Die mit Druckluft angetriebene Spielvorrichtung vor einem Klavier ermöglicht eine nie erwartete Virtuosität, einen mörderischen Temporausch. Denn wie bei einer Drehorgel legt der Phonola-Spieler gestanzte Rollen in die Vorrichtung, die er mit Hilfe von zwei Fusspedalen anstimmt. Bei diesem Instrument verwirrt, dass da zwar der gewohnte Klang des Klaviers erklingt, die Töne aber so schnell vorbeiflitzen, dass einem der Klang fremd und mechanisch erscheint. Rausgefallen aus dem mechanischen Grundgedanken des Konzertabends ist diese Schicht, das «RollWerk», also gar nicht. Denn die Werke von Conlon Nancarrow, Paul Hindemith oder Georges Antheil haben etwas Perkussives, als zeigten sie den durchgeplanten, hektischen Ablauf in einer Fabrik. Es ist amüsant, dieses maschinell präzise Ableiern, aber das Prinzip hat man nach drei, vier Werken begriffen; mit einer guten Stunde ist diese Schicht definitiv zu lang. Zwar moderiert Heisig zwischendurch die Werke an. Es fehlt ihm aber etwas an Enthusiasmus, und die Fakten bringt er nicht immer ganz auf den Punkt. Trotzdem: Der von Karin Jampen konzipierte Abend ist in seiner Gänze so vielschichtig, dass die Zeit im Flug vergeht.

Mariel Kreis

Über das Scheitern

Isabel Klaus' musiktheatralischer Konzertabend «grandeur nature» in der Gare du Nord, Basel uraufgeführt (19. April 2012)

«Fail again. Fail better»: Lucas Rössner und Salomé Im Hof in «grandeur nature» von Isabel Klaus.
Foto: Ismael Lorenzo

«Nicht können, aber wollen – und versuchen. Versuchen können, versuchen wollen, dabei nicht zu können bzw. nicht können zu wollen. Versuchen nicht können zu können bzw. versuchen nicht können zu wollen bzw. wollen versuchen zu können, es aber nicht zu können oder schlicht und einfach nicht können.» So verstrickt entfaltet die Protagonistin kurz vor dem Ende die Devise von *grandeur nature*, dem neuen Werk von Isabel Klaus. Das Scheitern steht im Zentrum, aber nicht das heroische Verzagen, sondern das kleine im Alltag. Und das wird schon ganz zu Beginn klar, wenn der Protagonist Lucas Rössner in der Eröffnungsrede keinen geraden Satz über die Lippen bringt. Affektgeladen lässt die Akkordeonistin Viviane Chassot dazu ihr Instrument mitstottern, mitseufzen und -leiden.

Isabel Klaus würfelt in *grandeur nature* verschiedene Bilder aus verschiedenen Zeiten zusammen: Etwa Orpheus und Eurydike, Karl Valentins Sketch *Buchbinder Wanninger* oder Cervantes' *Don Quijote*, gespickt mit Zitaten von Samuel Beckett oder Arthur Schopenhauer, die vom Scheitern erzählen. Mit wenigen Mitteln schaffen Isabel Klaus und die Regisseurin (und zugleich auch Protagonistin) Salomé Im Hof einen fliessenden Ablauf zwischen sehr unterschiedlichen Schichten, immer wieder leicht erkennbar durch sparsam eingesetzte Requisiten, Kostüme und die musikalische Textur. Die ausdrucksstarke Schauspielerin Salomé Im Hof und der Schauspieler Lucas Rössner springen in diesem «musiktheatralischen Konzertabend» von einem Verzagen zum nächsten, während ein sechsköpfiges Musikerensemble unter der Leitung von Francesc Prat das Geschehen mal unterstützend, mal ergänzend untermalt.

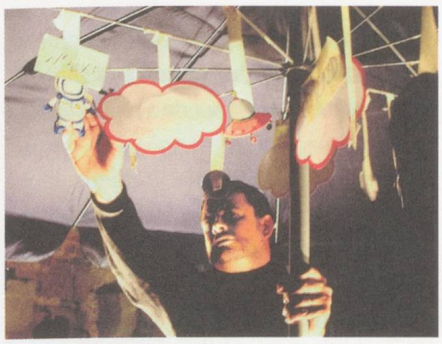
grandeur nature bewegt sich musikalisch zwischen «Neuer Musik» und Gattungen wie Chanson oder Kabarett. Häufig im Piano gehalten, versieht Klaus ihre Musik mit wiedererkennbaren Merkmalen, die die Sprunghaftigkeit der verschiedenen Szenen unterstreichen und sich leicht zuordnen lassen. Immer wieder hebt die Komponistin einzelne Instrumente aus dem Plenum, etwa im halsbrecherischen Klarinetten-Solo (Lars Heusser) oder in der Kontrabass-Arie: Schwermütig und doch optimistisch und mit viel Durchhaltevermögen schrummt Jocelyne Rudasigwa auf ihrem Bass immer akrobatischer und höher, bis die Komposition die Möglichkeiten des Kontrabasses zu übersteigen droht und abbricht.

