

Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 116

PDF erstellt am: **08.08.2024**

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.

Festivals et postmodernisme

Zappa aux « Jardins Musicaux »

L'entreprise des « Jardins musicaux » est tout à fait unique en son genre. Installée dans le Mézières neuchâtelois qu'est la « Grange aux concerts » de Cernier, elle allie célébration de la terre — Evologia, avec présentation d'animaux, et de produits agricoles — et programmation musicale, mêlant tous les types de musiques qui ont fait depuis un bon siècle le visage changeant de notre « modernité ». Tout avait commencé il y a vingt ans par les représentations de *L'Orestie* mises en scène par François Rochaix et en musique par l'équipe de Valentin Reymond ; les potentialités du site une fois reconnues, le premier Festival proprement dit des « Jardins musicaux » avait vu le jour en 1998, rencontrant un succès immédiat qui donna des ailes aux producteurs et les poussa à tenter les alliances de musique les plus improbables et les plus jouissives. Le programme du quatrième festival, qui s'est déroulé du 13 au 28 août dernier, en incluant pour la troisième année consécutive des représentations à la Saline royale d'Arc-et-Senens, est exemplaire à cet égard : les vingt-cinq programmes, répartis sur trente-sept « fêtes musicales », comprennent des concerts consacrés à des représentants incontestés de l'avant-garde « classique » (Kelterborn, Manoury, Kurtág, Stockhausen, un récital de flûte par Anne-Laure Pantillon), des créations de compositeurs plus ou moins locaux (un opéra de François Cattin et Odile Cornuz, une installation de J. B. Schilingi, un spectacle pour enfants de Jacques Demierre), des prestations plus ou moins improvisées par des interprètes imaginatifs (Samuel Blaser, Marc Ducret, Sylvie Courvoisier, Mark Feldman, le Moscow Art Trio), des concerts mêlant œuvres du grand répertoire et d'avant-garde (Bach et Varèse, Brahms et Ligeti, madrigaux de la Renaissance et d'aujourd'hui, le répertoire éclectique du

« Concert impromptu ») ou des œuvres sérieuses et d'apparentes plaisanteries (Stockhausen et des boîtes à musique), des musiques de films (*Le Cirque* de Chaplin, *La Strada* de Rota, avec du Puccini, mais aussi une création de Jacques Henry et Victor Cordero) et même des concerts totalement hors XX^e siècle (une messe de Bruckner, un concert purement baroque avec D. Gabrielli et Bach, une adaptation pour orgue d'airs de Verdi pour faire plaisir à l'ami Guy Bovet).

Les amateurs d'avant-garde pure et dure pourraient dauber sur une telle programmation : presque aucun des concerts des « Jardins musicaux » ne se fait sans filet ; c'est tantôt le répertoire (ancien, traditionaliste ou simplement décalé), tantôt l'aspect ludique des combinaisons instrumentales utilisées qui assure au « grand public » une entrée en douceur dans la musique « moderne ». Mais une telle avant-garde hautaine, au nom de laquelle on pourrait dénoncer ici le patchwork ou la facilité, a-t-elle encore une raison d'être aujourd'hui ?

De fait, cette question semble précisément tout l'enjeu du seul concert que l'on n'a pas encore évoqué et qui, par sa particulière inclassabilité, reste sans doute le plus emblématique des festivités 2011 de la Grange merveilleuse : celui dédié aux œuvres du génial rocker avant-gardiste et dadaïste Frank Zappa, qui n'est évidemment pas un inconnu, mais qui par là même, déjoue d'autant plus efficacement les étiquettes.

