Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2017)**

Heft 140

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Wer bin ich und wenn ja wie kling' ich?

Neue Musik am Lucerne Festival im Sommer (11. August bis 10. September 2017)

Michel van der Aas Kammeroper **Blank Out.** Foto: Lucerne Festival, Marco Borggreve

«Identität» schrie es uns in grossen Lettern von jedem türkisblauen Plakat des Lucerne Festivals entgegen: Diesen Sommer hatten sich die Verantwortlichen für ein philosophisches Thema entschieden. Und so schwierig solche Überthemen immer wieder sind – dieses hier lohnte sich. Zumindest, wenn man die Konzerte mit zeitgenössischer Musik besuchte. Der diesjährige composer in residence, Michel van der Aa, beschäftigt sich in seinen Werken schon fast exzessiv mit der Frage, wer und ob man sei. Für die diesjährige artiste étoile Patricia Kopatchinskaja entsteht Identität erst durch Musik. Und dass es an einem so glamourösen Festival Projekte mit Flüchtlingen gab, mag sozialkitschig anmuten. Aber auch hier stellte sich die Identitätsfrage per se brennend.

Aber bleiben wir bei van der Aa und seinem Hauptstück diesen Sommer, der Kammeroper *Blank Out*. Eine Bühne. Eine Frau. Sie singt, sie singt schön. Sie singt in einer Musiksprache, die von Britten sein könnte. Sie erzählt von ihrem siebenjährigen Sohn, der in ihrem Haus ertrunken sei, während sie zusah, starr vor Schock. Das Publikum schaut ihr mit 3D-Brillen auf der Nase zu und nimmt mit Verblüffung wahr, dass da plötzlich ein Double der Sopranistin Miah Persson auf der Leinwand erscheint, dann sogar ein drittes Alter Ego. Alle drei singen sie im Terzett. Erstaunlich, wie gut sich der synthetische mit dem echten Gesang mischt. Im Laufe der Erzählung schiebt die Protagonistin ein kleines Modellhaus auf einem Tisch herum, das ebenfalls auf die grosse Leinwand projiziert wird. Ihr Haus. Hier wohnte sie mit ihrem Sohn. Und dann ist plötzlich alles anders. Das Haus ist kein Modellhaus mehr, sondern ein richtiges. Und da erscheint plötzlich ein Mann in dem Haus. Er erzählt, singend, dass er, siebenjährig, seine Mutter verloren habe. Ertrunken, als sie ihn retten wollte … Bühne und 3D-Film fliessen ineinander über. Man vergisst, dass nur eine Protagonistin real ist. Der Mann auf der Leinwand – der Bariton Roderick Williams – nimmt immer mehr Raum ein. Und dieses Vexierspiel von Bühne, Leinwand, Realität und Virtualität ist äusserst raffiniert komponiert und ausgeführt. Die zugespielte Musik nährt sich aus verschiedenen Stilen, eklektisch, unaufdringlich, mal vom Pop inspiriert, mal geräuschhaft. Immer wieder verführerisch schön der Gesang. Warum kann ein Singen, nahe an der Tonalität, melodieselig, warum kann es uns ehrlich und ohne Falschheit ergreifen? Wie schafft es van der Aa, so unaufgeregt zeitgemäss zu sein? Es hat mit der Vielfalt der Mittel zu tun. Film, Regie, und Komposition hat der Holländer studiert. Für ihn ist es selbstverständlich, dies alles zu verquicken. Und es ist das Thema der Identitätssuche, das In-Frage-Stellen des eigenen Selbstverständnisses, das Spiel mit Zeit-, Wirklichkeits- und Raumebenen, das in seinen Werken immer wieder aufscheint und so gut in die aktuelle Zeit passt, in der wir nicht mehr wissen, wer wir sind, weil wir uns täglich in virtuellen Räumen und Realitäten verlieren.

«Ich weiss nicht, wer ich bin. Aber wenn ich ein Stück spiele, dann werde ich zu diesem Stück». Das sagt die Geigerin Patricia Kopatchinskaja zum Thema Identität. Sie war dieses Jahr artiste étolie am Lucerne Festival und führte die Konzerte von Bartók, Ligeti und Holliger auf. Sie hat ein eigenes multimediales Projekt mit jungen Musikerinnen und Musikern erarbeitet. Gab zusammen mit einem Turntable-Künstler Rezitals: Ein Mammutprogramm (übrigens bei immer ausverkauften Konzerten!). Faszinierend zu beobachten, wie die Geigerin tatsächlich sehr tief in die Musik eintaucht. Aber sie tut dies nicht auf eine schwerfällig-pathetische, sondern eine lebendige und fast tanzende Art. Kopatchinskajas Wahl zur artiste étolie war ein Statement des Lucerne Festivals für die heutige Musik.

Umso mehr erstaunt es, wie wenig Uraufführungen dieses Jahr auf dem Programm standen. Mit dem hauseigenen Lucerne Festival Academy Ensemble wären die besten Voraussetzungen dafür vorhanden. Und der einzige Abend, der mit frischgedruckten Partituren aufwartete, war so bereichernd, dass man sich wirklich mehr davon wünschte. Die Academy führte das Cellokonzert des Italieners Luca Francesconi und zwei sinfonische Stücke von einer jüngeren Generation auf – *Encounters* des Briten

Matthew Kaner und *Segel* der Schwedin Lisa Streich. Sensationell, wie die 32-jährige Streich mit harten schlagenden Klängen und gleichzeitig weichem Streichersound ins Stück einsteigt, das überhaupt von schneidenden Gegensätzen lebt und so genau gearbeitet ist, dass beim Hören trotz ständiger Überraschungen alles schlüssig scheint. Das lag auch am Academy Ensemble und am Dirigenten Gregor A. Mayrhofer. Der junge Münchner, der auch für das Ensemble Intercontemporain arbeitet, erfüllte dieses Stück mit einer so konzentrierten Leidenschaft, dirigierte auch optisch so sinnlich und elegant, dass man mit offenem Mund dasass. Grossartig auch Francesconis Werk *Das Ding singt* für Orchester, eine Cellogruppe und Solocello. Der Cellist Jay Campbell beginnt allein mit einem tastend-amorphen Solo, die Cellogruppe übernimmt – und das Abenteuer von heutiger Cellomusik nimmt seinen Lauf: Mikrotonal, farbig, virtuos-nervös wie ein Schwarm Insekten, an keine Schule anbindend, sondern einfach heutig.

Wer bin ich und wenn ja wie kling' ich? Die musikalische Identitätssuche am Lucerne Festival hat sich dieses Jahr vor allem gelohnt, weil die Verantwortlichen mit van der Aa als composer in residence und Patricia Kopatchinskaja als artiste étoile eine tolle Wahl getroffen haben. Für die Zukunft wünscht man sich auch neben solchen Persönlichkeiten mehr neuste, aufregende Musik.

Annelis Berger

Bewegte Luft

Festival Rümlingen 2017 (12. bis 13. August 2017)

Kryptischer Demonstrationszug auf dem Sportplatz in Rümlingen: Cathy van Ecks Performance De Beweging.
Foto: Kathrin Schulthess

In der Eröffnungsrede betonte Lydia Jeschke, die zusammen mit Christian Dierstein das Festival Rümlingen künstlerisch leitet, die Verbindung zwischen Musik und Bewegung. Musik ist Schall und Schall ist Bewegung. Daher auch das Motto *17 läuft. Musik in Bewegung.* Das musikalische Vorwort von Christian Dierstein verdeutlichte, dass Musik und Bewegung auch performativ zusammenhängen. Er führte Dieter Schnebels körperlich forderndes *Poem für einen Springer* aus dem Zyklus Zeichensprache auf. Und das Poem geht in die Beine, wie sich die Festivalbesucherinnen und -besucher in den danach angebotenen Kurz-Workshops selber überzeugen konnten.