Dieses Konzept der kompositorischen Selbstironie durchzieht den ganzen Abend. Isabel Klaus lässt sich auch selbst scheitern: Etwa dann, wenn das Stück absichtlich den Fluss verliert und sich in den Zustand der Narrenfreiheit buxiert: «Ich lege nahe, das Sterben dieses Stückes nun einfach zu akzeptieren und im besten Fall zu geniessen», so die Protagonistin beratend. Oder wenn die Komponistin die Kontrolle über ihre Musik verliert, aber trotzdem weitermacht, weil sie eben muss: «Je nachdem wie man das betrachtet, kann auch das interessant sein. Wenn die Komponistin das lange genug aushält, wird das schon Sinn machen», kommentiert die Protagonistin, während die Musik sich im Hamsterrad dreht. Aber leider fehlt dem Werk die nötige Konsequenz und Geduld, damit diese Effekte, Sinn oder auch Unsinn wirklich eintreten, wirklich fühlbar werden können.

Mariel Kreis

(Neue?) Musik für alle

Das Festival Forum : : Wallis ‹‹›› Forum : : Valais (14. Januar bis 12. Februar 2012)



Javier Hagen hängt Wolken in den Himmel. zVg

Es preist sich an als Festival für Neue Musik, das «Forum : : Wallis ‹‹›› Forum : : Valais». Umso überraschender fällt die Programmanalyse aus: Von Pergolesis *Stabat Mater* über Walliser Volkslieder bis hin zu multimedialen Ausstellungen oder Spoken-Word-Performances – unter dem Deckmäntelchen «Neue Musik» hat im Wallis sehr vieles Platz. Aber natürlich auch Neue Musik: Hans-Werner Henzes *El Cimarrón* etwa und ganze acht Uraufführungen – allesamt Werke von Walliser Komponisten. Und hier sind wir beim Konzept vom Forum Wallis angelangt: Wie kein anderes Festival in der Schweiz setzt es auf die Kraft und das Talent der eigenen Region in den Sparten Klassik, Jazz, Worldmusic und Performancekunst.

Vom 14. Januar bis zum 12. Februar fanden 42 Veranstaltungen statt, verteilt auf die ganze Region: Leuk, Siders, Brig, Visp und weitere kleine Ortschaften. Die im Sommer 2011 gegründete IGNM-Sektion Wallis trägt das Forum Wallis. Ausschliesslich auf die Region beschränkt sich das Festival aber dann doch nicht und bringt etwas zeitgenössisches Flair ins «ökonomische Loch», wie das Festival das Wallis definiert. Etwa mit dem Ensemble Phoenix Basel oder dem Mondrian Ensemble. Mit zeitgenössischer Walliser Kultur will das Festival dazu beitragen, «die lokale Identität einer ökonomisch gefährdeten Landschaft zu stärken» und die Künstlerinnen und Künstler zu vernetzen und zu fördern, so das Leitbild.

Das beste Beispiel für das breitgefächerte Festival-Verständnis von Neuer Musik ist der dreiteilige Konzertabend vom 3. Februar in Visp. Während gut vier Stunden geht es sowohl musikalisch, visuell wie auch alterstechnisch kunterbunt zu und her. Das Kinder- und Familienkonzert eröffnet den Abend. Inbrünstig singen Visper Schulklassen und der Oberwalliser Volksliederchor alte Lieder aus der Region. Das Volkslied im Allgemeinen und dieses Konzert sollen Identität stiften und Menschen verbinden, sagt Javier Hagen, der Intendant des Festivals. Doch es bleibt nicht nur beim Traditionellen. Die Musizierenden mischen die alten Klänge mit neuen Arrangements auf – mal schrummt es, mal jauchzt es aus der Begleitfraktion «Ds Personal».

Die zweite Produktion führt in eine ganz andere Welt. *Solo Solo* heisst die Performance von zwölf Walliser Tänzerinnen und Musikern (mit Hackbrett, Alphorn, E-Gitarre). Jeweils eine Tänzerin und ein Musiker stehen während zehn Minuten auf der Bühne, umgarnen einander, fördern und fordern sich heraus. Die beiden Kunstformen treffen ebenbürtig aufeinander und behalten ihre Eigenständigkeit.

Die wenigen verbliebenen Besucher verschieben dann ihre Sitzplätze auf die grosse Bühne und werden dort fast zu einem Teil der letzten Inszenierung des Abends: Der Elektropop-Oper *Four*. Wo in der Schweiz Elektropop-Oper drauf steht, steckt meist das Duo ums 'n jip dahinter; die Blockflötistin Ulrike Mayer-Spohn und der Countertenor Javier Hagen. Marketingtechnisch ist ums 'n jip ein unschlagbares Team, weiss sich in den Medien, im Internet und auf der Bühne zu verkaufen. Es ist die vierte Elektropop-Oper des Duos, in der es sich voller Ironie und mit einer Kombination aus Neuer Musik und Elektropop einem Thema widmet. In *Four* ist das die Schöpfung einer neuen Welt mit Himmel und Erde und Leben. Auf der Bühne ist der Himmel zwar blau, aber ein Sonnenschirm. Und die Wolken sind zwar weiss, aber aus Karton. Nach und nach hängen sie die Musiker an den Speichen auf. Und nach und nach besiedeln sie ihre kleine, neue Welt mit Pilz- und Lavalampen, mit Plüschtieren und Kitsch. Nach einer Stunde ist das Werk vollbracht und wird bewundernd begutachtet. Die Inszenierung steckt voller Details und spricht an. Musikalisch hingegen ist nicht alles ganz stimmig. Das Lavieren zwischen den Genres läuft meist nach derselben Schablone ab: als harter Bruch zwischen sanften elektronischen Klängen oder Blockflötentönen und den laut einfahrenden ElektropopBeats. Man wünscht sich hier etwas mehr Sensibilität. Viel geht verloren, weil man die gesungenen Texte von Gisela-Ethaner Schelble leider meist nicht versteht.