The Perfect Stranger (1984), *The Black Page* (1978) et *The Yellow Shark* (1991), dernière composition de Zappa, illustrent l'évolution finalement assez *main stream* du jazz symphonique sous l'influence du rock, durant les décennies où celui-ci s'institutionnalise. Réécoutez les séries à suspense de la télévision américaine d'il y a quarante ans : ces éruptions de cuivres, ces envolées

polytonales mais homophoniques des cordes, cette omniprésence du vibraphone et de divers effets percussifs s'y retrouvent avec une remarquable constance. L'orchestre est, sur la scène de la Grange, divisé en deux niveaux : sur terre, un instrumentarium type symphonie de chambre de Schönberg, avec des cuivres quelques peu boostés ; au paradis, trois étals luxuriants de percussionnistes qui occupent tout l'espace et le meublent tant au propre qu'au figuré.

Le résultat apparaît comme une synthèse idéale de Bernstein et de Varèse, c'est-à-dire une musique qui ne renonce ni à la surprise instrumentale ni à l'attrait du suspense narratif. Sommet du kitsch ou de l'originalité créatrice ? L'un des créateurs contemporains que l'on pourra le moins soupçonner de complaisance, nul autre que Pierre Boulez, avait tranché dès 1984 en faisant jouer *The Perfect Stranger* par l'Ensemble Intercontemporain. Pourtant, l'enregistrement ne fut diffusé que par la maison qui éditait les disques rock de Zappa. Capture heureuse, sans doute, pour répandre la musique de Zappa auprès d'un public plus large, mais piégée aussi, dans la mesure où les tenants du classicisme à tout prix n'en entendirent à peu près pas parler et où les amateurs de rock s'empressèrent de classer le disque parmi les (nombreux) « inaudibles » de Zappa (ah, *The Grand Wazoo* !). Les Beatles avaient joué plus fin (ou plus prudent ?) en glissant leur seul morceau de musique expérimentale — le fameux *Revolution 9* — au sein de leur mythique « Double blanc », s'attirant, entre bien d'autres, ce commentaire du dessinateur Bourhis : « le seul chef-d'œuvre avec un quart de chansons dispensables, dont une inaudible, et qu'on chérit quand même ».

Mais il n'y a pas grand-chose de commun entre le mélodisme schubertien de Lennon-McCartney et l'énergie quelque peu cubiste et essentiellement

instrumentale de Zappa. Son écriture est, au demeurant, plus linéaire qu'il n'y paraît de prime abord, trahissant le formidable virtuose de la guitare électrique qu'était l'auteur du *Cheik Yerbouti* : fulgurances qui, souvent, n'apparaissent inattendues que parce qu'elles sont au départ complètement improvisées, elles nous replongent constamment dans l'atmosphère délétère du roman noir et annoncent le second souffle de la musique hollywoodienne au tournant des années 70. Que ce renouveau ait à terme mené à la rewagnérisation, via John Williams, de la musique de film occidentale est sans doute un paradoxe dont Zappa est innocent, son originalité propre restant irréductible, mais davantage en raison des tensions qu'il a incarnées que des potentialités réelles de ses œuvres symphoniques. La vérité est que la musique télévisée, dont il est, comme on l'a dit, très proche, était plus innovante, dans les années 70, que la musique de film, laquelle finit par étouffer l'inventivité d'un « classique rock » qui n'aura plus le choix qu'entre le déclassement commercial et une marginalisation apparemment irréversible.

Les concerts de Cernier, donnés par l'Orchestre des Hautes Écoles de Musique de Suisse romande dirigé avec une aisance confondante par Wilson Hermanto, n'en ont pas moins laissé l'impression — électrisant un public d'abord interloqué mais vite conquis — que le débat méritait d'être relancé. Variant à l'extrême les combinaisons instrumentales dans *The Yellow Shark* (on aura en particulier remarqué un superbe mouvement pour sextuor à vent), Zappa évite à la fois la Charybde d'une écriture à la complexité desséchante et la Scylla d'une improvisation déstructurée. Sa musique va toujours de l'avant : manifestant une évidente horreur du vide (aux antipodes de Webern !), elle apparaît surinvestie par une émoti-

tivité à fleur de peau et ne laisse pourtant jamais deviner les directions qu'elle va prendre. Y a-t-il ici un seul geste musical dont la direction soit définitivement pensée ? L'auteur avoue sa dette envers Charles Ives : voilà une musique à la fois évidente et plus libre qu'aucune autre, dont la difficulté à imposer à l'oreille ou à la mémoire quelque idée préférentielle n'empêche pourtant pas l'auditeur d'arriver à bon port sans que son attention ait jamais été distraite. C'est peut-être chez des compositeurs postminimalistes tels le luxuriant Aaron Jay Kernis que se retrouve finalement le mieux l'héritage de Zappa.

