Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2017)
Heft: 139

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: 03.07.2025

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

Treffen in der Mitte

Wittener Tage für neue Kammermusik (5. bis 7. Mai 2017)

Wittener Tage für neue Kammermusik 2017. Cathy van Ecks Installation Erster Versuch den Wind zu drehen *am Hammerteich Witten.* © WDR/Claus Langer

Das Interesse der Komponistinnen und Komponisten an der Kammermusik, diesem attraktiven Terrain, auf dem sich so viel ausprobieren, zuspitzen, fokussieren lässt, ist ungebrochen. Harry Vogt, Musikredaktor beim WDR und Seele des Festivals, ist eine spannende Kombination gelungen, als er bei der diesjährigen Ausgabe der Wittener Tage für neue Kammermusik Alt und Jung zusammenbrachte. Denn etwas Erstaunliches zeigte sich: Die englischen Grossmeister Harrison Birtwistle und Brian Ferneyhough (der eine in seinen 80ern, der andere in den 70ern) und junge Meisterinnen und Meister wie Clara Ianotta oder Ondřej Adámek nähern sich von unterschiedlichen Richtungen einander an und treffen sich quasi in der Mitte.

Beispiel Brian Ferneyhough. In *Umbrations – The Tye Cycle* für Streichquartett und Ensemble reflektiert er englische Renaissancemusik von Christopher Tye, und es entsteht eine Art doppelter Rückblick: zum einen auf die ferne vergangene Musik, die in Splittern, Fragmenten immer wieder aufblitzt. Zum anderen aber ist das, worin sie aufblitzt, ein Kompendium vieler Techniken (Reihen, Spiegel, Mikrointervalle etc.) und Spieltechniken der Neuen Musik, die sich im 20. Jahrhundert entwickelt haben.

Beispiel Clara Ianotta. In ihren *pawmarks in wet cement* denkt die zwei Generationen jüngere Italienerin mehr in Klangfeldern als in kleinen, durchgearbeiteten Motiven und Klanggestalten. In ihren Klangreisen durch Urwälder, wenn sich Klopfgeräusche aus dem Inneren des Klaviers elektronisch verstärken, verfremden, verbiegen, wenn dann wieder ein Wind durchs ganze Ensemble weht, ist das mehr Zustand als Blick aufs Detail.

Allein schon diese beiden Beispiele zeigen, was in Witten mehrfach zu beobachten war: Während die «Alten» mehr aufs Detail, auf die Entwicklung des Klangmaterials setzen, wie wir das aus der Musikgeschichte seit Jahrhunderten kennen, suchen die «Jungen» mehr die Gesten, die dramatischen Bögen. Ideen haben sie beide, die Alten und die Jungen, und gutes Handwerk. Luftig wirkt vieles, leicht und sprühend vor Einfällen.

Dazwischen gab es auch extreme Stücke wie jenes vom jungen Amerikaner Timothy McCormack. *Your Body is a Volume* für Streichquartett ist eine manchmal fast quälend langsame Klangmeditation, die das Ohr des Zuhörers intim nah an die Instrumente führt und gleichzeitig einen enorm reichhaltigen Klangraum öffnet. Stark und konzentriert vorgetragen vom Jack Quartet.

Inspirierend auch der Ort für die Klanginstallationen rund um den kleinen See nahe des Wittener Stadtzentrums, den Hammerteich einer frühindustriellen Schmiede. Dort wurden u.a. Arbeiten von Barblina Meierhans *(Let's sit down and enjoy ourselves)* und Cathy van Eck uraufgeführt. Van Ecks *Erster Versuch den Wind zu drehen* beschäftigt sich mit verschiedenen Energieformen wie Wasser- und Kohlekraft, die in dem ehemaligen Bergbau-Gebiet Spuren hinterlassen haben, und stellt sie in Bezug zu heutigen Formen der Energiegewinnung (Wind) und zur «Energiewende» an sich. Die Natur war dem Menschen – zumal an jenem Samstagnachmittag – einmal mehr überlegen, der menschliche Atem, der den böigen Wind zum Drehen hätte bringen sollen, dagegen nur ein schwacher Hauch.

In Witten waren 2017 nicht die avanciertesten Positionen zu erleben, es war wenig zu hören von jener Musik, die an den Rändern ausfranst und Grenzen überschreitet zu Video, Performance, Installation oder Clubmusik. Dafür hat das Festival überrascht mit einer älteren Generation, die weder verkrustet noch in ihrer eigenen Vergangenheit erstarrt ist. Es gibt also ein gelungenes Dazwischen: die Alten bewegen sich auf die Jungen zu, haben in ihrer Handwerkskunst eine Ideen-Frische, die geradezu beglückt, und die Jungen haben in ihrer Vitalität ein Handwerksniveau, das mindestens ebenso beglückt.

Auch in Witten ist wieder deutlich geworden, dass es keine Neue Musik mit dem grossen, ehrfurchtgebietenden N mehr gibt, sondern neue Musik mit kleinem n. Einfach «neue Musik». Es ist alles im Fluss und miteinander verzahnt. Virtuos, lebendig und lustvoll.

Florian Hauser

(Allzu) leise Töne

Annas Maske, Oper in zehn Szenen mit einem Prolog und einem Epilog von David Philip Hefti (Theater St. Gallen, Uraufführung am 6. Mai 2017)

Der Chor des Theater St.Gallen und die Solisten David Maze, Beate Vollack, Sheida Damghani, Maria Riccarda Wesseling und Nik Kevin Koch in Heftis Oper Annas Maske.
Foto: Iko Freese

«Neue Musik muss nicht laut sein.» So lässt sich David Philip Hefti in einem Interview zu seiner ersten Oper *Annas Maske* zitieren. Und der Komponist hält sich sehr – meiner Meinung nach: allzu sehr – an diesen Satz. Mit farbig nuancierten, berückend schönen Klängen der Percussionsgruppe beginnt die Oper, und sie legen ihren Grundton fest: einen delikat-dezenten Schönklang. Und selten wird die Musik laut.