Das Konzept des Festivals mit Fokus auf die eigene Region und die damit einhergehende Stilvielfalt scheinen aufzugehen: Trotz verhältnismässig bescheidenem, operativem Budget von 100 000 Franken konnte das Festival seine Besucherzahl in den letzten drei Jahren von 2800 auf 4600 steigern, und auch die öffentliche Hand will ihm nun langfristig unter die Arme greifen. So wird auch im nächsten Jahr das Festival mit lauter Widersprüchen auffahren und dennoch in sich schlüssig sein – denn es ist einfach für alle was dabei.

Mariel Kreis

Triptyque en miroir

« Trittico » de Puccini — Schoenberg, Hindemith, Zemlinsky (Lyon, janvier/février 2012)

« Suor Angelica ». Photo : Bertrand Stofleth

L'idée de l'Opéra de Lyon consistant à présenter le triptyque de Puccini en résonance avec trois œuvres quasi contemporaines qui proviennent de la sphère germanique est à la fois originale et bienvenue dans le monde souvent peu imaginatif des productions lyriques. C'est en effet « sortir » Puccini d'une tradition italienne qu'il a considérablement infléchie, lui qui le premier, dans son pays, l'a réintégrée dans la musique européenne de son temps ; et c'est faire connaître des opéras trop peu connus, car trop peu joués, le *Trittico* partageant dans une certaine mesure un tel sort avec les œuvres de Schoenberg, Hindemith et Zemlinsky. Le concept d'opéra bref, dont la durée oscille entre une petite demi-heure et une heure, tel qu'il fut développé durant la première moitié du XX^{e} siècle, fut une tentative de renouvellement dramaturgique importante, mais vouée à une éternelle marginalité. Il s'est heurté à de fortes réticences esthétiques, en raison de son aspect novateur, et à des questions prosaïques comme celle de savoir comment meubler toute une soirée lyrique : *Erwartung*, *Sancta Susanna*, *Le Château de Barbe-Bleue* ou *Une tragédie florentine*, parmi maints exemples qui comprennent aussi les deux œuvres scéniques de Ravel et d'autres œuvres de Schoenberg, Hindemith ou Zemlinsky, doivent être couplées à d'autres pièces. Puccini, à travers son idée de triptyque, s'est montré plus réaliste, puisqu'il a lui-même composé trois opéras brefs qui correspondent aux trois actes d'une œuvre lyrique « normale ». Les références à Dante pour ce qui est du dernier d'entre eux, *Gianni Schichi*, a conduit certains commentateurs à voir dans cet enchaînement un parcours menant de l'enfer au paradis. La tragédie sombre d'*Il Tabarro*, qui met en scène les figures du prolétariat et même du sous-prolétariat, se dénoue dans la farce de *Gianni Schichi*, où le roturier manipule une noblesse cupide au profit d'un jeune couple d'amoureux — une sorte de vengeance sociale tout à fait roborative par les temps qui courent —, tandis que la sœur Angélique, dans l'opéra du même nom, est sacrifiée sur l'autel de la morale et de l'honneur, condamnée au purgatoire.

Mais la confrontation de chacun de ces opéras avec ceux de compositeurs ayant traité des sujets proches ouvre une perspective nouvelle quant à leur réception : elle permet de situer Puccini dans l'actualité politique et esthétique de son temps. Ainsi, le réalisme d'*Il Tabarro*, poussé jusqu'à la cruauté et la révolte, — les propos de Luigi, l'amant, sont d'une violence extraordinaire lorsqu'il dénonce son asservissement et sa vie mutilée — est plus moderne que la fable un peu laborieuse de *Von heute auf morgen* de Schoenberg avec laquelle il était couplé, une œuvre qui pose justement la question du sens de l'adjectif « moderne ». Si la musique de Schoenberg, inconfortable, se projette dans l'avenir, sa dramaturgie et sa représentation du monde restent attachées aux anciennes valeurs. L'écriture, dans ses moments les plus forts (notamment dans le finale), transcende son sujet. Celle de Puccini colle à une situation sociale implacable. Elle radiographie une société fondée sur l'injustice et l'inégalité, dans une adéquation remarquable des moyens et des situations, là où Schoenberg fait jouer l'esprit contre le réel, déchirant l'unité entre la vérité musicale et les formes de représentation.