Ce dernier serait donc à l'origine d'une forme particulière de postmodernisme, puisque générée non à l'intérieur de la tradition classique, mais à partir de ses marges. La forte culture classique de Zappa n'a en effet pas empêché ce dernier d'être d'abord un rocker et — peut-être plus essentiellement encore — un amuseur public : spécialiste des formulations paradoxales remettant systématiquement en question le sérieux de sa propre démarche, Zappa n'a cessé de tourner en bourrique tous les styles de musique qu'il abordait. Que les amateurs de rock « authentique » mettent généralement au sommet de sa discographie l'album *Cheik Yerbouti* montre le succès de la démarche mystificatrice de Zappa, puisque celui-ci a réussi à faire apprécier au premier degré un disque qui se conçoit pour l'essentiel comme un énorme démontage des poncifs les plus ridicules de la nébuleuse pop-rock.

On comprend, dans ces circonstances, que prendre au sérieux les œuvres les plus subtilement composées de Zappa fait courir à l'exégète le risque de tomber dans le panneau d'une pensée musicale qui semble n'avancer que par la négation. Même la tentation de leur attribuer les étiquettes conciliantes de « postmodernisme » ou de « polystylis-

tisme » est battue en brèche par cette attitude nihiliste, car celle-ci pourrait précisément être considérée comme l'une des marques les plus sûres de la « modernité ». En même temps, voir de la complaisance dans le style de Zappa n'irait sans doute pas totalement à contresens des intentions de l'auteur, et peut-être l'exécution de ses œuvres par Boulez réalisait-elle pour lui le canular symétrique de celui qui était à l'origine de *Cheik Yerbouti*...

Reste l'œuvre et son impact, dont le public des « Jardins musicaux » a, à l'évidence, ressenti la force. Et peut-être le geste essentiel de Zappa est-il finalement de libération. En convoquant et en synthétisant Stravinski, Bach (le seul compositeur antérieur au XX^e siècle qu'il supportait), Bernstein, Varèse, Ives, Miles Davis, Jim Morrison, les Rolling Stones, Led Zeppelin, Tex Avery, Spike Jones et Grock, Zappa a sans doute voulu illustrer l'inanité des jugements de valeur et l'impossibilité de prévoir quoi que soit sur l'évolution de la musique moderne. Ce faisant, il a imposé un style dont l'énergie insensée fait incontestablement la cohérence et qui, par là, appartient de plein droit à la floraison musicale de ces années 70 durant lesquelles on a tout cru possible.

Délivrés de la hantise d'y voir (ou non) la musique de demain, il nous reste la possibilité de lire, mais comme « hors-champ », dans son inclassabilité, le moment même du basculement du modernisme dans le postmodernisme. L'hostilité de Zappa envers toute tentative d'attribuer un quelconque degré de sérieux à son œuvre a ainsi valeur de symptôme, et c'est précisément dans son reniement de tout ce qui n'est pas la fulgurance du geste musical qu'il dépasse — tout en les accomplissant — les déterminations de son époque.

Alain Corbellari

Peripherie oder Mitte?