Die Oper greift eine wahre (!) Geschichte auf: Der Star der Stuttgarter Hofoper ist um 1910 die Schweizer Sängerin Anna Sutter, eine gefeierte Sängerin-Darstellerin der Carmen (und der Salome). Doch Carmens Geschichte spielt sich nicht nur auf der Bühne ab. Wie die Opernfigur will auch Anna Sutter sich in der Liebe nicht binden: «L'amour est un oiseau rebelle», so singt sie nicht nur, so handelt sie auch. Entschieden und wiederholt weist sie den Dirigenten Aloys Obrist, ihren früheren Liebhaber, zurück, so dass dieser am 29. Juni 1910 zuerst sie und dann sich erschiesst. Und dies, während Anna Sutters derzeitiger Liebhaber sich in einem Schrank des Zimmers versteckt hält.

Diese Geschichte erzählte der Autor Alain Claude Sulzer schon in seiner 2001 veröffentlichten Novelle *Annas Maske,* und nach ihr schrieb er nun für David Philip Hefti das Libretto zur gleichnamigen Oper. Sulzer hatte der Novelle damals eine Montage-Struktur mit verschiedenen Textsorten (Erzählung, Polizeiberichte, Briefe usw.) gegeben und sie damit aufgebrochen, und – man erwartet das heute fast schon – auch der Komponist bringt den Stoff nicht ungebrochen auf die Bühne: Die Ebene der gespielt-gesungenen Handlung wird auf einer zweiten Ebene von einer (stummen) Tänzerin – ebenfalls Anna – gespiegelt. Und die Oper beginnt auch erst, als alles vorbei ist: In der ersten Szene wird der Erschossenen die Totenmaske abgenommen.

Schon diese Anlage deutet eine gewisse Zurückhaltung von Librettist und Komponist gegenüber ihrer Geschichte an: «Nur ja nicht zu viel Melodrama!» und «Nicht zu laut!». In seinem Interview betont Hefti auch, dass in der ersten Hälfte der Oper «das Wort viel Gewicht hat.» Meiner Meinung nach: allzu viel Gewicht. Wortverständlich-rezitativisch lässt der Komponist die Sängerinnen und Sänger singen, dezent lässt er das Orchester – oft mit liegenden Klängen – begleiten, und erst wenn alles gesagt ist, gestattet er sich dieses und jenes

klangsinnlich-farbige Mini-Interludium. Diese zeigen jeweils frappant, wozu Hefti fähig wäre, worauf er in der ersten Stunde aber über weite Strecken verzichtet. Erst als die «Dämme brechen» und der verschmähte Liebhaber seinen fatalen Entschluss fasst, da (erst) brechen auch die Dämme des Komponisten, und er lässt den mit Chorklängen angereicherten Orchesterklang eigenständig aufblühen – und gelegentlich sogar laut werden.

So folgt man dem Geschehen über weite Strecken etwas kühl-distanziert, wozu auch die kühl-stilisierte Inszenierung von Mirella Weingarten beiträgt. Von ihr stammte die Idee, Anna mit einer Tänzerin ein zweites Mal und auf einer zweiten Bühnenebene zu zeigen, und der Komponist überhöhte das mit der Idee, in das Orchester auch den Chor miteinzubeziehen. Dieser sitzt nun in der Inszenierung zuoberst auf einer dritten Ebene der Bühne, färbt den Instrumentalklang mit seinen Vokalisen, agiert aber nicht.

Zusammengehalten wird diese aufwändige Anlage vom St. Galler Chefdirigenten Otto Tausk, im Zentrum steht schauspielerisch und sängerisch souverän die Mezzosopranistin Maria Riccarda Wesseling, einen starken Eindruck hinterlässt auch ein geschlossenes Ensemble.

Hefti seinerseits gönnte sich beim Schlussapplaus humorvoll einen «practical joke»: Während der Darsteller des Dirigenten Obrist sich an der entscheidenden Stelle den Bart abnimmt, heftete der Komponist ihn sich für seinen Schlussauftritt bei der letzten Aufführung (3. Juni 2017) an. Mit einer Prise Humor mag Hefti denn auch den frommen Wunsch nach einer überarbeiteten zweiten Version seiner Oper entgegennehmen, in der die Musik vielleicht etwas robuster, vielleicht etwas weniger respektvoll gegenüber dem Text – und vielleicht sogar etwas lauter klingen würde.

Roland Wächter

(Allzu) laute Töne

Reise nach Comala, Musiktheater von Germán Toro Pérez
(Theater der Künste, Zürich, Uraufführung am 16. Mai 2017)

Mehrere Spielpodien, getrennt durch weisse Gaze, in Reise nach Comala *von Germán Toro Pérez.*
Foto: Martin Stollenwerk

Pedro Páramo, der einzige, aber einzigartige und epochale Roman des Mexikaners Juan Rulfo (1917–1986), ist voll von Klang und Geräusch, von Rufen, Tierlauten, Echos und Stimmen, von Stille und Raunen. Der junge Juan Preciado kehrt nach Comala, das Heimatdorf seiner verstorbenen Mutter, zurück, um seinen Vater, den Grossgrundbesitzer Pedro Páramo eben, aufzusuchen, aber er begegnet nur untoten Toten und stirbt dort selber – etwa in der Mitte des Buchs, das fortan ohne ihn weitertreibt, in Träumen und Erinnerungen, Erzählungen und Flunkereien. Man weiss dabei nie so recht, wo und wann man sich befindet, denn von Abschnitt zu Abschnitt fast wechselt die Erzählperspektive. Das Lesen wird dabei in Mitleidenschaft gezogen und beginnt im Innern des Kopfs nachzuklingen, nachzuraunen. Ein Buch als innerer Klangraum.