Peut-être l'accord eût-il été meilleur entre ce Puccini-là et la *Tragédie florentine*, chef-d'œuvre de Zemlinsky, œuvre également noire, sans rédemption, où comme dans *Il Tabarro*, le couple initial se ressoude à travers le meurtre de l'amant, victime expiatoire. Du coup, le ton de comédie de *Von heute auf morgen* aurait peut-être mieux convenu à la légèreté enjouée de *Gianni Schichi*, opposant le chromatisme sériel un peu terne de l'un au diatonisme coloré de l'autre. Le couplage avec l'opéra de Zemlinsky jouait sur le contraste. Mais que penser du miroir tendu aux deux religieuses ? La faute de *Suor Angelica* précède la représentation, tandis que *Sancta Susanna* dévoile ses fantasmes, l'amour du Christ se confondant chez elle avec les pulsions sexuelles. L'opéra de Hindemith, si rarement joué, est l'une des meilleures choses qu'il ait écrite : la musique est inspirée, souple, dans l'esprit de l'atonalisme viennois qui l'a marqué à ses débuts, avec un sens admirable des densités et des couleurs orchestrales, de l'expressivité des lignes vocales. Mais la fin paraît abrupte, comme si le délire ne trouvait pas une formulation à sa mesure (un effet, peut-être, de la forme classique qui sous-tend la progression dramatique). Les sujets expressionnistes — le texte est d'August Stramm — sont rétifs à la représentation, dans la mesure où ils expriment l'intériorité même des personnages : les images, les mouvements de la passion sont intégralement composés dans la musique. Les gestes et les mimiques apparaissent dès lors comme une redondance. La mise en scène doit reposer pour une grande part sur le travail de la lumière. Le monde de Puccini, comparativement, semble très éloigné

de cette condensation et de cette intériorisation dramatique. Au contraire, toute la première partie de *Suor Angelica*, qui met en scène les religieuses, est un peu conventionnelle, trop distendue sans doute, même si le compositeur, en homme de théâtre avisé, vise le resserrement dramatique bouleversant lorsque surgit le personnage odieux de la Tante. Le dialogue entre celle-ci et la sœur Angélique est d'ailleurs implacable. Puccini, comme dans *Il Tabarro*, oppose la réalité des rapports sociaux à toute forme d'idéalisation ou de sublimation, encore présente chez Schoenberg et Hindemith comme un héritage de l'esthétique romantique. Il y a certes le miracle final, l'apparition de l'enfant et l'idée de rédemption (complètement raté dans la mise en scène lyonnaise), mais que l'on pourrait interpréter sans trop forcer comme une vision irréelle au moment de la mort, un désir ; cette rédemption est de façon significative extrêmement brève dans l'opéra. Il y a dans cet opéra des enchaînements harmoniques audacieux et des couleurs orchestrales subtiles qui font de Puccini, véritablement, un compositeur de son temps.

C'est peut-être ce diptyque-là qui nous a paru le moins réussi scéniquement. Le poids symbolique, dans la mise en scène des deux œuvres, conduisait aux limites du kitsch ; la direction d'acteurs présentait des lacunes. Et les voix principales (Agnes Selma Weiland pour Susanna, Csilla Boross pour Angélica) n'étaient pas totalement convaincantes. On peut dire à l'inverse que la mise en scène de Georges Lavaudant pour la *Tragédie florentine*, une reprise confiée à Jean-Romain Vesperini, conférait à l'œuvre une intensité et une étrangeté idéales, puissante, jaillie de l'intérieur, avec ses plans déformés et une direction d'acteurs remarquable, servie par trois chanteurs de très haut rang incarnant physiquement et vocalement les trois protagonistes du drame avec une force de vérité étonnante (Martin Winkler, qui mérite une mention particulière, Gun-Brit Barkmin et Thomas Piffka). Habile et plaisante, la mise en scène de *Gianni Schichi*, en comparaison, semblait plus superficielle, mais servie par d'excellents chanteurs, parmi lesquels on citera avant tout le rôle-titre de Werner Van Mechelen.

Si la représentation d'*Il Tabarro* jouait la carte du réalisme, les tensions inquiétantes entre les personnages étant bien articulées, il lui manquait toutefois cette force mystérieuse capable d'exprimer pleinement la cruauté du sujet. Le Luigi de Thiago Arancam sortait du lot. Dans *Von heute auf morgen*, on pouvait admirer l'aisance vocale du mari (Wolfgang Newerla) et de la femme (Magdalena Anna Hofmann), tout en regrettant que la mise en scène reste quelque peu à la surface de la dérision et de l'onirisme choisis comme option globale, la densité de la partition exigeant un travail plus précis, plus concentré, pour qu'elle ne paraisse pas tourner à vide (Straub et Huillet en ont donné un exemple dans le film qu'ils ont réalisé sur cette œuvre).

C'est peut-être sur le plan des réalisations scéniques que l'ensemble du projet laisse un sentiment d'inabouti et pour tout dire une certaine frustration : en confiant les mises en scène du *Trittico* à David Pountney et celles des autres pièces à John Fulljames et à Georges Lavaudant, la direction de l'Opéra n'est pas parvenue à donner de ces six pièces une vision d'ensemble. Certes, une direction unique aurait posé d'évidents problèmes pratiques ; mais c'était le prix à payer pour une mise en relation plus profonde des œuvres et des sujets. En ce sens, l'idée séduisante des couplages n'a pas été conduite jusqu'à son terme. Du point de vue musical, on notera globalement la qualité d'ensemble des plateaux. Bernhard Kontarsky assurait la direction des œuvres germaniques avec l'intégrité, la précision et le sens des constructions dramatiques qu'on lui connaît, tandis que Gaetano d'Espinosa conduisait les trois œuvres de Puccini avec beaucoup de finesse, un bel équilibre des timbres et une juste respiration des phrases mélodiques. C'est l'occasion de relever la qualité des musiciens de l'excellent Orchestre de l'Opéra de Lyon (auquel il faut associer les Chœurs et la Maîtrise), capables de passer d'une pâte orchestrale à une autre avec la plus grande aisance et la plus grande justesse.