Das 111. Tonkünstlerfest in Zusammenarbeit mit Eclatsconcerts in Freiburg
(30. September und 1. Oktober 2011)



Das Opus 10 Brass Ensemble vor dem Freiburger Rathaus. © Romano P. Riedo / fotopunkt.ch

Klein und bescheiden war das 111. Tonkünstlerfest konzipiert gewesen, klein und bescheiden ist es über die Bühnen gegangen, klein und bescheiden wird es in Erinnerung bleiben – wenn überhaupt. Denn zu herausragenden Ereignissen ist es in der beschaulichen Zähringerstadt am Röschtigraben nicht gekommen, die Aha-Erlebnisse blieben aus, die Überraschungsmomente ebenfalls. Leicht verdaulich und bekömmlich wie das ortsübliche Vacherin-Fondue war vieles, am An- oder Aufregenden mangelte es; ein friedlicher, aber doch etwas farbloser Anlass, an dem der Zusammenhalt in dem nach wie vor von multiplen Gesinnungen durchkreuzten, aber gut ausgehönten Geflecht der Komponistengenerationen zelebriert und vorgelebt wurde. Der Applaus als gegenseitige Anerkennung der Tonschaffenden war mässig, das Interesse schien es ebenfalls zu sein, allein ein leichtes, missmutiges Kopfschütteln war hie und da festzustellen. Hatte sich heuer eine leichte Ermüdung in die Zunft geschlichen, oder handelte es sich dabei nur um die Nachwirkung des Uraufführungsmarathons im mondänen Rahmen, den das letztjährige Tonkünstlerfest mithilfe der beiden einflussreichen Partner Pro

Helvetia und Lucerne Festival veranstaltet hatte?

An der Kooperation mit dem lokalen Partner Eclatsconcerts gab es nichts auszusetzen: Deren künstlerischer Leiter Christoph Camenzind hatte sich mit dem Freiburger Komponisten Benedikt Hayoz dafür eingesetzt, die ganze Stadt zum Klingen zu bringen und damit ihre Einwohner auf das Fest und die Musik aufmerksam zu machen. Das funktionierte an gewissen Orten wie dem Rathausplatz gut, auf dem das Blechbläserensemble Opus 10 die Passanten zum Zuhören verleiten konnte, an anderen wie dem Bahnhofplatz weniger, wo die Klarinetistin Nathalie Jeandupeux gegen die Umgebungsgeräusche und das Desinteresse der Zugreisenden ankämpfte. Auf die Architektur des Mittelalterstädtchens über dem Saanetal ging Hayoz mit Installationen ein, die auf den Treppen, Plätzen und in den Unterführungen der Stadt zu finden waren. Und schliesslich stellten sich die kleinen Musikanten des Konservatoriums mit einem etwas steifen Ständchen vor der Aula der Universität vor.

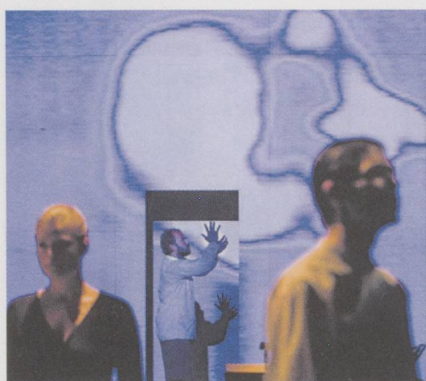
Das Fest hatte am Freitagabend in der Kellerbar La Spirale mit einem Programm «improvisation+» begonnen, in dem sich

das Duo Infra_basse auf der Paetzold-Kontrabassflöte und dem Kontrabass vordergründig an die Entdeckung ungewöhnlicher Klänge machte. Die beiden Musikerinnen Anne Gillot und Jocelyne Rudasigwa luden zu einer sorgfältig geschaffenen, feingliedrigen Klangexkursion, doch bewegten sie sich vornehmlich auf sicherem Terrain, wo kein Risiko lauerte. Dies verhinderte die eindringlichen Momente, die sich im darauf folgenden Auftritt von Hans Koch, Gaudenz Badrutt und Alexandre Babel aneinanderreichten. Die drei Musiker sind das Spiel mit dem Risiko gewohnt. Kein Wunder, hier hatten sich erfahrene Alt- und Jungmeister der freien Improvisation auf der Bühne versammelt, deren Konzept überzeugte. Das war vorherzusehen gewesen, und das Freiburger Tonkünstlerfest hatte mit diesem Programmpunkt wie auch mit dem folgenden eine sichere Linie verfolgt: Jürg Kienberger und Clemens Sienknecht haben ihre Nummer der beiden Alleinunterhalter, die «aus Übereifer versehentlich» am selben Abend eingeladen worden sind, perfektioniert. Der Humor war trocken, die musikalischen Einlagen brilliant.