Auch das Ablaufen der Stationen von Hannah Weinbergers Klanginstallation *nowhere to hide nowhere* erforderte Beinarbeit – und ein feines Ohr. An sechs Orten im Dorf versteckte die Basler Künstlerin Lautsprecher, aus denen lokal aufgenommene Klänge ertönten, mit denen die schon vorhandenen Ortsklänge leise angereichert wurden.

Das diesjährige Festival Rümlingen schien neben der Bewegung noch unter einem weiteren Vorzeichen zu stehen: Kommunikation. Die drei Hauptproduktionen beschäftigten sich alle auf die eine oder andere Weise mit den Möglichkeiten unterschiedlicher Kommunikationsarten. Cathy van Ecks Uraufführung *De Beweging* kam als kryptischer Demonstrationszug daher. Sechs schwarz gekleidete Performerinnen und Performer, darunter auch die Komponistin, trugen mit ernsten Mienen Schilder aus Alufolie vor sich her. Weder riefen sie Parolen, noch standen Forderungen auf ihren Alu-Schildern.

Sondern undefinierbare Geräusche, die durch die Bewegungen der Performenden ausgelöst wurden, ertönten über kleine, an den Schildern befestigte Lautsprecher. Quer durch das Publikum marschierte dieser eigenartige Demonstrationszug. Die Performance zeigte auf eindrückliche Weise, wie ohne die Kenntnis der «richtigen» Sprache dringliche Botschaften unverstanden verhallen können.

Deutlicher waren die Verständigungscodes im Projekt *Eadweards Floss* von Penelope Wehrli. Die Akkordeonistin Olivia Steimel und der Akkordeonist Sergej Tchirkov reagierten gemäss den Anweisungen der Komponistin So Jeong Ahn und des Komponisten Thomas Kessler auf die sparsamen Bewegungen der Tänzerin Jutta Hell und des Tänzers Dieter Baumann. Diese wiederum nahmen die Akkordeonklänge als Ausgangspunkt neuer Bewegungsabläufe. Das reduzierte Setting ermöglichte eine präzise Untersuchung, wie Klang und Bewegung, wie Musik und Tanz interagieren können.

Brigitta Muntendorf inszenierte im Dachstock der Dorfkirche Rümlingen eine digitale Wohnzimmeratmosphäre. Die Überschneidung von digitalen «Spaces» und analogen Lebenswelten war Thema ihrer Uraufführung *SCREEN SHARING. Come into my inhabitable world.* Phänomene der digitalen Kommunikation wie Twitter-Meldungen, YouTube-Tutorial-Videos und die typischen Tablet-Wisch-Bewegungen flossen mit ein. Zwar waren vier Performerinnen und Performer physisch präsent, doch interagiert wurde nur über digitale Kanäle. Der Saxophonist Frank Riedel grüsste über Live-Video den Posaunisten Stephen Menotti. Über eine einfache Atemübung aus dem *Trombone Tutorial* wurde ein komplexes Zusammenspiel zwischen Performenden und YouTube-Usern ausgelöst. Bei Muntendorf stand also die virtuelle Interaktion von Performenden, YouTube-Videos und vorproduziertem Material im Zentrum. Die Überschneidungen von virtuellen und analogen Räumen und Kommunikationskanälen in Muntendorfs *SCREEN SHARING* reflektierten die digitalen Phänomene der letzten Jahre. Mit satirischen Spitzen nahm sie die neuen digitalen Möglichkeiten ernst, lotete leichtfüssig deren Eigenarten und Chancen aus.

Diese Ernsthaftigkeit prägten auch die anderen zwei Hauptproduktionen. Wehrli inszenierte mit einer eindrücklichen Genauigkeit die Kommunikation zwischen Klang und Bewegung und betrieb somit künstlerische Grundlagenforschung im besten Sinne. Und Cathy van Eck untersuchte die Ausdrucksstärke ihres eigentlich simplen Settings: Was können die über Alufolie gespielten undefinierbaren Klänge aussagen?

Musik als Schall ist bewegte Luft und Musik als Kunst kann als eine Art der menschlichen Kommunikation verstanden werden. Es stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Bewegung und Kommunikation. Kommunikation benötigt stets Bewegung. Selbst die physische Bewegungslosigkeit der virtuellen Kommunikation beruht auf der Übermittlung von Daten über Tausende von Kilometern. Und das Festival Rümlingen bewegte sein Publikum auch dieses Jahr wieder mit hochstehenden künstlerischen Kommunikationsangeboten in Form von musikalischen Interventionen.

Jaronas Scheurer

Le *King Lear* du nucléaire

L'opéra *Kein Licht* de Philippe Manoury à la Ruhrtriennale (25 août 2017)

Comment aborder des sujets graves de société à l'opéra ? Non pas qu'il en soit incapable — Mozart ou Berg, pour ne citer qu'eux, en ont fourni de brillantes démonstration (*Les Noces de Figaro, Wozzeck, Lulu*) — mais, bien souvent, son lyrisme intrinsèque le fait sombrer dans un ridicule criard : excessivement expressives ou larmoyantes, ses inflexions mélodramatiques donnent un ton par trop sentencieux à ses interpellations — les exemples dans le domaine contemporain sont malheureusement légion. Pour aborder la question du nucléaire dans le monde post-Fukushima, les trois co-créateurs de *Kein Licht* — le compositeur Philippe Manoury, le metteur en scène Nicolas Stemann et l'écrivaine Elfriede Jelinek – tentent un mariage audacieux : celui de l'opéra et d'un théâtre avant-gardiste, élaboré au cours d'un vaste processus de création, un work in progress destiné à trouver le meilleur équilibre possible entre les deux univers.

Nicolas Stemann lui-même expose parfaitement le défi à relever : « La grande force de l'opéra demeure sa capacité à nous toucher au cœur. Le revers de la médaille, c'est qu'il perd souvent le contact avec le réel. C'est sans doute la raison pour laquelle des personnalités comme Pierre Boulez n'en ont pas voulu, pensant qu'il fallait au contraire soulever de réelles problématiques sans verser dans la sentimentalité. Dans le cas de *Kein Licht,* nous aurons recours à la fois aux outils du théâtre, susceptibles de traiter sans détour de sujets cruciaux, et à ceux de l'opéra, plus émotionnels. Nous prenons pied en *Terra incognita.* »

Une chose est certaine : *Kein Licht* est un OSNI (objet spectaculaire non identifié). Ni opéra, ni théâtre, ce n'est pas non plus tout à fait du théâtre musical (même s'il lui emprunte certains élé-ments, comme le fait qu'il n'y a ni

personnage ni ligne narrative), ni une allégorie lyrique à la Stockhausen (même si la référence à *Licht* est évidente). Les précédents déjà cités de Mozart ou Berg en témoignent : l'un des ingrédients clefs pour un opéra qui aspire à aborder un sujet politique est le texte. Ce texte doit être fort et riche, poétique et polysémique, ce qu'est indéniablement le *Kein Licht* de Elfriede Jelinek, tour à tour abstrus et grinçant, puissant et ironique, optimiste et misanthrope. Un texte qui a inspiré Manoury et Stemann l'invention d'un néologisme opératique : le « Thinkspiel ».