Vor einigen Jahren hat der mexikanische Komponist Julio Estrada den Stoff verarbeitet, als Radiooper, Kammermusik, Chorstück, schliesslich als szenisches Werk. Es fiel mir schwer, meine Leseimaginationen und die Estrada-Erfahrungen beiseite zu legen, als ich nun mit einer neuen Umsetzung des Romans konfrontiert wurde. Der Kolumbianer Germán Toro Pérez, Leiter des ICST, des Institute for Computer Music and Sound Technology an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), hat sich ebenfalls lange mit dem Buch beschäftigt und sich ihm in verschiedenen Etappen angenähert. Erst nach der Begegnung mit dem Regisseur Stefan Nolte jedoch wagte er sich an ein grösseres Projekt. Das Musiktheater *Reise nach Comala* auf Noltes Libretto ist eine grossangelegte Zusammenarbeit zwischen ICST, dem Vokalensemble Zürich, den Instrumentalisten des Ensembles Phace aus Wien und der ZHdK: Ein multimediales Projekt, das den Roman von verschiedenen Ebenen aus angeht. Die «Handlung» wird zum einen von Schauspielern (Mona Petri, Jessica Früh, André Willmund, Jonas Rüegg, Ingo Ospelt, Lukas Waldvogel, Joachim Aeschlimann) auf Deutsch gespielt – das ist gleichsam das Rezitativ; die madrigalhaften Arien, bestehend aus Dialog- und Textfragmenten, werden auf

Spanisch vom Vokalensemble gesungen. Hinzu kommen Geräusche, elektronische Zwischenspiele und Video-Überblendungen im Raum an der Grenze zur Abstraktion (Regen etwa), nicht allzu konkret, aber doch die Stimmung evozierend. Die Beleuchtung lenkt die Aufmerksamkeit, denn wichtig vor allem ist die sich ständig wandelnde räumliche Disposition: Mehrere Spielpodien, getrennt durch weisse, durchsichtige Gaze, dazwischen das Publikum, der Klang kommt von allen Seiten, von den Sängern und aus den Lautsprechern; man ist umschlossen von Spiel und Klang. Nur das Instrumentalensemble mit seinem musikalischen Gesamtleiter Peter Siegwart bleibt an einem fixen Ort.

Die Orientierungspunkte sind so nicht eindeutig, die Erzählweise aufs erste verwirrend und unwirklich, aber im übrigen über die beiden Stunden Spieldauer auch kurzweilig und abwechslungsreich. Betont wird freilich die Leidenschaft und weniger das Geheimnisvolle. Toro Pérez setzt eher auf grosse Emotion, das unheimliche Raunen ist seine Sache nicht. Und so klingt das alles ein bisschen zu voll und zu laut, jedenfalls sehr intensiv. Diese klangschönen Madrigale, wie geschaffen für das Vokalensemble Zürich, erinnern zwar gelegentlich an Gesualdo, besonders aber an die derzeit modischen Sciarrinismen (z.B. Crescendo auf einem Ton mit folgender abfallender Geste), doch sie werden immerhin geschickt variiert. Und ich bin durchaus geneigt, Toro Pérez für soviel durchgestaltende Schlüssigkeit und Farbigkeit die Klangfülle zu verzeihen, die meiner Vorstellung von einem untoten Ort des Raunens so sehr widerspricht. Es entsteht nämlich ein Erlebnisraum, entsprechend zu Rulfos Erzählweise multiperspektivisch; und in diesem Raum wandelnd durchdringt man Rulfos Mysterium.

Thomas Meyer

Orte als Thema

Performance-Festival in Luzern von Forum Neue Musik Luzern, Migma Performance und der Kunsthalle Luzern (26. bis 28. Mai 2017)

«Abfall–Stadt» von Trond Reinholdtsen mit Studierenden der Hochschule Luzern – Musik. Foto: Beat Stalder

«In der Musikperformance steht nicht mehr die Musik im Zentrum, sondern die Idee. Die Idee einer Sache, die mit Situationen oder Orten oder Materialien verbunden ist». Sagt der Komponist Urban Mäder, Mitorganisator des Performance-Festivals «Orte als Thema» in Luzern. Und tatsächlich: Musikerinnen und Musiker sind zwar zuhauf vor Ort in Luzern, aber Musik im eigentlichen Sinn machen sie selten. Da ist das Ensemble Tafel.Musik (acht Studierende der Hochschule Luzern – Musik), das einen Tisch durch die Strassen schleppt, sich ab und zu daran niederlässt, in nervöse Sprachkaskaden ausbricht, eine kleine Vokalimprovisation anzettelt und bereits wieder zum nächsten Ort hetzt. Da ist der Künstler und Performer Colin Raynal, der Flöte spielt, obwohl er das Instrument gar nicht beherrscht – es ist nur ein Zufallsobjekt seiner Performance. Oder da ist der Komponist und Sänger Trond Reinholdtsen, der innerhalb von zwei Tagen (wiederum mit Studierenden der Hochschule Luzern – Musik) eine Art Trash-Oper entwickelt, die mehr von aktionistischen Statements denn von Musik oder Gesang lebt.