Grosse Aufmerksamkeit kam am Abschlusskonzert in der Aula der Universität Hans Wüthrich zu, dem in diesem Rahmen der Komponistenpreis Marguerite Staehelin des Schweizerischen Tonkünstlervereins überreicht wurde. Seine Komposition *Zwölf Phasen eines Cocons und fünf dynamische Kreuze* für Flöte, Klarinette, Baritonsaxophon, Posaune, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Klavier und «percussion piano» aus den Jahren 2004–06 war die überzeugendste des Abends – und zudem die einzige, die ihre Uraufführung schon hinter sich hatte. Aus flächigen Akkorden bildet sie ein in verschiedenen Phasen immer bewegter ausgreifendes Geflecht aus, das in die Ausformung von unterschiedlich sich

Am oberen Limit?

Neue Musik am Lucerne Festival 2011



Szene aus Georg Friedrich Haas' Musiktheater «Nacht» (vlnr. Silke Gäng, Robert Koller und Michael Leibundgut). © Priska Ketterer / Lucerne Festival

kreuzenden Arpeggi und Skalen mündet. Die Orientierung an natürlichen Formen wird dabei greifbar, wirkt jedoch nie banal oder aufgesetzt. Wüthrichs neuem Stück *Peripherie und Mitte* für zwei Schlagzeuger und Live-Elektronik liegt ebenfalls ein einsichtiges Konzept zugrunde. Die beiden Schlagzeuger formen auf ihren Becken kurze «Gestalten» und tasten diese zum Teil gleichzeitig mit einem Mikrofon ab. Die anhand der simultan stattfindenden Aufnahme entstehenden Samples werden über Lautsprecher an genau definierten Stellen wieder in das Geschehen gespielt. Klanglich bleibt das Ergebnis dabei leider etwas fad.

Daneben war in dem Konzert wenig mit Langzeitwirkung zu hören. Walter Feldmanns *réduction d'emballage* für Klarinette und Streichquartett sowie Nicolas Bolens' *Tiefimschnee* für 16 Stimmen a cappella sind beide sauber konstruiert, wirken aber – vielleicht gerade deswegen – klanglich etwas unterkühlt. Wanja Aloes' *kjdsahfhfWph f078zRt2 puAvh `9f 82 r p* für 9 Stimmen, Flöte, Klarinette, Horn, Trompete, Posaune, E-Gitarre, Midi-Klavier, Schlagzeug und Streichtrio ist eine wuchtige Collage mit scharfen Schnitten, in der Sprach- und Musikketzen aufeinanderprallen, wie es sonst nur mit technischen Mitteln möglich ist. In Dragos Taras *Horde* für Ensemble, Stimmen und Elektronik schliesslich findet sich der Hörer in einem eindrücklichen Klangraum wieder, in dem Stimmen und Klänge von den um das Publikum platzierten Musiker- und Sängergruppen mit Lautsprechern um die Vorherrschaft streiten. Das Ensemble Phoenix und die Basler Madrigalisten gaben die Eigenheiten des neuen Stückes in der akustisch trockenen Freiburger Aula unter der Leitung von Jürg Henneberger eindrücklich wieder.

Michelle Ziegler

«Vor allem aber scheint beim Lucerne Festival eine Sättigung erreicht und eine Zeit der Konsolidierung, ja der Bereinigung anzubrechen. Dass die Auslastung von den 93 Prozent im Vorjahr auf 87 Prozent gesunken ist, liegt noch im Bereich denkbarer Schwankungen. Zweifellos geht es auch auf die wirtschaftlichen Gegebenheiten zurück, die ausländischen Besuchern, namentlich solchen aus dem EU-Raum, den Aufenthalt in Luzern erschweren – dass die Salzburger Festspiele dieses Jahr eine Rekordauslastung verzeichneten, unterstreicht das», schreibt Peter Hagmann in der *NZZ* vom 17. September und referiert dann die Gedanken des Festivalleiters: «Gleichwohl, das sieht auch Michael Haefliger als Intendant des Lucerne Festival, ist die Institution an einer Grenze der Kapazität angelangt. Es muss und soll redimensioniert werden.»