Philippe Albèra

Combier, Staud et Jarrell

Ouverture de la Biennale Musiques en Scène à Lyon (mars 2012)

L'Orchestre National de Lyon, dirigé par Pascal Rophé présentait pour l'ouverture de la Biennale Musiques en Scène un vaste programme comprenant des créations de Jérôme Combier et Johannes Maria Staud ainsi que du compositeur phare de cette quinzième édition du festival lyonnais initié par le Grame, Michael Jarrell.

Ruins de Combier a une histoire particulière : elle n'est que la deuxième pièce orchestrale de son auteur mais elle avait été annulée in extremis en septembre dernier car Leonard Slatkin, le nouveau directeur musical de l'Orchestre National de Lyon, avait craint que le titre (dans sa connotation péjorative) porte ombrage à sa prise de mandat. D'une petite dizaine de minutes, l'œuvre s'inspire d'un livre de photographies sur la ruine de la ville industrielle de Détroit et rejoint les préoccupations du compositeur français, concernant la raréfaction et la minéralité du son. Le discours musical se compose d'éléments hétérogènes : voix solitaire du violon, percussions boisées rehaussées de « flats » aux cuivres, mélodies déchiquetées dans une atmosphère de déploration qui contraste avec de brusques bouffées d'hédonisme symphonique. L'orchestration, d'une facture indéniablement française, rappelle celle des grands maîtres du vingtième siècle (Messiaen, Grisey et Dutilleux) mais achoppe sur une conduite du discours musical volontairement décousue. *Ruins* témoigne néanmoins d'un univers esthétique profondément personnel.

Nachlese VI, le concerto pour violoncelle, de Michael Jarrell traduit exactement l'inverse : l'art des transitions et la conduite du discours du compositeur genevois sont tels qu'ils tendent à dissoudre les contrastes musicaux et à rejoindre la clarté formelle du concerto traditionnel. La partie soliste brillamment défendue par Jean-Guihen Queyras donne à entendre des gestes relativement démonstratifs, incitant l'orchestre à réagir en prédiction ou en écho. Le mouvement lent reste assurément le moment le plus audacieux du concerto. À partir d'une étude sur les pizzicati du soliste, l'orchestre plonge dans un engourdissement onirique, ponctués de jeux d'échos avec un piano utilisé dans ses cordes, de gongs résonnants rehaussés de quelques gouttes de célesta. L'écriture de Jarrell est si souveraine qu'elle s'autorise des gestes musicaux insolites (ce sont les fameux « Nachlese » de Goethe, ces idées musicales anciennes qui reprennent vie, placées dans un contexte différent) qui bousculent le flot musical qui souffrirait, sinon, d'une trop grande uniformité.

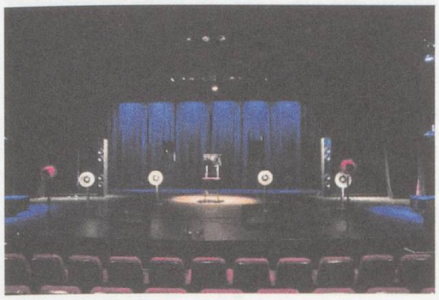
Exigeant, le programme se poursuivait avec la création française de *Über trügerische Stadtpläne* et *Die Versuchungen der Winternächte (Dichotomie II)* (« À propos des plans de ville trompeurs » et « Les tentations de la nuit, inspiré d'un roman de Bruno Schulz ») de l'autrichien Johannes Maria Staud. L'œuvre répond à la rare formation pour quatuor et orchestre, initiée par les membres du Quatuor Arditti qui en sont les présents interprètes. Dans un premier temps, Staud élude la difficulté à équilibrer solistes et orchestre par un flux musical d'une époustouflante vélocité. Ce n'est que dans la deuxième partie de l'œuvre que le Quatuor Arditti s'extrait de la masse orchestrale (chacun des membres du groupe lance un appel mélodique) pour créer un fascinant jeu de relais avec l'ensemble des cordes. D'une plasticité confondante, la musique se propage à la manière d'un phénomène nuageux et rappelle à quel point Staud possède un univers sonore en apesanteur unique en son genre.

L'Orchestre national de Lyon achevait ce passionnant programme par les *Métaboles* de Dutilleux. L'écoute de ce chef d'œuvre créé en 1965 autorise deux constats : le premier tient dans la banalité de la lecture du chef Pascal Rophé, qui se contente de donner la partition sans y apporter de choix interprétatifs. L'orchestre lyonnais, très sollicité, ne répond que modérément au geste épais et précipité du chef français ; le second, plus réjouissant, témoigne de l'évolution du langage musical en ce dernier demi-siècle, tant les *Métaboles* semblent entrées dans le répertoire des orchestres et, par comparaison, aiguiser l'originalité du langage des créations qui précédaient.