Es ging am Performance-Festival Luzern (veranstaltet von Forum Neue Musik Luzern, Kunsthalle Luzern und Migma Performance) dieses Jahr zum ersten Mal darum, die Musik ins Zentrum zu rücken. Und so wurde explizit die Frage nach dem Wesen der Musikperformance evoziert. Wenn die Grande Dame des Genres, Laurie Anderson – die dieses Jahr ihren 70. Geburtstag feiert – sagt, sie wisse nicht, was Musikperformance sei, so wurde in Luzern das Fragezeichen zum Begriff erstaunlich schnell und lustvoll weggefegt. Die meisten Arbeiten zeigten einleuchtend, was es mit diesem hybriden Genre auf sich hat (ich besuchte das Festival am Samstag).

Die Schweizer Volksmusikgruppe Klangcombi zum Beispiel spielte draussen vor der Kunsthalle bei brütender Hitze Appenzeller Volksmusik, während ihr Perkussionist Markus Lauterburg dazu auf einem improvisierten, schiefen Werktisch schwitzend etwas baute, er sägte, hämmerte und klebte, was das Zeug hielt. Nach 30 Minuten präsentierte er strahlend ein Vogelhaus, ähnlich den Kuckucksuhren, die in den Luzerner Souvenirläden rundherum verkauft werden. Dass sein Hämmern und Sägen ein Kontrapunkt zur Volksmusik war, dass sein Basteln Neugier weckte und Geduld verlangte von den zufällig Vorbeischlendernden, dass er sein Handwerk nicht professionell beherrschte und trotzdem bis zum bitteren Ende seinen Plan ausführte: all dies trug bei zu einer gelungenen Musikperformance, die den öffentlichen Raum, den spezifischen Ort, die Musik und den Akt à la Fluxus mit einbezog. Ganz anders der oben erwähnte junge Neuenburger Performer Colin Raynal: the backdoor of the backdoor heisst seine Performance. Er nimmt das Publikum mit auf einen Audiospaziergang, der in den Backstagebereich des Kunstmuseums und von dort durch den Notausgang ins Freie führt. Ausgestattet mit einem einfachen Minimischpult und einem Mikrofon, später mit nichts als einer Blockflöte setzt er unterwegs subtile und präzise Klanginterventionen: kratzende Geräusche an einem Blechschrank, die in eine donnernde Rhythmuskaskade übergehen, grelle Flötentöne, von einer Velopumpe erzeugt, ein

gurgelnder Abschluss am Brunnen Bourbaki. Hier spielt der Künstler Kopf-unter-Wasser Flöte, kommt ausser Atem und lässt während dieser kleinen letzten Borderline-Aktion kurz an den Performance-Star Marina Abramović denken. Die Einfachheit und die Selbstverständlichkeit, mit der Raynal den Innen- und Aussenraum des Festivals bespielt, sind bestechend.

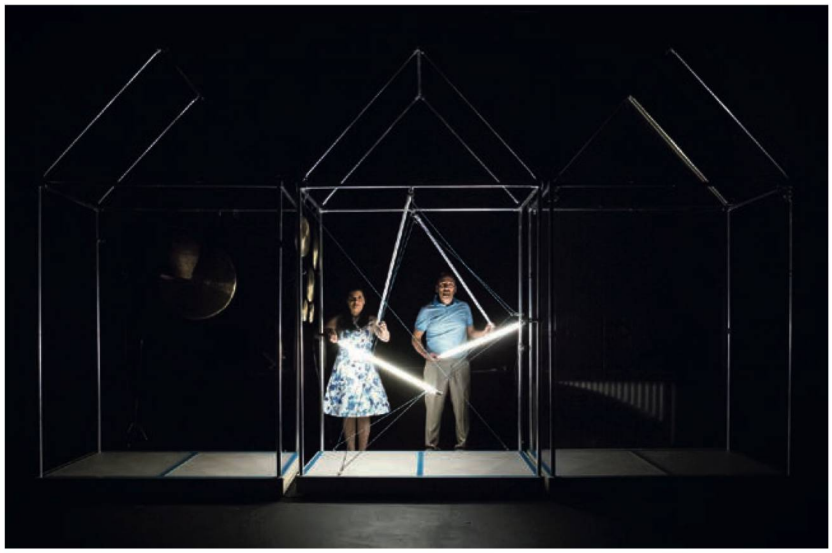
Ein greller Kontrast dazu die ausufernde, anarchisch anmutende Trash-Schau, die der norwegische Kultkomponist Trond Reinholdtsen mit Studierenden der Hochschule Luzern – Musik aufführte. *Spekulationen zu Demokratie, Macht, Zerstreuung und Dekadenz,* so ihr Titel. Mit offensichtlicher Begeisterung stürzten sich die jungen Leute – darunter auch solche, die vor dem Solistendiplom stehen – in diese Produktion. Bauten im Foyer des Bourbaki aus Abfall eine Art Stadt aus 10 Meter hohen Kartontürmen und Hütten, bestückt mit Mischpulten, Leinwänden, Kabeln. Verschanzten sich mit ihren Instrumenten und ihrer Elektronik darin. Und versuchten durch unzählige Anweisungen, Zettel, Sprechchöre und nicht zuletzt durch undefinierbaren und zufällig wirkenden Sound das Publikum, das in dieser anarchisch anmutenden Kunststadt herumspazieren durfte, auf gesellschaftlich-politische Zustände aufmerksam zu machen. Der Weg dorthin war sicher ein spannender, das Ergebnis blieb fragmentarisch, was vielleicht im Sinn der Sache war, mich aber müde und etwas leer zurückliess.