... und wir an dieser Stelle hoffen natürlich, dass das nicht zulasten der zeitgenössischen Musik geht. Diese nämlich hat sich in Luzern einen festen Platz erobert – und zwar auf allen Ebenen. Darin zeigt sich die enorme integrative Kraft dieses Festivals. Gewiss: Einige Stars kommen in ihren Konzerten sehr wohl ohne aus, und doch: Neue Musik ist hier kein Füllsel, um sich modern zu geben, und kein Alibi, um Subventionen abzuholen, sondern ein zentrales Anliegen. Sie vermag ein Publikum von weit

her anzulocken, sie ist Ereignis. Einmal mehr staunte man darüber, dass die Lucerne Festival Academy unter Pierre Boulez und anderen Dirigenten zahlreiche Hauptwerke des 20. Jahrhunderts erarbeitete (in einem Pensum, das an die Kräfte ging), oder dass neben der Präsenz eines «Composer-in-residence» auch der Weg hin zur improvisierten Musik begangen wurde, konkret zu Charlotte Hug, die als «artiste étoile» in Luzern gastierte (vgl. S. 63).

Schliesslich erhält die Neue Musik hier sogar Kontinuität: In den Sinfoniekonzerten tauchten Werke ehemaliger «Composers-in-residence» auf: je zwei von Wolfgang Rihm und Heinz Holliger und je eines von Harrison Birtwistle und Matthias Pintscher. Und Maurizio Pollini spielte neben Beethoven auch Giacomo Manzoni und Karlheinz Stockhausen, ja es gab einen langen Stockhausen-Abend, usw.

Auch um die sonst so spärlichen Zweitauflagen ist man nicht verlegen, so etwa mit Werken von Pierre Boulez. Er dirigierte dieses Mal ein Hauptwerk, *Pli selon pli*, und es wurde zu einem Höhepunkt. Das ist nicht selbstverständlich, denn das hermetische Werk erschliesst sich nicht leicht, und wenn Boulez selber es mit einer Portion Ruhelosigkeit angeht (wie vor acht Jahren in Zürich mit den Ensembles Contrechamps, Collegium Novum und Phoenix), dann wird es noch unzugänglicher. Heuer jedoch stellte sich eine gewisse Ruhe im Duktus ein. Das Stück erschien wie aus einem Guss, grosszügig gestaltet und von beeindruckender Kraft. Sicher von entscheidender Bedeutung war, dass mit Barbara Hannigan eine phänomenale Sopranistin mitwirkte, die die Bögen melodios zu gestalten wusste, frei atmend und in der Höhe wie in der Tiefe gleichermaßen souverän. Das tat dem Werk gut.

Und es zeigte, dass selbst bei Meister Boulez Unterschiede in der Interpretation

vorkommen. Wenn es ihm sicher auch darum gehen mag, in der Festival Academy eine Tradition zeitgenössischer Interpretation – gleichsam authentisch – weiterzugeben, so wurden in Luzern dieses Jahr auch unterschiedliche Auffassungen vorgestellt. Wer zum Beispiel die beiden *Anthèmes* für Violine solo, mal ohne, mal mit Live-Elektronik, schon einmal in der fulminanten, ja obsessiven Interpretation von Hae-Sun Kang erlebt hat, wird erstaunt gewesen sein, wie zurückhaltend, ja verinnerlicht nun der junge Geiger Michael Barenboim das Stück nahm. Das war entschieden zu ruhig – und zeigte doch eine andere Möglichkeit. Langsam kommt so vielleicht auch genug Material für eine «Diskothek im Zwei» zusammen. Übrigens interpretierte Vater Daniel Barenboim zum Abschluss des Festivals die *Notations* von Boulez – und zwar solo am Klavier sowie orchestral mit der Staatskapelle Berlin.