Laurent Vilarem

Festival Présences électroniques

Espace CENTQUATRE à Paris (30 mars au 1er avril 2012)



L'Acousmonium. Photo : Didier Allard © Ina, 2011

L'Acousmonium, dispositif de pouvoir sonore, s'est installé dans le grand hall des anciennes pompes funèbres, usine en brique datant de 1873, qui héberge aujourd'hui le centre culturel CENTQUATRE dans le 19e arrondissement de Paris. Un orchestre, comprenant au moins une soixantaine de haut-parleurs aux formes variées, était réparti dans la salle ; douches sonores suspendues au plafond, enceintes de basse surdimensionnées sur les côtés, champignons oranges, tulipes rouges et caisses noires sur la scène : l'Acousmonium a envahi l'espace. Lors de la 8e édition du festival PRESENCE électronique, Christian Zanési, du Groupe de Recherche Musicale (GRM), a invité 22 artistes à venir s'emparer de cette machine à sons.

Chaque composition a dévoilé un autre type d'agencement musical, un autre rapport entre la machine *bruitante* et l'audition, entre les actes du musicien et le son, entre l'écoute et l'entendement. On put d'abord remarquer une différence fondamentale entre les performances improvisées et les *espacements* de sonorités fixées à l'avance. Yannis Kyriakides, par exemple, s'est concentré sur la spatialisation en dispersant très soigneusement des éruptions de magma sonore revenant de manière lente et pulsée. Beaucoup de musiciens ont choisi le premier procédé, s'approchant de la mise en scène traditionnelle de l'instrumentiste soliste qui improvise sur scène : Oren Ambarchi a redoublé la guitare amplifiée dans un délire de boucles et d'échos ; Martin Tétrault a décalé les grésillements circulaires de trois tourne-disques ; enfin, Hildur Gudnadotti produisit avec sa voix, son violoncelle et une patience feldmanienne un ostinato d'accords tonaux. Certes, il y a un certain plaisir à voir se créer en direct un tel vertige instrumental, mais la monotonie et le conformisme dramaturgique de ces improvisations déçurent, car elles ignoraient totalement les possibilités d'espacement du son différencié qu'offre l'Acousmonium.

Outre ces solos instrumentaux, un deuxième type de créateur en temps réel s'est présenté lors du festival : le soliste machinique, le futuro-romantisme de l'homme-machine numérique. La « e-poétesse » berlinoise Antye Greie-Fuchs (AGF) a mêlé des basses lourdement résonnantes et un amalgame de *samples* avec sa voix transformée en temps réel, tout en chuchotant des vers comme : « Innen, aussen/drinnen, war kalt/mit Maschinen sprechen ... ». Ou encore, l'artiste électro-pop excentrique Hama Yôko s'est déchaînée sur un petit touchpad synthétiseur en créant un chaos virtuose de cris, de loops et de basses fractales. Le même engouement posthumain régnait dans l'œuvre *Arrays* d'Hervé Birolini et François Donato dans laquelle les deux musiciens s'affrontèrent avec des épées télécommandes sous une chorégraphie de lumière fluctuante qui suggérait l'immersion totale de l'homme dans le code binaire. On n'aurait pas pu s'éloigner davantage de l'idée d'une écoute acousmatique faisant abstraction de toute source sonore pour ne se consacrer qu'aux phénomènes audibles. Au contraire, le soliste posthumain s'est emparé de l'appareil acousmatique — l'Acousmonium — et lui imposa une gestualité, une instrumentalité machinique.

D'autres approches furent beaucoup plus convaincantes : les sculpteurs du duo Rust ont modelé un bloc de bruit blanc qui s'intensifiait jusqu'à ce que la densité et la puissance du son deviennent insupportables et mènent à l'autodissolution de l'auditeur ; les battements du cœur devenaient ondulation, les interférences faisaient gronder les entrailles, la sueur vibrait *suraiguëment*. Dans un style bien différent, le dieu magicien Robert Henke créa deux mondes tempétueux et opposés : les sonorités purement synthétiques de *Tau* contre la clarté et la fraîcheur frappante des matériaux enregistrés de l'œuvre *Dust*. Le musicien et cinéaste Michel Chion utilisa, dans sa *Deuxième symphonie*, les haut-parleurs comme écrans acoustiques ; dans cette œuvre majeure, il projeta un véritable montage de sons enregistrés et analogiquement manipulés, en s'appuyant sur une dramaturgie assez classique, en quatre mouvement, mais aussi efficace que le court-métrage muet qu'il présenta avant le concert afin de canaliser l'attention du public dès le début de la symphonie. Les sons découpés, venant d'univers hétérogènes, répartis sur ce dispositif discontinu, créaient ainsi une présence simultanée d'espaces, de temporalités, de matériaux qui ne se laisseraient jamais produire en temps réel. Quel cinéaste découperait ses images en direct et sur scène ?