Das Forum Neue Musik Luzern, die Kunsthalle Luzern und Migma Performance haben gemeinsam der Performancekunst einen dynamischen Schub gegeben, indem sie gerade auch vielen jungen Musikerinnen und Künstlern die Gelegenheit gaben, im Bereich Musikperformance zu experimentieren!

Annelis Berger

Aux limites de l'expérience

Klangbox (Pascal Viglino) au Forum Wallis 2017 (1–5 juin 2017, Château de Loèche)



Aventure cosmique: Anja Füsti et Pascal Viglino dans la Klangbox. © Klangbox

Ce fut une programmation d'exception que nous présenta l'édition 2017 du Forum Wallis. Fidèle à sa tradition, c'est une large gamme d'artistes de grande qualité, de genres couvrant tout le spectre des arts sonores, entre musique classique, jazz, électronique, musique contemporaine, qui s'est offerte au public.

Singularité remarquable au sein de ce programme sinueux aux latitudes multiples, Pascal Viglino, directeur artistique de Klangbox (https://www.klangbox.ch/), accompagné d'Anja Füsti, nous ont proposé une expérience aux confins de la musique, dans ce lieu étrange où elle entre en collision avec le non-musical : « *TilT : can we start again ?* Ça fait TILT! Cet instant précis où une lumière s'allume, où un dévoilement nous crève soudain les yeux …» Une structure de fer, des lignes tranchées dans l'espace scénique évoquent une forme abstraite, prête à décoller à chaque instant, entremêlée de formes étranges, peut-être des instruments – peut-être des armes. Des silhouettes humaines accompagnent des sons aux reflets cathartiques : c'est bien une aventure cosmique qui s'annonce.

« A notre oreille, la sonorité du mot TilT suggère le bruit d'une mécanique extérieure; courte et implacable comme le déclic d'une machinerie qui se mettrait en marche », expliquent les musiciens. C'est l'inflexion permanente, selon Viglino : l'instant démultiplié dans la durée, mis bout à bout, ce n'est plus l'ensemble d'une suite de sons ou même de bruits, c'est un rythme évanouissant qui finit par rejoindre, tel un ouroboros élémentaire, le point d'où il était parti sans pourtant jamais répéter une séquence. Le rythme devient texture, la texture devient planisphère. L'inflexion, sommet d'une courbe, c'est le pli qui se révèle.

Thème cher à la philosophie dès ses débuts, le pli renvoie à *l'implication,* du latin *implicare,* qui n'est autre que le rapport d'immanence exprimé ici dans la dimension sonore, intimité du corps dans sa rencontre secrète avec l'esprit. Alors qu'est-ce que le pli, qu'est-ce le moment du TilT ou de l'inflexion ? On se rappelle l'œuvre célèbre de Boulez, *Pli selon pli,* tirée d'un poème de Mallarmé sur la ville de Bruges, qui marque le rapport profond du pli à la musique ou à la sonorité.

A des heures et sans que tel souffle l'émeuve

Toute la vétusté presque couleur encens

Comme furtive d'elle et visible je sens

Que se dévêt pli selon pli la pierre veuve

La brume se replie sur elle-même et se révèle, pli selon pli ; s'impliquant, elle donne naïvement, et pourtant sans merci, quelque chose à percevoir. C'est une des faces de l'oeuvre *TilT : can we start again ?* : Ce moment de dévoilement enveloppe le thème de la limite, limite de la musique, limite du sonore, limite même de l'expérience, limite de la pierre veuve. « Un peu comme un rayon de soleil qui traverse un vitrail, ou une boule de loterie qui virevolte, danse, bascule et franchit le seuil de la sphère dans laquelle règne le chaos pour rejoindre, disciplinée, le club fermé des numéros gagnants ». Nouvelle fulgurance, car Mallarmé n'est-il pas l'auteur du coup de dés ?

Car le coup de dés n'est jamais un « une fois pour toutes », c'est un « pour toutes les fois », comme disait Deleuze. Au sein d'une apparition musicale qui se contracte autour de ses conditions mêmes, nous approchons sans jamais la toucher cette limite immanente de l'expérience qui se révèle à nous, pli selon pli, et nous renvoie au sommet de ce qu'il nous est possible de concevoir, c'est-à-dire au point d'inflexion absolu d'un ici-maintenant : c'est la profondeur insondable de l'instant. Peut-on rejouer ce TilT si lointain et pourtant si familier ? Ce dieu qui transcende les formes et les essences, qui ne cesse de jouer, et qui nous donne, pour toutes les fois, l'expérience de son être au cœur de son lieu de passage favori : l'interstice.

Marc Haas

Horch was kommt von draussen rein

Zwei Tage Strom – Festival für elektronische Musik (IGNM Zürich) (2. und 3. Juni 2017, Kunstraum Walcheturm)

Spielerisches Klanggebastel: Ignaz Schick mit allerhand Gegenständen auf dem Plattenteller. Foto: zVg

Mottos für ein Festival sind so eine Sache. Sie sollen Einheitlichkeit suggerieren, das Programm mit Hilfe eines roten Fadens strukturieren. Veranstaltungen, die über die Dauer eines Abends hinausgehen, benötigen jedoch genügend Abwechslung. So werden die durch das Thema definierten Vorgaben jeweils arg strapaziert oder, positiv betrachtet, sehr frei interpretiert. Das galt Anfang Juli auch für Zwei Tage Strom. Das biennal in Zürich stattfindende Festival möchte die neuesten Strömungen der elektronischen Musik abbilden und ist daher vom Grundgedanken her einer möglichst breiten Programmgestaltung verpflichtet. Die dritte Ausgabe stand nun jedoch zum ersten Mal unter einer übergeordneten Idee: Phonographie oder auch Fieldrecording.