Als «Composer-in-residence» war heuer Georg Friedrich Haas geladen. Die Musik des an der Basler Musikhochschule lehrenden Österreicherers bringt für eine solche Funktion geradezu ideale Voraussetzungen mit, denn zum einen ist sie sinnlich, oft sogar schön und einer unmittelbaren Hörerfahrung zugänglich, zum anderen ist sie neuartig, ungewöhnlich, unerhört. Paradox gesagt: Ihre Sperrigkeit lässt sich vermitteln, vermittelt sich – und zwar keineswegs in einem nivellierenden Sinn. Deutlich wurde das etwa in den vier in Luzern aufgeführten Streichquartetten (von insgesamt sieben). Vier Studierende der Lucerne Festival Academy spielten zum Beispiel das dritte Quartett *In Iij. Noct.*, das gut 45 Minuten dauert und bei völliger Dunkelheit aufgeführt zu werden hat. Das stellt die Interpreten vor eine neue Spielsituation, ermöglicht den Hörern eine ganz andere Wahrnehmungsperspektive und beeindruckt. Das Arditti Quartet brachte neben dem zweiten Streichquartett von 1998

das neue siebente (mit Live-Elektronik) zur Uraufführung, ein Werk, das Haas' mikrotonale Erfahrungen mit den räumlichen verbindet, dank elektronischer Klangdiffusion. Das ist ungemein spannend anzuhören; in gewohnt sicherer Weise disponiert Haas die mikrotonalen Felder – und doch kommt er damit nicht zu einem Ende: Etwas kommt dazwischen, Fremdes mischt sich hinein, im konkreten Fall die auch aus familiären Gründen, wie er sagte, bedrohlich nahe Katastrophe von Fukushima. Die Musik verdichtet sich zuhörens, bis sie in die Höhe entschwindet und ein zunächst schwer atmendes, dann aufschäumendes Geräusch übrigbleibt. Eine menschenleere Coda gleichsam.

Haas belässt es, wie gerade dieser Schluss zeigt, nicht bei der differenzierten Klangrecherche, er sucht Grenzerfahrungen, er bringt seine Zweifel ein – und er tut dies nicht versteckt, sondern direkt. Das macht die enorme psychologische Ausdruckskraft seiner jüngsten Oper *Bluthaus* aus. Es zeigt sich aber auch schon in seinem Musiktheater *Nacht* (1996/1998), das nicht nur zum gleichlautenden Luzerner Festivalthema passte, sondern – ein weiterer Aspekt jener Integrationskraft – mit Studierenden der Musikhochschule Basel realisiert wurde. Auch 15 Jahre nach seiner Uraufführung ist dieses Hölderlin-Stück nicht leicht zu fassen. Das liegt zum Teil daran, dass die «24 Bilder» in loser und relativ freier Weise Szenen aus dem Leben des Dichters umsetzen und die Texte häufig wenig verständlich sind. Die Regisseurin Desirée Meiser suchte einfache Bilder dafür und nahm das Stück bis hin zum Schlussbild des völlig vereinsamten Hölderlin ernst. Auch hier jedoch leistete die Musik, dargeboten vom Ensemble Diagonal unter der Leitung von Jürg Henneberger, das Wesentliche zur Schärfung der Emotionalität.