Sous cette astuce langagière se cache une forme qui, en renouvelant le *Singspiel,* multiplie les niveaux d'interpellations en même temps qu'elle superpose les couches de discours. Le *Thinkspiel* reprend ainsi l'une des plus vieilles recettes du théâtre : la cohabitation au sein d'une même soirée du noble et du prosaïque, du tragique et du comique, du *seriosa* et du *buffa.* De fait, une référence s'impose bientôt face à *Kein Licht* : celle du *King Lear* de Shakespeare (dont la proximité phonétique avec *Kein Licht* n'est peut-être pas totalement innocente). Dans *King Lear,* la tragédie est constamment commentée, de manière acide et décalée, insolente et tendre, par le bouffon du Roi — autant alter ego que reflet l'un de l'autre, le discours politique et psychologique se dédouble pour un effet décuplé. De même, la figure du bouffon est centrale dans *Kein Licht* : ce sont même, au cours de la deuxième partie, deux bouffons, un rouge et un bleu, qui apostrophent le public avec un plaisir partagé, l'invitant à se réveiller avant qu'il ne soit trop tard, comparant le nuage radioactif à Godzilla, et allant même jusqu'à faire de la nature elle-même la coupable idéale de nos errements — n'est-ce pas elle qui a « inventé » la radioactivité ?

Object spectaculaire non identifié : Caroline Peters et Niels Bormann dans Kein Licht.
@ Caroline Seidel / Ruhrtriennale 2017

Le burlesque est omniprésent sur le plateau. Dès l'ouverture du spectacle le ton est donné : si une trompette en sourdine accompagnée d'une électronique en temps réel désolée brosse un paysage post-apocalyptique, le chien qui traverse la scène impose une image hautement poétique en même temps qu'incongrue, déclenchant immanquablement le rire. Plus tard, ce sera une drôle de marionnette qu'on sortira d'un cercueil : c'est « l'atome » qui, tel un enfant de trois ans, refuse d'aller au lit. Plus tard encore, lorsque l'eau radioactive commence à se déverser sur le plateau (dans une métaphore scénique saisissante), le burlesque se fait scatologique, lorsqu'un des bouffons se prend en selfie en train de déféquer des déchets radioactifs. La bouffonnerie learesque s'impose plus encore dans la troisième partie, sobrement intitulée « Hello darkness my old friend » en référence à Simon and Garfunkel, et dont le texte a été rédigé après les deux premières, en réaction à l'élection de Donald Trump — Bertolt Brecht et son *Arturo Ui* ne sont pas très loin non plus.

Pendant que les comédiens s'amusent, les chanteurs, eux, apportent un souffle qui élargit la vision. Certes, le chant lyrique renforce l'impression d'un discours compassé, mais il offre un contrepoint bienvenu, qui emprunte à la fois aux canons de l'opéra et au théâtre de l'absurde. Mettant la beauté du texte en avant, la musique de Philippe Manoury répond aussi aux jeux de mots (souvent musicaux) dont il est jalonné : « Si la musique est temps, alors c'est la mi-

temps (clin d'œil à la demi-vie des éléments radioactifs)! On ne peut plus l'entendre. » ou encore « Creuser un tunnel, simplement pour en voir le bout ».

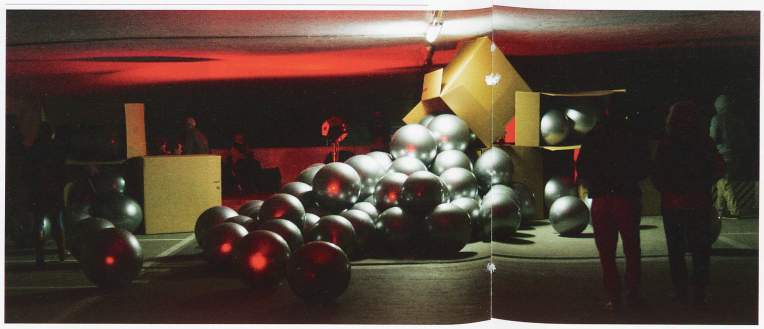
De son côté, la vidéo (en partie réalisée en temps réel) se fait mise en abyme délirante et surchargée, strate de discours additionnelle. Et puis il y a ces deux « pauses » explicatives, au cours des-quelles, dans une volonté de ne rien cacher de la nature du spectacle et de la manière dont il a été élaboré, Philippe Manoury explique le projet, en déconstruit les mécaniques et les objectifs – le Thinkspiel, encore et toujours.

Suivant plus ou moins cette alternance entre le bouffon et le sérieux, la succession entre le chanté et le parlé (et tout ce que l'électronique permet d'hybridation entre les deux) donne à l'ouvrage son équilibre, comme un opéra-comique réactualisé (notons au passage que *Kein Licht* est une produc-tion déléguée de l'Opéra Comique parisien). Le chant se fait le reflet des divers éthos que nous fait visiter le texte — révolte, colère, incompréhension, réflexion, mélancolie (on se souviendra long-temps de la magnifique mise en musique du *O Mensch* de Nietzsche, portée par l'émouvante mezzo Christina Daletska et les gammes infiniment descendantes de l'orchestre dirigé de main de maître par Julien Leroy). Ponctué par de merveilleux ensembles vocaux (mêlant la pureté de la soprano Sarah Maria Sun, la chaleur de la mezzo Olivia Vermeulen et l'agilité sautillante du baryton Lionel Peintre), ce Thinkspiel devient un dialogue tragico-comique sur le ton de la vanité hantée, voire butée. Jusqu'au geste final qui, avec férocité, remet au goût du jour la conclusion de la *Symphonie des Adieux de Haydn* : un à un, les musiciens et chanteurs quittent la scène, laissant derrière eux les deux comédiens habillés en atomes — et le chien, unique vestige de la vie sur Terre.

Jérémie Szpirglas

Von Basstölpeln, Stehlampen und verfluchter Geometrie

ZeitRäume Basel 2017 – Biennale für neue Musik und Architektur
(9. bis 24. September 2017)



Composing Space im Parkhaus Ciba. Foto: Anna Katharina Scheidegger

Kurz vor Beginn der Biennale konnte ich beim Bass Rock in Schottland die in Basel erwünschte Synthese von räumlicher und akustischer Wahrnehmung eindrücklich erleben. Aus den Burgruinen erklang, zusammen mit den Grundlauten von Wind und Meer, die Musik der Basstölpel nicht alleine von allen Orten der Insel, sondern auch fliegend aus der Luft und schwimmend vom Wasser her. Solche Synthesen, auch mit entsprechenden Assoziationen, fielen mir während der Biennale fünf Mal zu.

1. In einer Möbelhalle begann die Biennale mit der Aufführung von Erik Saties Quälereien *(Vexations)*. Da das Musikstück – welches vielleicht aus einer Aneinanderreihung kleiner reiner Terzen heraus gedacht und in Basel nicht auf einem Klavier, sondern dem Clavemusicum omnitonum gespielt wurde, – weder ganz tonal noch ganz atonal zu sein schien und zudem durch das Clavemusicum auch in unterschiedlichen Varianten einzelner Intervalle erklang, wurde das Gehör irritiert und angeregt. Obschon das Musikstück unaufhörlich wiederholt wurde, hörte man aufmerksam zu. So schien denn weniger die Musik zum unbeachteten Möbelstück geworden zu sein als der Zuhörer selbst zur Stehlampe.