Das ist insofern sinnvoll, als dass die klangliche Aufnahme und anschliessende musikalische Verarbeitung unserer Umwelt an Bedeutung immer mehr zunimmt. Als Motto ist «Fieldrecording» zudem breit oder schwammig genug, um eine Vielzahl unterschiedlichster Phänomene darunter zu vereinen. Es brauchte denn auch einigen Interpretationsaufwand, um die zumindest angedeutete Verwandtschaft der einzelnen Beiträge nachzuvollziehen.

Am schwersten viel einem das bei Peter Ablingers *Regenstück 1–6,* einer quasi stromfreien Klangsynthese. Ausgestattet mit einer Bürste, einem Bongo, einem Holzklöppel und einem gläsernen Laborkolben bildeten die sechs im Raum verteilten Musiker des Ensemble This – Ensemble That sechsmal den Moment ab, wenn es zu regnen beginnt. Jeder tropfte in einem eigenen Puls vor sich hin, produzierte ab und an mit Bürste und Bongo etwas Wind. Das von mikrorhythmischen Flächen geprägte Ergebnis erinnerte tatsächlich an Regen, wirkte mit der Zeit jedoch etwas eintönig. Man war froh, brachte das gleichzeitig über dem Walcheturm niedergehende Sommergewitter etwas donnergrollende Abwechslung. Aber wahrscheinlich war genau dies die Absicht. Es geht in dem Stück nicht darum, Geräusche nachzumodellieren, sondern um das Erleben eines Wetterphänomens: um den Moment, wenn sich mit den ersten Tropfen die Sinne öffnen, die Fantasie zu schweifen beginnt. So gesehen erfüllte Ablingers Beitrag das Festivalmotto auf eigene, aber dennoch perfekte Weise. Ohne Auf-

nahmegerät trug er die Geräusche der Umwelt in den Konzertsaal. Einfach, indem er die Ohren des Publikums öffnete.

Die bekannteste Persönlichkeit des Programms war sicherlich Hildegard Westerkamp. Die deutsch-kanadische Klangkünstlerin lieferte unter anderem Soundtracks zu Filmen von Gus van Sant. Ihre beiden Werke *Cricket Voice* (1987) und *Talking Rain* (1997) zählen zwar nicht gerade zum neusten Schaffen, demonstrierten aber schön die zwei Seiten von Fieldrecording. Ersteres basiert auf dem Gesang einer Grille in der mexikanischen Wüste. Weitgehend unbearbeitet evoziert die Klangspur die Stimmung einer von Hitze geprägten Landschaft. Ergänzt wurden die tierischen Klänge von perkussiven Sounds, die auf Wüstenpflanzen gespielt wurden (wie im Programmheft nachzulesen war). Natur also, beinahe pur. *Talking Rain* dagegen steht für das Verfahren, Umweltgeräusche aufzunehmen und als Ausgangsmaterial für umfangreiche Verfremdungen zu verwenden. Die dramaturgischen Bögen leben dabei wesentlich vom Spiel zwischen Nähe und Distanz zur ursprünglichen Natur.

Am besten gefallen hat mir eine Performance, die wiederum nur schwer mit Fieldrecording identifizierbar war. Ignaz Schick, der Klänge produziert, indem er alle möglichen Gegenstände auf zwei Plattenteller legt, und Thomas Lehn an den Reglern eines faszinierend anzusehenden, analogen Synthesizersystems, traten zum ersten Mal gemeinsam auf. Das war dem Duo auch anzumerken. Sie reagierten noch zu wenig aufeinander, entwickelten eine nur ansatzweise ausgeklügelte Dramaturgie. Doch die verqueren Sounds des Analogsynthesizers in Verbindung mit Schicks spielerischem Klanggebastel ergaben eine Mischung, die für mich einen wesentlichen Reiz elektronischer Musik ausmacht.

Simon Bittermann

Le regard en arrière

Le festival ManiFeste de l'Ircam à Paris (19 au 30 juin 2017)

Robot ou fantôme ? Sous le regard musicien : Ula Sickle dans Light Solo de Ula Sickle et Yann Leguay.
© Silvano Magnone

Le festival ManiFeste a profité des 40 ans du Centre Pompidou et de l'Ircam pour offrir une édition anniversaire interrogeant le « regard musicien » et les croisements entre les arts. Une thématique somme toute attendue, qui avait cependant le mérite de faire entendre quelques uns des chefs-d'œuvre de la musique contemporaine du dernier quart de siècle.