Christoph Haffter

Ort der Experimente

Das Stuttgarter Festival Eclat (9.–12. Februar 2012)

Szene aus Fabian Chyles und Alvaro Carlevaros Tanz-/Musiktheater «Platzregen» (v.l.n.r. Tereza Lenerova, Jule Flierl, Karol Tyminski, Angelina Deck). Foto: Martin Sigmund

Hier die donnernde Symbiose von Klavierklang und Elektronik, dort bizarr vertanzter Peter Handke – dank seiner Experimentierfreude verzeichnet das Stuttgarter Neue-Musik-Festival Eclat stetig steigende Zuschauerzahlen: Alle sieben Veranstaltungen, in denen insgesamt 21 Werke, davon 15 Uraufführungen, auf die Bühne des Stuttgarter Theaterhauses kamen, waren sehr gut besucht. Zu hören waren Orchester- und Kammermusik, Werke für Klavier und Vokalensemble sowie Theatrales. Das Festival wird jährlich von der Neue-Musik-Institution «Musik der Jahrhunderte» in Zusammenarbeit mit dem Südwestrundfunk (SWR) ausgerichtet.

Eher enttäuschend geriet das Orchesterkonzert mit Werken, die sich alle deutlich in eine sinfonische Tradition einreihen. Dass Komponisten oft glänzende Orchestrierer sind, zeigte das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR unter der Leitung Matthias Pintschers und brachte diese Ebene dank feiner Klangfarbendifferenzierung auch glänzend zur Geltung. Es fehlte den Werken aber an anderen Ideen, die über einen längeren Zeitraum tragen. Etwa dem zwanzigminütigen Einsätzer *Taroq* von Stephan Pohlit, der sich an der Sonatenform orientiert, sich deren dialektischem Prinzip und daraus resultierender Prozesshaftigkeit aber verweigert. Der träge Fluss polyphonen Gewebes nutzt sich genauso schnell ab wie die ständig präsente, mikrointervallische Eintrübung des Klanges. Die Frage nach der Tragfähigkeit des verkomponierten Materials stellte sich auch in Sandeep Bhagwatis gut fünfzigminütigem *Limits and Renewals*: Es fordert einen riesigen Streicherapparat, vierfach besetzte Bläser, fünf Perkussionisten und ein sechsköpfiges Solistenensemble. Viel Aufwand, wenig Wirkung: Spannungsarm schieben sich melismatisch gefüllte Klangflächen ineinander, jaulen die Streicher durch die Glissandi, arbeitet man sich an kurzatmigen, melosverhindernden Patterns ab. Bemüht wirkten die nicht immer pathosfreien Steigerungen, die stets mit ähnlichen Mitteln gebaut sind: Streichertremolo, grelles Piccologekreische, Trommeldonner. In langatmige, sakrale Eintönigkeit mündete schliesslich das Vokalsextett im Finale.

Vorwiegend Unterhaltsames bot indes das Konzert der Neuen Vocalsolisten. Die sieben Stuttgarter Experten für zeitgenössische Artikulationstechniken sind längst zum Aushängeschild von Eclat geworden. Ihrer komödiantischen Ausrichtung und ihren Möglichkeiten zu stimmakrobatischen Exzessen kommen die Komponisten stets entgegen, wenn sie dem Ensemble Musik auf den Leib schreiben: So etwa Luca Francesconi in seiner Vertonung von Heiner Müllers Minidrama *Herzstück*, Gordon Kampe in seinen *Falschen Liedern* und ganz besonders Friedrich Cerha in seinen *Zwei Szenen*.

Experimentierfreudig wie in jedem Jahr zeigte sich Eclat in Sachen Musiktheater. Das Tanztheaterprojekt *Platzregen / eine Entfernung zu Peter Handke* nach Handkes stummem Passanten-Schauspiel *Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten* hinterliess allerdings zwiespältige Gefühle. Choreograph Fabian Chyle entfernte sich in seiner düsteren Weltuntergangsvision immer mehr von Handkes Vorlage, und es misslang ihm, die für diesen Anlass komponierten *14 unbemalten Bilder* von Alvaro Carlevaro zu integrieren. Im Bildersog der hektisch und geräuschvoll animierten Tanzkompanie verschwand die Musik zunehmend, zumal sie (vom SWR Vokalensemble aufgenommen) ab Band zugespielt wurde und auch noch gekürzt worden war. Schade, denn Carlevaros rhythmisch und harmonisch komplexe Musik für 28 Stimmen lässt in ihren besten Augenblicken ungeahnte räumliche Weiten und plastische Formen entstehen.

Dagegen war der finale Tag ein ganz grosser für das kleine Festival. Im Mittelpunkt stand das Klavier – mal elektronisch manipuliert, mal rein akustisch. In Sven-Ingo Kochs *Quel portone dimenticato* winkt von ferne Skrjabin ob der fein verästelten, von Florian Hoelscher zart und poetisch im Schweben gehaltenen Strukturen, die durch die «Plopps» und «Dongs» zweier präparierter Flügelsai-

ten perkussive Erdung erfuhren. Scharfe Kontraste dazu boten Robert HP Platz' *Branenwelten 6*. Klavierklang und Elektronik gehen hier eine zukunftsweisende Symbiose ein. Klangeruptionen, Obertonflirren oder perkussive Repetitionsschleifen sorgen beständig für Überraschungen. Nicolas Hodges bewältigte die Partitur mit kraftvoll-virtuosem Zugriff und immenser Klangfarbendifferenzierung. Ein grossartiger Pianist, der auch in Harrison Birtwistles *Gigue machine* atemberaubende Gelassenheit an den Tag legte, die rhythmisch-metrisch immens vertrackte Passagen ebenso wie die maschinell ratternde Motorik zu ihrem Recht kommen liess.