2. Im Konzert *Meilensteine* begannen die Zuhörer beim monumentalen Eingang des Friedhofs am Hörnli, angelockt durch Klänge von Glocken, Akkordeons, Flöten und Steinen, ihre Totenprozession, die der Hauptallee entlang zur grossen Treppe führte. Dort war die Musik der sogenannten KlangKids zu hören, welche im Schneidersitz und strengen Reihen sitzend im gemeinsamen Rhythmus entweder Steine auf Steinplatten oder Steine auf Holzstücke klopften. Sie tönte wie ein schöner, unmöglicher Regen. Eine Variante derselben Musik in strenger Reihe wurde bei den Pfeilerhallen der Aufbahrungsräume vorgestellt. Angeregt durch die neorömische Gebäudearchitektur meinte man plötzlich, statt Perkussionisten Arbeitssklaven zu erblicken, und fühlte sich nach Augusta Raurica versetzt. Weiter entfernt erklang unterhalb des Krematoriums, aus dem später Paukenrhythmen herunterschlugen, die Musik der ausgesprochen schön klingenden Lithophone. Der während ihrer Vorführung wahrnehmbare Rauch eines Grills – womöglich eine Begleiterscheinung des gleichzeitig stattfindenden «Tag des Friedhofs» – rief Vorstellungen prähistorischer Landschaften hervor. Auch die humoristische Ebene fehlte beim Hörnli-Konzert nicht, die bei der Gattung der Beerdigungsmusik – man denke an Charles Alkan oder Alphonse Allais – geradezu Tradition zu haben scheint. Denn komisch wirkte ein moderat singender Chor aus Menschenstimmen, der zum einen die alte und raue Klangwelt der Steine, Skelette und Hölzer kontrastierte, sodann auf die Tradition der Schweizer Chöre verwies, die nach dem Tod eines Chormitglieds an dessen Beerdigung singen.

3. Längs der Innenseite der alten Stadtmauer im Dalbeloch wurde Carola Bauckholts *Der aufgefaltete Raum* für Schlagquartett und drei Fern-Schlagzeuger aufgeführt. Das Quartett erzeugte zu Beginn und Schluss der Komposition ein Klangkontinuum, während von den Fern-Schlagzeugern Klänge zu vernehmen waren, die teils wie Holzschläge tönten, teils wie ein Pfeifen, Sausen, Bellen oder Hauchen. Da die Klänge zwischen den Fern-Schlagzeugern und dem Schlagquartett sich im Raum abwechselten, jedoch ähnlich wie ein Klang und dessen Echo in verschiedener Qualität und Tonhöhe erklangen, schien es dem Perzipienten, als würde er reflektierte Schallbewegungen hören. Die Assoziation mit dem, was in der Fledermausforschung als «Echo-Bildhören» bezeichnet wird, war naheliegend. Dabei drängte sich, auch wegen des Flatterns eines Regenschirmes am Schluss des Musikstückes, der Gedanke auf, dass das feine Klangkontinuum im Hintergrund – sozusagen der Klang jenseits des Schalls – welches auch aus Geräuschen von Glas bestand, einer Vertonung des imaginierten kontinuierlichen Bewusstseins einer Fledermaus entsprach.

4. Im Parkhaus Ciba, einem Gebäude mit offenen Jalousien aus Stein sowie einem doppelten und spiralförmigen Rampensystem, fand gegen Mitternacht, in rotes Licht getaucht, das Konzert *Composing Space* statt. Die Geometrie des Parkhauses wurde durch Lautsprecher in Form platonischer Körper, Holzpaletten, welche die allseits schiefen Rampen einebneten, säulenartig aufgestellten Kartonschachteln oder Kugeln, die auf einen herunterzurollen drohten, erweitert. Die gewöhnliche Soundscape des Parkhauses wurde durch eine kompliziertere ersetzt, die aus verschiedenen Klanginstallationen bestand, welche zwischen den Stockwerken, über die Rampen, durch die Fenster, kurz, von allen Seiten her erklangen. Klangfetzen aus Felix Mendelssohns *Hebriden*-Ouvertüre waren gleichzeitig mit akustischen Klängen von Harfen oder elektronischen von Gläsern, Spieluhren und Blättern zu hören. Klare Assoziationen wurden durch die erweiterte Architektur und Soundscape nicht erzeugt, hingegen das Gefühl, sich in einem unbekannten (Klang-)Raum zu befinden, einem Raum von – es sei an Lovecrafts unfreiwilligen Humor erinnert – verfluchter Geometrie. Dieses Gefühl wurde durch feinen Witz verstärkt. Auf der obersten Rampe zum Beispiel, wo sich eine Ebene befindet, stand ein unbeweglicher Lautsprecher in Form eines platonischen Dodekaeders, der die illusorischen Geräusche eines rollenden Etwas wiedergab. Die Zuhörer sassen um das Objekt, welches wie eine Reliquie des temperierten Zwölftonsystems aussah.

5. Auf dem ersten Balkon der Rundhofhalle im Messekomplex standen fünf Posaunisten im Kreis und spielten zum Abschluss der Biennale Frederic Rzewskis *Last Judgement*. Das Musikstück besteht aus einer einzelnen, tonal geordneten Stimme. Da die Posaunen jedoch versetzt erklingen, entsteht ein Kanon von berauschenden harmonischen und melodischen, insbesondere aber metrischen, dynamischen oder artikulatorischen Verflechtungen. Vor dem Schlusschoral flogen die hohen Posaunentöne nacheinander autonom im Kreis herum gleich Feuerfunken.

Wären Gemeinsamkeiten der fünf erwähnten Veranstaltungen zu nennen, so würde ich folgende vorschlagen: Die Synthese von räumlicher und akustischer Wahrnehmung wurde durch einfache Mittel ermöglicht und erzeugt, nämlich durch Konzertaufführungen an interessanten offenen oder halboffenen Orten (nicht in Museen ...), ferner durch einfache, geradezu klassische musikkompositorische Mittel, durch die erfreuliche Möglichkeit, als Zuhörer herumwandern und dazu auch ein Bier trinken oder eine Pfeife rauchen zu können, und nicht zuletzt durch eine lockere und gewitzte Gesamtstimmung.

Mathias Gredig

Irrlichter

Musikfestival Bern (6. bis 10. September 2017)

Musiktheater durst&frucht *von Annette Schmucki in der Dampfzentrale Bern.* Foto: Philipp Zinniker

In die tiefsten Felsengründe lockte mich ein Irrlicht hin … Da waren sie, die Irrlichter, die dem diesjährigen Musikfestival sein Motto «irrlicht» gaben. Studierende der Instrumentationsklasse Daniel Glaus / Andreas Stahl hatten Schuberts gleichnamiges Lied aus der *Winterreise* (nach einem Gedicht von Wilhelm Müller) – ganz unterschiedlich – instrumental bearbeitet. Das hochkarätige Ensemble Nuance – in der klassischen Besetzung von Schönbergs *Pierrot lunaire* – führte diese Arbeiten in der graffitidekorierten Grossen Halle der Reitschule Bern auf, penetrant begleitet vom Subwoofer-Bass eines DJs, der an diesem verregneten Samstagnachmittag den kaum besuchten Chilbiplatz vor der Reithalle zudröhnte. Zwischen den Schubert-Bearbeitungen amüsierte und verblüffte das Ensemble This/Ensemble That mit seinen Künsten auf Perkussionsinstrumenten aller Art; die vier Musiker beherrschen den Umgang sowohl mit Luftballons wie mit Pingpong-Bällchen gleichermassen virtuos.