On en aura eu une première preuve lors du grand concert orchestral de l'édition, avec la reprise de *Madonna of Winter* and *Spring* de Jonathan Harvey (1986) et surtout de *Lonely Child* de Claude Vivier (1980) superbement chanté par la soprano américaine Twyla Robinson mais contraint par la direction placide de Gergely Madaras et un Philharmonique de Radio France parfois brouillon. La figure d'Alberto Posadas, musicien phare de l'édition 2017, s'inscrivait pleinement dans cette optique rétrospective, tant le compositeur espagnol s'affirme comme un « classique » de notre temps. Son *Magma* est une pièce orchestrale de 2000, qui s'inspire des flux d'énergie du tréfonds de la terre. Le résultat, impressionnant et virtuose, brosse un paysage sonore qui témoigne de l'influence du maître de Posadas, Francisco Guerrero, sans toutefois le renouveler. On retrouve la nécessité de puiser des modèles formels extra-musicaux dans *Elogio de la sombra*, interprété par le Quatuor Diotima (dans un entretien, Posadas affirme chercher l'inspiration d'une pièce dans la combinatoire proposée par un modèle inscrit dans les arts visuels, les mathématiques ou la topologie, etc). Cette fois, ce sont les métamorphoses proposées par le concept d'ombre que travaille le compositeur espagnol. La pièce toujours aussi expressive se heurte néanmoins à une esthétique lyrique finalement assez prévisible. Suite à une belle pièce de Toshio Hosokawa, *Distant Voices*, le Quatuor Diotima proposait deux créations avec électronique. La première résulte d'une compositrice américaine méconnue en France, Ashley Fure. Très poliment accueilli par le public de Beaubourg, *Anima* est un échec aux multiples enseignements. Le quatuor à cordes est augmenté ici d'un ensemble de transducteurs mobiles, apparentant les musiciens à des docteurs jouant avec des stéthoscopes sur le bois de leurs instruments. Cet aspect théâtral s'étend à une partie électronique vrombissante, quasiment électro-acoustique, rendant totalement superflue l'utilisation des interprètes. Est privilégiée ici, comme chez de nombreux compositeurs de la nouvelle génération, une dimension gestuelle de la musique, proche de la performance artistique. La deuxième création au programme était signée du compositeur italien Mauro Lanza. Inspirée par un incroyable piratage d'une chaîne de télé américaine, *The 1987 Max Headroom Broadcast incident* est une œuvre mineure dans le parcours de Lanza mais témoigne d'un univers onirique très personnel. A noter enfin que le Quatuor Diotima s'affirme de plus en plus comme l'une des formations primordiales, voire du grand quatuor du paysage musical contemporain.

Et puis venait le cas d'*Infinite Now*, l'opéra de Chaya Czernowin, donné ici en version de concert. Créée à l'Opéra d'Anvers en mai dernier, l'œuvre de 2h30 se présente comme le magnum opus de la compositrice israélienne, enseignante à Harvard. D'aucuns dans la presse ont parlé de chef d'œuvre à l'inspiration viscérale, nous n'y voyons, pour notre part, qu'une habile synthèse des grands enjeux de la musique des années 1970. Tenant à la fois de Zimmermann et Berio pour la dimension radiophonique et polyglotte (les textes dits ou chantés sont dans de nombreuses langues, qui, élitisme oblige, ne sont pas traduites dans la salle) mais également de Stockhausen, notamment dans la partie électronique, *Infinite Now* est surtout un désuet collage de trois textes hétéroclites : *A l'Ouest, rien de nouveau* de Remarque, des lettres de soldats de la première guerre mondiale et un texte contemporain de Can Xue. Cette association vintage, très nouveau roman (on songe par exemple aux textes sur la guerre de Claude Simon) aboutit à une démonstration anti-militariste, sans doute sincère, mais extrêmement prévisible et d'un effarant esprit solennel. Reste la qualité de l'interprétation (l'équipe flamande du spectacle scénique) et le métier certain de la compositrice, notamment dans la gestion du temps musical.

Le renouvellement le plus profond du concert classique s'avérait finalement être le programme de l'Ensemble Ictus. Le concept est très original : le public, plongé dans le noir, est entouré des musiciens, qui se produisent tour à tour dans des pièces courtes, générant un perpétuel sens d'émerveillement. Les œuvres présentées sont toutefois très inégales (brillants *Notturni* de Sciarrino, *Digital* de Bedrossian), et nombre de pièces récentes privilégient ici encore une dimension de happening sonore, tirant vers l'épuisement (*Lightness* pour allumettes d'Hodkinson, *Krachal* pour micros sous-marins de Schmid). A ce jeu-là, ce sont bien sûr les très impressionnantes performances de Ula Sickle et Yann Leguay qui emportent la mise. Sur un environnement sonore digne d'une rave-party, une danseuse se produit dans des lumières irréelles, donnant l'impression de voir des robots ou des fantômes s'animer sous nos yeux. Mais, quand le corps et le visuel sont à ce point tangibles, parle-t-on encore ici de musique ? A moins qu'il ne s'agisse du « regard musicien » dont se réclame ManiFeste ?

Laurent Vilarem

Künstliche Lebenswelten

Die Saison 2016/17 des Ensemble Tzara, Zürich

Das Ensemble Tzara bei der Uraufführung von Wanja Aloes Komposition Alles wird gut *im Lichtspiel Bern.* Foto: David Landolf

Als Erstes – noch vor dem Saisonbeginn – fallen auf dem Bild, das auf dem Flyer abgedruckt ist, einige kuriose Details auf: die zwei ungleich grossen roten Luftballons, von denen einer den Oberkörper einer Frau verdeckt, der Schatten, der das Gesicht der älteren Frau in der Seitenmitte verdunkelt, die Mutter, die sich vom Fotografen abwendet, und ihr Kind im orangen Kinderwagen, das dem Betrachter ebenfalls nur den Hinterkopf zeigt. Es scheint, als habe hier ein Fotograf just den richtigen Moment zum Knipsen verpasst. Gleichzeitig verblüffen die Farbenpracht der Kleider dieser Frauengruppe und die künstliche Ruhe, die das Bild ausstrahlt. Als Letztes – nach dem Saisonende – fällt plötzlich auf, wie sich auch auf diesem Bild das Thema der Saison spiegelt: wie auch hier künstliche Elemente und gekünstelte Haltungen in eine natürliche Szene einbrechen und in unsere Wahrnehmung von Lebenswelten zu leichten Irritationen führen. Nicht nur in den einzelnen Konzertabenden mit Titeln wie *Motors and Landscapes* und *Peculiar Transcriptions* ist die Essenz des Jahresthemas *Artificial Environments* gespiegelt, sondern auch in einem verhältnismässig nebensächlichen Element wie dem Flyer-Sujet (Gestaltung: Jacques Borel). Ein gutes Jahresprogramm muss vieles abdecken: Es verbindet Substanz und Leichtigkeit, ist mit einem Bogen über das Ganze

gespannt, mit feinen Verstrebungen über die Einzelteile, bringt Gefälle in der Intensität, Geschwindigkeit und Schlagkraft, verführt mit klaren Aussagen und öffnet Fenster, welche die Gedanken wandern lassen. Mit ihrem Jahreskonzept *Artificial Environments* für das Ensemble Tzara hat Cathy van Eck all diese Erfordernisse auf erfrischend verspielte Weise erfüllt.