Nicht weniger spektakulär geriet die Uraufführung von Iris ter Schiphorsts *Dead wire*, in dem der Pianist Christoph Grund Flügel und Keyboard gleichzeitig zu traktieren hat. Das Streichen der Flügelsaiten setzt ein elektronisches Eigenleben in Gang, virtuose Skalen initiieren rhythmisch-metrische Verwicklungen, die in Gang kommen wie eine alte Dampflokomotive, hohe Tonrepetitionen stehen explosiven Donnerwettern und ihrem Nachhall gegenüber – begleitet zuweilen vom Schreien des Musikers.

Das SWR Vokalensemble unter der Leitung Marcus Creeds beendete mit Mark Andres *hij 2* einen experimentellen Tag mit einem eher konventionellen Werk: 40 Minuten lang werden vibrierende, zum Teil elektronisch verfremdete Klangflächen hörbar, die das perfekt miteinander kommunizierende Vokalensemble durch Töne, Atmen, Zischen, knisternde Alufolie und das Rauschen kleiner Windräder entstehen liess. Andre will den Zustand zwischen Leben und Tod dargestellt wissen, flüsternd werden am Schluss Namen Verstorbener aneinandergereiht. Sehr esoterisch!

Verena Großkreutz

Musiktheorie vor ihrer Neuerfindung?

Repliken auf Georg Friedrich Haas' «Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen» (dissonance 117, März 2012, S. 15–21)

Es ist erfrischend, wenn nach den langen Diskussionen über die Frage, wie historisch heute Musiktheorie ausgerichtet sein sollte, endlich die Frage nach ihrer Brauchbarkeit in der Gegenwart gestellt wird. Ja, wir brauchen neue Theorien, notabene auch für ältere Musik, die sich im Wechsel ihrer Umgebung immer wieder neu zeigt.

Neue Theorien werden von realen Klängen und zeitlichen Phänomenen handeln müssen. Da bin ich ganz der selben Meinung wie Georg Friedrich Haas. Ob sie allerdings die ersehnten (?) Antworten liefern werden, aus denen sogar direkte Werkzeuge zuhanden von Komponierenden werden könnten, ist zunächst auch bloss eine Frage. Aber schon die richtigen Fragen zu stellen, könnte wegweisend wirken.

Der Text von Haas ist ein Vortrag. In der Rede ist das Spiel mit Thesen, die stärker provozieren als Fragen, gewiss wirkungsvoller. Spielen wir also mit!

1. Objekt der Untersuchung sei der Klang, nicht die geschriebene Note. Einverstanden! Aus sechs oder sieben Noten liessen sich bekanntlich viele Theorien entwickeln, einige sogar aus zwölfen, vor allem, wenn dazu lebendige Musik existierte, auf die sie sich beziehen konnten (Theorie lebt ja von Musik, nicht umgekehrt). Klänge dagegen gibt es unendlich viele. Eine neue Theorie müsste von diesem Tatbestand ausgehen. Reduktion auf charakteristische Bereiche oder gar Klassen brächte da nicht viel, weil hier das Entscheidende oft in der Nuance liegt. Die Emanzipation der Klangfarbe – vulgärer gesagt auch des «Sounds» – war vermutlich die eigenste geschichtliche Leistung des 20. Jahrhunderts. Wie könnte eine neue Theorie damit umgehen? Sie müsste mit diesen Ungewissheiten anfangen.
2. Ungewiss war schon etliches in älteren Theorien. Man hat einfach nicht darauf geachtet, um die Sache nicht zu verkomplizieren. Etwa die Frage der Oktavlagen. Mit dem Begriff der Oktavidentität glaubte man, das Problem los zu sein. Vergleiche zwischen Hör- und Notenanalysen zeigen, dass das, selbst in anspruchsvollerer tonaler Musik, nie wirklich funktioniert hat. Spätestens bei Debussy und dem von Haas erwähnten späten Skrjabin wird das Manko offenkundig. Eigentlich bringt Haas' zweite These nur einen (freilich sehr wichtigen) Teilaspekt der ersten.
3. «Eine Verwandtschaft zwischen horizontalen und vertikalen Ereignissen existiert nicht mehr». Das zielt auf Serielles und Zwölftontechnik. Beide waren eigentlich weniger Theorien als Methoden (Schönberg dazu: «Ich habe kein System, sondern eine Methode», vgl. *Komposition mit 12 Tönen*, in: *Style and Idea*, in: *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1976, Anmerkung S. 75). Im Serialismus gibt es fast so viele Methoden wie Werke, etwa bei Stockhausen, selbst noch da, wo er später glaubte, über fünfundzwanzig Jahre mit *einer* Superformel auszukommen. Das war keine Theorie, sondern ein höchst individuelles, exzessives Spiel. Haas suggeriert mit seiner dritten These, dass Zusammenhänge zwischen Horizontalem und Vertikalem «nicht mehr» existierten. Ich zweifle – und immer mehr, wenn ich umherblicke –, ob es ein «nicht mehr» überhaupt noch gibt. Man kann sinnvoll und sinnlos mit solchen Zusammenhängen komponieren. Haas beschreibt ein drastisch sinnloses Beispiel. Freilich muss heute jeder Komponist damit leben, dass sein Publikum, das ja nicht nur seines ist,