… *wie ich einen Ausgang finde* … Das ausgezeichnete Trio Saitenwind (Akkordeon, Cello, Saxophon) spielte in der abgedunkelten Krypta der Kirche St. Peter und Paul das Programm *Onibi – Kryptische Lichtgeister,* eine Folge von *Onibi*-Kompositionen von Ezko Kikoutchi mit Stücken weiterer Komponisten dazwischen, durchwegs «eingefärbt» von den wechselnden Farbeffekten einer Lichtinstallation. Allerdings: Das pausenlose Programm zog sich allmählich etwas in die Länge und schien keinen «Ausgang» zu finden; im Ablauf wollte sich eine Dramaturgie ebenso wenig erschliessen wie im Farbwechsel der Installation.

… *liegt nicht schwer mir in dem Sinn.* «irrlicht» war nicht nur das Motto des Musikfestivals: 11 kurze gleichnamige Musikstücke sollten das jeweilige Konzertprogramm produktiv aufbrechen, so etwa Katrin Frauchigers *Irrlicht in Blau* das *Onibi*-Programm. Gespannt wartete man also jeweils darauf, welches der Stücke nun das angekündigte «Irrlicht» sein würde. Doch … *bin gewohnt das Irregehen* … beim Rätseln vertat man sich wohl gern, weil die zeitgenössischen Stücke einander und die «Irrlichter» diesen oft sehr ähnelten. Ob nicht vielleicht ein Lied aus Schuberts *Winterreise* das irritierendste Irrlicht gewesen wäre …?

Von der *Winterreise,* in Hans Zenders «komponierter Interpretation», über den Stummfilm *Nosferatu* mit einer neuen Filmmusik von Jannik Giger bis hin zur «Irrtonalen Musik» des GingerEnsemble erstreckte sich ein enormes Panorama. Das GingerEnsemble – ein Interpreten /Komponisten-Ensemble – benützte weniger die traditionellen Instrumente als vielmehr Laptops, Weihrauchfässer, Mikrophone, Milchbecken, Handys und Lautsprecher. Manches davon liess man in der Kirche St. Peter und Paul herumwandern, so etwa auch die Parabolschüsseln, mit denen die Musiker dem Publikum nahe auf den Leib rückten, um so ein «sich stetig veränderndes, komplexes Klanglabyrinth oder Klangstrahlenbild zu erzeugen» – oder vielleicht auch nicht. Denn: Hörte man tatsächlich etwas, einmal abgesehen von den Aussengeräuschen? Glaubte man etwas zu hören, oder wollte man einfach etwas hören, wenn man denn schon mal im Konzert war?

Wie auch immer, … *'s führt ja jeder Weg zum Ziel* …, und das Ziel konnte auch

das Berner Münster sein: Von den Türmen herab erklangen zu bestimmten Zeiten die Glocken «con sordino»: Vera Kappeler und Peter Conradin Zumthor hatten die Klöppel mit Schaffellen und Lederstücken umwickelt und so den Glocken alles metallene Dröhnen genommen: Nun erklangen sie im milden Sommerabend mit sanfter, runder Sonorität – vielleicht auch mit der Ruhe des Todes …

… *Uns're Freuden, uns're Leiden* … – oder vielmehr diejenigen der Brüder Jakob und Wilhelm Grimm – brachte das mit Spannung erwartete Musiktheater *durst&frucht* von Annette Schmucki auf die Bühne. Das Stück zeigt die Grimm-Brüder bei der Arbeit an ihrem monumentalen Wörterbuch. Mit Stirnlampe und Büroschürze treten sie quasi als Büro-Bergarbeiter auf, die sich schreibend durch das tonnenschwere Wortmaterial des Alphabets hindurchkämpfen – oder wenigstens vom Buchstaben a bis etwa g und h, die denn auch (wohl nicht ganz per Zufall) die Grundtöne der Tonleiter benennen. Pausenlos werden ganze Listen von bekannten oder abstrusen Wörtern referiert, und unentwegt produziert dazu ein kleines Musikensemble wie in Akkordarbeit eine quasi endlose Folge von Einzelklängen. «Ein strenges Exerzitium», seufzte mein Sitznachbar am Schluss, und das sollte es wohl auch sein. Durchaus kein fruchtloses Unternehmen, aber auch keines ganz ohne Durststrecken.

Oder vielleicht … *Alles eines Irrlichts Spiel* …, wie die Wortperformance von Jonathan Burrows und Matteo Fargion? Der *Lecture on Nothing* von John Cage entlang («Ich habe nichts zu sagen und ich sage es») lieferte das brillante Performanceduo seine eigene musikalisierte Version eines Vortrags über Gott und die Welt, Hören und Verstehen, über Alles und Nichts. – Da fällt mir ein: Hatte ihre Performance ein Irrlicht?

Roland Wächter

Dialogue décousu

L'ouverture de la saison de l'Ensemble Contrechamps (Studio Ansermet à Genève, 12 septembre 2017)

L'Ensemble Contrechamps © Federal Studio

La nouvelle saison de l'Ensemble Contrechamps, nommée *Longues Vues*, est lancée. Sa trajectoire : les distances temporelles et spatiales qui définissent la musique de notre temps. Le concert *By The Way*, mettait en lumière des compositeurs dont aucune pièce n'avait jamais été jouée par l'ensemble et se présentait comme la version « au négatif » du *Best Of*, un concert de la saison précédente au cours duquel des compositeurs très présents dans leurs programmations avaient été donnés. Pas de Lachenmann, de Ferneyhough ou de Jarrell au programme cette fois-ci, mais une affiche riche en surprises et en compositeurs méconnus aux nationalités diverses.

Le pianiste Antoine Françoise commence avec la surprenante pièce de l'irlandaise Jennifer Walshe : *THIS IS WHY PEOPLE O.D. ON PILLS*. Pour la jouer, Françoise doit interpréter un trajet de skateboard idéal qu'il aura imaginé après s'être essayé à ce sport ; deux entreprises risquées. Créées à l'aide de divers outils et machines à l'intérieur du piano, les sonorités continues parfois chaotique laissent imaginer le périple du pianiste.

Viennent ensuite les *Songs Without Voice* du britannique Oliver Knussen, quatre pièces de caractère aux noms pour le moins candides (*Prairie Sunset* par exemple) qui, malgré de belles couleurs instrumentales, ne laissent pas une très forte impression.

Avant le premier entracte, on peut entendre *Cry Out* du sudafricain Andile Khumalo. Un morceau contrapuntique dans lequel apparaissent du polystyrène expansé, des bruits de bouche, et un changement peu commun : la hautboïste devient percussionniste. Ces revirements, bien que divertissants, n'ont pas un impact fort sur le développement du morceau et finissent malheureusement par sembler vains.

La seconde partie de la soirée commence avec la première des deux

créations au programme : *Visages Entrelacés* pour sept instruments de l'italien Giorgio Tedde. Une musique finement écrite dont les modes de jeu étendus, utilisés cette fois à propos, donnent une sonorité subtile à une succession de caractères contrastés. Vient ensuite *In Memoriam : Die Weiße Rose* de Hans Werner Henze, une double fugue basée sur un commentaire de *L'Offrande Musicale* de Bach à la mémoire du groupe de résistants. Les deux pièces ne font pas bon ménage. Outre le fait qu'elles aient cinquante ans d'écart, la technique actuelle et claire de Tedde fait paraitre confuse et sentimentale l'écriture de Henze, ancien repenti de la jeunesse hitlérienne.