Dass Cathy van Eck für die Konzeption dieser Saison verantwortlich zeichnet, geht auf ein neues Modell der Programmgestaltung zurück, welches das Ensemble Tzara vor zwei Jahren initiiert hat. Die Idee kam auf, als Veränderungen der Abläufe im Ensemble anstanden und die Geschäftsstelle durch Rebekka Winter besetzt werden konnte. Aus der Programmgruppe kam der Vorschlag, fortan externe Kuratoren mit der Konzeption der Saisonprogramme zu betrauen. Gemäss Moritz Müllenbach werden dabei Künstler aus anderen Sparten beigezogen, um eine in der zeitgenössischen Musik verbreitete Tendenz zur «Nabelschau» zu verhindern. Die Programmgruppe, der Christina Aiko Mayer (Violine), Sebastian Hofmann (Schlagzeug), Moritz Müllenbach (Violoncello) und Samuel Stoll (Horn) angehören, unterstützt den künstlerischen Leiter in der konkreten Wahl der Kompositionen und in der Planung, achtet darauf, dass alle Ensemble-Mitglieder berücksichtigt werden, und sorgt über die Jahre für ein gewisses Mass an Konsistenz. Gewählt werden die künstlerischen Leiter vom ganzen Ensemble. Das innovative Modell entspricht dem Zeitgeist und lässt sich davon gleichzeitig nicht einengen: Es geht auf die multimediale Ausrichtung der jüngeren Generationen von Komponisten und Musikern ein und führt diese auf der Ebene der Programmkonzeption weiter. Drei Programme pro betreuter Saison geben den Kuratoren genug Spielraum für Experimente und verschiedenartige Gegenüberstellungen und verhindern gleichzeitig Stagnation. Für dieses neue künstlerische Konzept ist die Fondation Nestlé pour l'Art mit dem Ensemble eine Partnerschaft eingegangen, die dank einer mehrjährigen Unterstützung eine gewisse Planungssicherheit gewährt.

Da die künstlerischen Leiter aus ganz unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern kommen, ist über die Jahre für Abwechslung gesorgt. Auf den Audio- und Performancekünstler Jörg Köppl, der in seinem Jahreskonzept *tzürich – Interaktionsrhythmen in einer perfekten Stadt* in der Saison 2015/16 einen stark thematischen Schwerpunkt setzte, folgte in der Saison 2016/17 die Klangkünstlerin Cathy van Eck, die in ihrem Programm stärker von einzelnen für sie wichtigen Werken ausging. Nächstes Jahr wird der Filmemacher Adrian Kelterborn für die Konzeption beigezogen und übernächstes Jahr der Künstler San Keller.

Gemäss ihrer Aussage ging Cathy van Eck in der Konzeption der drei Programme von einzelnen Stücken aus, die sie sehr schätzt. Darum herum ordnete sie die weiteren Kompositionen an. Gleichwohl – oder genau deshalb – findet sich im gesamten Programm eine Fülle an inhaltlichen und ästhetischen Verbindungen und Entsprechungen. Dies fiel besonders am dritten Abend auf. Joanna Bailies *Artificial Environments Nos. 1–5* hatten nicht nur den Titel für die Konzertreihe gegeben, sondern auch den thematischen Leitfaden: Bailie erkundet Sein und Schein akustischer Lebenswelten über das Medium der Fieldrecordings, die sie bearbeitet, mit Instrumentalklängen nachzeichnet und mit Kommentaren überschreibt. Dabei interessiert sie sich für die Lücke zwischen dem akustischen Abklatsch der Realität und der Realität selbst. Davon spannte sich ein Bogen zurück zum ersten Konzertabend und Øyvind Torvunds *Willibald Motor Landscapes* für Klarinette, Violoncello, E-Gitarre, Keyboard und Perkussion (2012), in dem das Ensemble Fragmente unterschiedlicher Herkunft wie in einem Kaleidoskop immer wieder neu aufeinanderprallen lässt und damit eine knallige Klang-Collage erzeugt. Auf einer engen Verschränkung zwischen zugespielten und live gespielten Klängen beruht Karen Powers *sonic cradle* für Violine, Tape und projizierte Fotografien (2016). Im Zentrum dieses ersten Konzertabends stand der Gegensatz zwischen Natur, Mensch und Maschine. Besonders beeindruckte dabei auch van Ecks *Groene Ruis* für einen kleinen Baum, Gesten und Kontaktmikrophone (2007), in dem die Klangkünstlerin mit einem Haarföhn an einem Baum erstaunliche Klänge auslöste und manipulierte – und mit ihrer souveränen Performance fesselte. Alltagsobjekte traten auch im zweiten Programm in Wanja Aloes *Alles wird gut* für Saxophon, E-Gitarre, Midi-Keyboard/Klavier und Schlagzeug (2016) auf und schliesslich im letzten Programm in James Saunders *all voices are heard* (2015), einer Gruppen-Performance, die für das Publikum kurzweilig ist und das Ensemble auf eine ungewohnte Weise fordert. Es bot den verspielten Zusatz zu einem rundum stimmigen Jahresprogramm.

Michelle Ziegler