On retrouve les musiciens de l'ensemble pour la seconde création de la soirée : *Āptya* du franco-iranien Alireza Farhang. Trois instruments créent des timbres complexes grâce au développement sous forme d'un cycle qui gagne progressivement en intensité et en élaboration. Le résultat est concluant et subtile.

Après un relativement grand pas dans le passé, à nouveau, *Tiento* de Maurice Ohana pour guitare solo fait osciller les influences de la musique savante et du tango à travers une écriture basée sur des transformations de motifs. Elle aussi contraste fortement avec les pièces présentées avant et après. Celle-ci, du compositeur russe Sergej Newski, porte le nom de *Arbeitsfläche.* Ecrite dans un style actuel et sophistiqué, elle se présente comme un dialogue décousu entre les instrumentistes. L'Ensemble Contrechamps annonce la couleur, écarts historiques et sauts dans le temps marqueront la saison.

Raphaël Belfiore

Tape à l'œil ?

Le Festival Musica à Strasbourg (21 septembre au 7 octobre 2017)

Habiller la salle : François-Xavier Roth dirige le Gürzenich-Orchester Köln © Guillaume Chauvin

Le Festival Musica à Strasbourg vit une période de transition. Administrativement d'abord puisque son directeur depuis 24 ans, Jean-Dominique Marco, quittera ses fonctions l'année prochaine, entraînant des inquiétudes concernant l'avenir de la manifestation (il se murmure que les collectivités territoriales souhaiteraient opter pour une dimension plus généraliste de Musica), mais également artistiquement, tant la jeune scène germanique bouscule les fondamentaux du plus important festival de musique contemporaine européen.

Cela fait plus d'une dizaine d'années en effet qu'on observe des spectacles de plus en plus interdisciplinaires, où la musique entre en interaction avec la danse, le théâtre ou la vidéo. La programmation de Musica fait la part belle à de nombreuses créations multimédias où la musique joue un rôle parfois secondaire. Ainsi de la décevante *Passion selon Sade* de Sylvano Bussotti, créée à Palerme en 1965, et mise en scène ici avec un luxe d'imagination par la compagnie T & M d'Antoine Gindt, sans toutefois transcender une matière musicale d'une grande pauvreté. Place également à de nombreux ciné-concerts tels *Die Puppe* (1919) d'Ernst Lubitsch, la musique ayant été confiée à Martin Smolka, étonnant compositeur tchèque méconnu en France, qui parvient, grâce aux excellents musiciens de l'ensemble Phace, à rendre le ton burlesque de cette bombe surréaliste du cinéaste allemand.

Plus « classiques » à Musica, une thématique liée à la Passion, avec de grandes fresques de compositeurs comme Michael Levinas et Zad Moultaka ainsi qu'une soirée Bach mise en scène par Roméo Castellucci. Car c'est ce qui frappe le plus pour cette édition 2017 : le mélange de créations avec des pièces du répertoire, notamment pour les concerts symphoniques. Ainsi, l'œuvre *Ring* de Philippe Manoury dont nous parlerons plus tard, est couplée

avec le *Don Quichotte* de Strauss, et pour le concert de clôture, la création française de *Totentanz* de Thomas Adès a été associée à la *Symphonie Eroica* de Beethoven. A ce jeu-là, la soprano Raquel Camarinha réalise un modèle de récital avec des mélodies qui courent sur plusieurs siècles. Accompagnée du piano idéal de Yoan Héreau, la jeune portugaise présente d'abord de magnifiques *Ariettes oubliées* de Debussy avant d'offrir la blancheur funèbre idoine aux *Leino Songs* de Saariaho et la magique *Apparition* de George Crumb, chef d'œuvre peu fréquenté de la littérature vocale américaine. On restera plus dubitatif sur l'intelligence goguenarde de *Life Story* de Thomas Adès, même si *Bianca Variations* pour piano seul écrit 22 ans plus tard par le même auteur, témoigne d'une profondeur incontestable qui excède la simple ironie postmoderne.

Coté jeune création, le concert de la classe de composition du Conservatoire de Strasbourg dirigée par Daniel D'Adamo n'apporte hélas rien de nouveau. Excellent motif de réjouissances, la présence de compositrices qui offrent des titres aux intéressantes thématiques féminines (notamment *Aux nouveaux-nés* de Clara Olivares) mais aboutissent à l'habituel babil instrumental post-Berio. Les autres œuvres au programme (notamment *Impulse* de Loïc Le Roux) sont bien orchestrées, imaginatives, mais donnent l'impression d'un milieu pédagogique ronronnant et autocentré.

Car Musica porte également les traces de la radicalité de la jeune scène musicale allemande. Donné par trois musiciens de l'Ensemble intercontemporain (et créé quelques jours auparavant au Théâtre de Gennevilliers), *Codec Error* d'Alexander Schubert pourrait constituer l'un des étendards de ce nouveau mouvement. Une musique gestualisée à l'extrême, qui fait appel au corps des interprètes jusqu'à leur enlever leurs instruments (Samuel Lefebvre, Victor Hanna et Nicolas Crosse deviennent ici danseurs) dans un environnement stroboscopique et électronique concocté à l'Ircam. Il existe bien sûr un effet de sidération puisque Schubert bouscule ici la notion même de composition, mais on peut également voir dans ce déluge pyrotechnique de son et lumière, placée dans une esthétique de backroom, une œuvre tape-à-l'œil et sans substance.

Finalement, le véritable héros de ce premier week-end de Musica s'avère Philippe Manoury. Après la première française de *Kein Licht* à l'Opéra, le compositeur proposait une vaste œuvre symphonique, *Ring,* composée pour le Gürzenich-Orchester de Cologne dirigé par François-Xavier Roth. Quarante minutes excitantes où Manoury fait montre de luxuriance, d'intelligence et de lyrisme. De Strasbourg où il réside, le compositeur réunit finalement deux pôles inconciliables : une tentation « classique » avec une orchestration somptueuse répartie en plusieurs groupes spatialisés, qui rappellent les grands modèles du XXe siècle, et une dimension plus expérimentale, où il s'agit plus d'utiliser les ressources acoustiques des nouvelles salles philharmoniques, et d'« habiller » un espace, plutôt que de recréer le discours directionnel de la symphonie traditionnelle.

Laurent Vilarem

Présence invisible

La trilogie lyrique *L'Invisible* d'après Maurice Maeterlinck d'Aribert Reimann (Deutsche Oper Berlin, création 8 octobre 2017)

La notoriété d'Aribert Reimann n'est plus à faire mais l'octogénaire n'en a pas fini avec la composition et sept ans après son dernier opéra pour le Wiener Staatsoper, il s'invite au Deutsche Oper Berlin avec une nouvelle création, basée sur une trilogie de Maurice Maeterlinck regroupé sous un seul titre, *L'Invisible.* Pour la première fois, Reimann applique son style à la langue française et si l'on peut identifier facilement la typicité de l'écriture des parties vocales allemandes, entendue depuis chez d'autres compositeurs plus jeunes comme Detlev Glanert, cela fonctionne aussi avec le français. En utilisant *L'Intrus, Intérieur* et surtout *La Mort de Tintagiles,* le compositeur allemand reprend des textes déjà utilisés par d'autres avant lui, pour créer un opéra personnel qui semblerait pourtant mieux s'accorder d'une version de chambre que d'une scène aussi grande que celle de Berlin.

Vasily Barkhatov offre une mise en scène efficace au début et moins passionnante dans la dernière partie, le dernier tiers commençant à accuser des limites tant dans la composition que dans le livret. La première histoire, *L'Intrus,* est celle d'un repas de famille dans lequel une présence invisible s'intègre, présence surtout perceptible par le Grand-Père aveugle. Cette magnifique situation d'angoisse est d'abord mise en valeur grâce à certains effets de cinéma, comme un corps se dessinant et se surélevant à travers la nappe de la table, invisible dès qu'on ôte le drap blanc et qu'on trouve le bois sans aucune déformation. La seconde tragédie, *Intérieur,* traite de la mort inexpliquée d'une fille, mystérieusement trouvée dans la rivière par un étranger. L'assistance vidéo jouant sur de fausses ombres sur le mur du fond afin de développer une atmosphère fantastique maintient un climat tendu que l'on perd dans le dernier drame. Celui-ci

Manifique situation d'angoisse : Seth Carico, Rachel Harnisch, Thomas Blondelle dans L'intrus *d'Aribert Reimann* © Bernd Uhlig

s'intéresse à la mort inéluctable de Tintagiles, mais ici l'univers médical et le texte parlé de l'enfant amplifié au micro conviennent moins.

A l'exception de la spécialiste du répertoire contemporain Rachel Harnisch, magnifique dans le timbre sombre qui ressort de sa tessiture de soprano pour traiter les trois rôles d'Ursula, Marie et Ygraine, tous les autres chanteurs sur scène font partie de l'Ensemble berlinois et bien qu'aucun ne soit français, tous présentent une diction impeccable, compréhensible dans la grande majorité des interventions. Le père nerveux de Seth Carico offre à la première pièce de cette trilogie un superbe développement auquel s'accorde la voix pleine de gravité du Grand-Père aveugle de Stephen Bronk. Il faudra aussi citer la soprano Annika Schlicht, plus claire de timbre que Rachel Harnisch et dont la partition tire moins vers les aigus saturés, ainsi que la servante apeurée de Ronnita Miller.

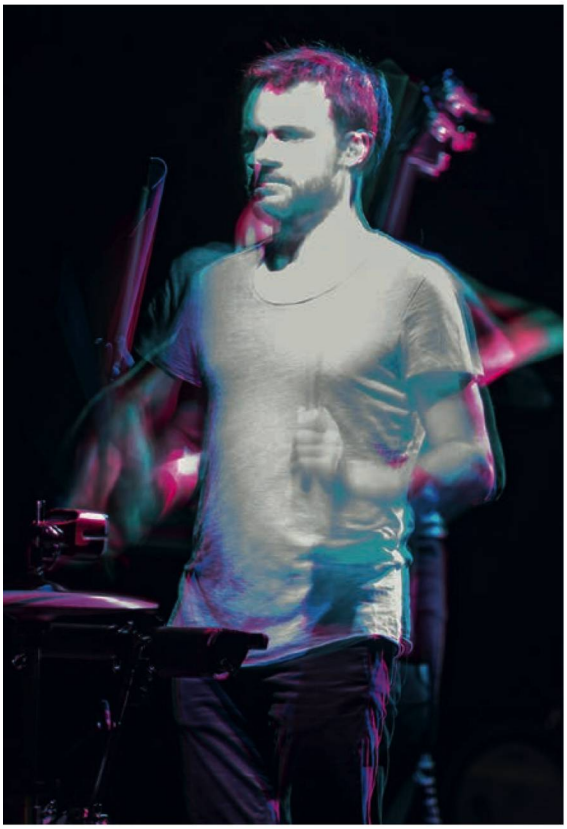
En fosse, l'ouverture présente d'abord des accords froids frappés par le bois des archets sur les cordes des contrebasses, puis développés vers les autres cordes d'un ensemble orchestral en formation classique. Le directeur musical Donald Runnicles présente une lecture précise bien traitée par l'Orchester der Deutschen Oper Berlin, sans exalter outre mesure une partition quelque peu monochrome dans la stricte continuité des ouvrages précédents, avec de longues rondes pour soutenir l'action et une saturation forte à l'aigu aux cordes comme aux bois. Comme toujours chez ce compositeur, les interludes pas-sionnent, souvent basés sur des variations à partir d'une cellule musicale ou autour d'une note. Les cordes jouent d'abord seules car il faut attendre plusieurs minutes avant que les bois n'apparaissent et, à quelques brefs coups près, plus d'une heure avant l'utilisation des percussions et notamment des habituelles tam-tams, parfaitement intégré à l'ensemble.

Après *Medea,* Aribert Reimann montre qu'il a encore de l'inspiration, même si le matériau musical ressemble et intègre un grand nombre d'idées déjà présentes trente ans plus tôt dans *Lear.* L'utilisation du français aura cependant parfaitement fonctionné, tout particulièrement dans la finesse de l'hommage rendu à Debussy en réutilisant dans un duo de *L'Intrus* le texte de la dernière scène de Pelléas « Tu dois dire la vérité, toute la vérité ».

Vincent Guillemin

Düstere Lektionen

Donaueschinger Musiktage (19. bis 22. Oktober 2017)



Musiker im Stroboskopgewitter: Alexander Schuberts Codec Error *sorgte in Donaueschingen für Kontroversen.*
© Foto: SWR/Ralf Brunner

Donaueschingen 2017: Es ändert sich etwas, aber was? Ist es die Genderfrage, die thematisiert wird? Endlich nämlich wurden mehr Komponistinnen aufgeführt. Oder geht es um eine neue Ästhetik? Im Programmbuch finden sich Manifeste unterschiedlicher Autorinnen und Autoren. Die Dimensionen der Texte werden im Zusammenhang mit dem Festival aber kaum erkennbar. Öffnen sie etwas? Rätseln, verrätseln sie? Das allzu offensichtliche? Ist das ein Ausdruck unserer Zeit? (Ja!)

Manches an diesem Jahrgang verwirrte, und einige Besucher reagierten denn auch ratlos, aber gehört das nicht zum Laboratorium Donaueschingen? Dabei verschoben sich interessanterweise auch die eigenen Kriterien. Während ich etwas enttäuscht den orchestralen Äusserungen des ersten Abends beiwohnte, gewann zum Beispiel ein Werk des Eröffnungskonzerts Bedeutung: das frühe Ensemblestück *Un calendrier révolu* von 1968/69, das Emmanuel Nunes eigentlich gar nicht veröffentlichen wollte, dann aber doch kurz vor seinem Tod 2012 zur Aufführung freigab. Die Musik, gespielt vom Remix Ensemble, klang erfrischend befreit von den Epochen, von den 60ern wie von unseren Tagen: Abwechslungsreich und bewegt, leicht und üppig, offen in der Form und heterogen im Material. Und plötzlich schwang darin ein gewisses Pathos auf, wenn sich etwa ein isolierter Orgelklang mächtig aufbaute und wieder zusammensank: ein einfach hingestelltes Ereignis. Wer hätte sowas damals gewagt? Grandios.

Das Pathos begleitete mich an dem Wochenende. Immer wieder tauchte es auf, bekennerisch, körperlich, depressiv. Da war die Installation *Sol y Sombra* von Werner Cee, ein kurzer Klangweg im Schlosspark, der von einem vernebelten Fischerhaus über ein Mahnmal hin zum Teich führte. Schwere, aufgeladene Klänge hingen in der Luft, durchzogen auch von Popsongs der frühen 70er. Da waren die *Lessons in Darkness* für Ensemble des Norwegers Eivind Buene, eine schwermütige und doch farbenreiche Klangerzählung aus dem Norden. Oder die Lautsprecher-Grabsteine in Marina Rosenfelds schummriger Drone *Deathstar Orchestration*. Und da war schliesslich auch die stroboskopgewitternde Performance *Codec Error* von Alexander Schubert. Ich kenne mich in der Clubszene nicht aus; möglicherweise sind dort solche Performances hinlänglich bekannt, aber hier zwischen vielen lauen Stücken wirkte diese knallhart durch Licht und Sound rhythmisierte Gothic Tale um drei Musiker geradezu erfrischend, zumal die Apokalypse mit Selbstironie daherkam.

Düsternis lag so über manchem Stück. Warum ich das schwere Pathos dabei wieder schätzen lernte? Weil es das allgegenwärtige und übermächtige Konzeptuelle überstiegen hat, ja im besten Fall sogar hinter sich liess. Das Konzept wurde hier mehrmals zur Totenmaske der Musik. Nichts als Arbeit an der Idee.

Nicht alles geriet so düster. Wir erlebten brillante Orchesterstücke: *a doppio movimento* von Andreas Dohmen, das Cellokonzert Guardian von Chaya Czernowin und das ungemein farbige *Ez-tér* von Márton Illés. Und schliesslich als süssliches Bonbon dazwischen die *White Butterflies* von Bunita Marcus. Wunderbar auch die NOWJazz-Session, eine veritable Entdeckung das minimalistische Duo Iana mit den beiden Pianistinnen Christine Wodrascka und Betty Hovette aus Toulouse, anschliessend das Tentett von Joëlle Léandre. Gewiss folgen auch die Improvisatorinnen und Improvisatoren ihren konzeptuellen Vorgaben und Botschaften. Aber es entsteht lebhaft bewegende Musik, und von da her könnte man wieder einmal sagen: Macht doch einfach gute Musik. Aber so selbstverständlich ging's in Donaueschingen noch nie – und das ist letztlich eine Qualität des Festivals. Denn es enthielt einige Subebenen, die zusätzliche Unruhe auslösten. Zum Beispiel die unendlich bemühende Performance *My mother was a piano teacher* [...] von Martin Schüttler oder die verunsichernden Applausaktionen des Bill Dietz: Was dabei war noch echte Publikumsreaktion, was war die Claque einiger Aktivisten? Derlei aber gerade scheint, wie ich in Diskussionen merkte, auch wieder eine jüngere Generation an Donaueschingen zu bewegen.

Thomas Meyer

Bipolares Konzept von Liebe

Saisoneröffnung der Gare du Nord Basel mit der Uraufführung des Musiktheaters *Lamento* nach Claudio Monteverdis *L'Orfeo* und Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici* mit dem Epilog *Distendi la fronte* (Premiere am 19. Oktober 2017)

Paralleldramaturgie mit Sciarrino und Monteverdi in Lamento. © Ute Schendel

150 Jahre Musik-Akademie Basel sind 2017 gefeiert und viele neue Musikprojekte in diesem Rahmen auch realisiert und vorgestellt worden. Darunter dürfte das zur Saison-Eröffnung der Basler Gare du Nord nun vorgeführte Musiktheater *Lamento* zu den herausragenden gehören. Die Paralleldramaturgie mit Sciarrino und Monteverdi gibt dem spezialisierten Können der Schola Cantorum Basiliensis (Ensemble ad astra) und der Hochschule für Musik (Ensemble Diagonal) wechselweise eine Bühne. Zudem ist die Produktion durch die Zusammenarbeit mit der Gare du Nord auch schon mehr als ein blosser Jubiläumsanlass. Die Verbindung zu Monteverdis *L'Orfeo* hat Sciarrino selbst hergestellt, indem er aus Anlass von *Lamento* seiner Oper *Luci mie traditrici* einen Epilog beifügte, der einen alternativen Schluss birgt.

Erster (und bleibender) Eindruck: Es wird gemordet und gejammert. Rosen, Dorn und Blut. Ohi mè! Die Opernstoffe von Monteverdi und Sciarrino haben ein einigermassen bipolares Konzept von Liebe: manisches Hoch oder depressives Lamento. Systemische Eifersucht (ein jahrhundertealtes Problem!). Man soll nicht blutverschmiert nach Hause kommen, empfiehlt der Komponist Salvatore Sciarrino. 1590 ersticht Carlo Gesualdo seine Ehefrau. Sciarrinos *Luci mie traditrici* handelt davon, während Monteverdis *Favola in musica* die Geschichte Orfeos und Euridices erzählt. Macht der Musik, Macht der Affekte, gleichermassen in Ober- und Unterwelt am Werke.

Man kann in diese düsteren, emotional hochgetunten Gefühlswelten eigentlich nur auf zwei Weisen eintauchen: in ironischer Brechung oder totalisierender Zuspitzung. In der Gare du Nord merkt man schnell: die meinen es ernst. Zwar geschieht die dramatische Verknüpfung beider Opern über eine Rahmenhandlung, ein Rollenspiel für Studierende eines Opernstudios. Aber das ist mehr Einbettung als Heraushebung weiterer Ebenen. Ein zeitgenössischer Bezug bleibt aus, abgesehen vielleicht von der filmischen Atombombe, die im Bildrahmen des Bühnenraums hochgeht. Robert Oppenheimer zitiert aus der Bhagavad Gita: «Now I am become death, the destroyer of worlds». Der Mensch kann die Welt zerstören, weint ein bisschen darüber und findet Trost und ein passendes Zitat in alten Texten.

Einige ähnliche atemberaubende *shortcuts* nimmt Sciarrino zur Hand, wenn er das Verhältnis von alter und neuer Musik bzw. Opernstoffe beschreibt: Alt und Neu sind eigentlich dasselbe, es geht nur um deren Integration – und Integration *an sich* heisst Zivilisation. Das ist wohl nicht falsch, aber auch nicht unmittelbar eine interpretatorische Hilfestellung für uns Zuhörer. Macht aber auch nichts; die vielschichtigen Verbindungen über die Zeiträume hinweg, die Désirée Meiser (Regie und Konzept) und Anja Wernicke (Dramaturgie) in die «dramatische Handlungsspirale» des *Lamento* einflechten, bleiben spannend und erschliessbar. Ein grossartiges Solisten-Ensemble aus Studierenden, angeführt von den beiden Dozenten Ulrike Hofbauer und Kai Wessel, kann erstaunlicherweise die beiden Gesangstechniken und -ansätze von Sciarrino und Monteverdi vereinen und ist der reduzierten halbszenischen Umsetzung auch schauspielerisch im Grossen und Ganzen gewachsen. Klanglich und instrumental kontrastieren sich die beiden Opern(fragmente) ohnehin sehr schön. Sciarrinos Flageolett- und Klappenklänge wirken bisweilen wie ein Innehalten, ein reflektierendes Gezwitscher zum dichten und vorwärtsrollenden Monteverdi. Beide Klangwelten tragen sich dadurch weiter, konstruktiv, aber auch im Sinne eines Weitertreibens.

Unter der musikalischen Leitung von Giorgio Paronuzzi und Jürg Henneberger gelingt ein ausgefeilter Musiktheater-Abend, der musikalisch keine Wünsche offen lässt, aber im weiteren Sinne künstlerisch-inhaltliche Fragen zur Diskussion stellt.

Andreas Fatton