Thomas Meyer

Splendeurs et misères de l'orchestre contemporain

Lucerne – Genève 2011

Comme chaque année à la rentrée, Lucerne devient le centre du monde musical : orchestres et artistes de tous les pays présentent des programmes de grande qualité, orientés par un thème général (cette année : la nuit), et dans lesquels la musique de notre temps tient une place non négligeable. L'Académie, qui regroupe des jeunes musiciens de très haut niveau, permet ainsi de réviser nos classiques. C'est d'abord *Pli selon pli* de Pierre Boulez, œuvre magistrale et redoutable, qui révèle notamment la soprano canadienne Barbara Hannigan : aisance et justesse absolues, souplesse d'articulation et liberté d'interprétation époustouflantes. Même si certains équilibres demanderaient à être encore affinés, il faut souligner que pour les jeunes musiciens d'aujourd'hui, un tel langage ne pose plus de problèmes techniques ni de compréhension. Une belle leçon aux orchestres institutionnels pour qui le répertoire moderne reste lettre morte !

Même constat lors d'un autre concert de l'Académie, où deux œuvres de Stockhausen et Zimmermann étaient mises en regard de celles de Schoenberg et de Berg. *Punkte* de Stockhausen (composé en 1952 puis repris en 1962 et 1993) est une pièce ambitieuse et radicale, une fresque sans concession fondée sur la répétition du même geste agogique : un élan, un moment central, et une désinence. Cette accumulation qui donne, avec chaque cadence, l'illusion de se clore, fait perdre toute notion du temps, la musique imposant le sien propre, haché, fait de moments existant pour eux-mêmes. La perception est focalisée sur les sonorités, dures mais fascinantes, jusqu'au moment où la musique se libère dans un flux salvateur qui forme la dernière partie du morceau. Par rapport à cette ascèse pour laquelle seul compte l'absolu de l'Idée, *Photopsis* (1968) de Zimmermann paraît plus immédiat, plus sensuel aussi :

de
 l'
 2011

une sorte d'immense homophonie composée de couches sonores différenciées, véritable cratère sonore d'où émergent, dans la partie centrale, des réminiscences d'œuvres du répertoire toutes reliées à l'idée de la lumière, sujet de la pièce ; dans la dernière partie, le son orchestral provoque un véritable état de transe, confinant à la folie. C'est Péter Eötvös, étudiant chez les deux compositeurs, qui dirigeait cette partie du concert, avec la maîtrise qu'on lui connaît, tandis que Pierre Boulez assurait l'interprétation des *Variations* op. 31 de Schoenberg et des *Pièces* op. 6 de Berg. Boulez transcende le côté didactique de la forme en variations de Schoenberg grâce à des enchaînements organiques, et donne une lisibilité aux enchevêtrements bergiens permettant de dégager leur force démoniaque. La dialectique entre des tempéraments compositionnels différents, à distance, formait un parallèle saisissant.

Lors de la présentation du concert, les jeunes musiciens de l'Académie jouèrent *Kontra-Punkte* de Stockhausen, sous la direction inspirée d'un très jeune chef prometteur, Oliver Hagen ; cette œuvre représentative du sérialisme intégral de l'après-guerre acquérait soudain une souplesse, une beauté sonore irradiante, sorte d'apothéose de la *Klangfarbenmelodie*, laissant penser que ce répertoire mérite d'être aujourd'hui revisité, tant la qualité d'interprétation a progressé.

Retrouver Boulez compositeur près de quarante ans après *Pli selon pli*, dans les cinq *Notations* composées à ce jour, c'est constater l'ampleur du renouvellement de son écriture, même si elle s'inscrit dans la continuité. Mais les entendre, l'une après l'autre, précédées de la version pianistique originelle, comme Barenboim l'a proposé lors du formidable concert de clôture du festival, c'est mesurer un développement qui

Am
 2011

fait penser aux plus grands compositeurs du passé et à leur fameux style tardif. Le matériau des pièces pour piano y est projeté dans une dimension de pensée incomparable, de même que l'orchestre semble démultiplié par la mise en perspectives du son.

Il faut rendre grâce aussi à Daniel Barenboim d'offrir des interprétations constamment inspirées : il passe en moins de vingt-quatre heures de Mozart à Boulez, de la *Dante-Symphonie* de Liszt au premier acte de la *Walkyrie* de Wagner, et donne de ces deux dernières pièces une interprétation inoubliable. Y a-t-il un autre chef, aujourd'hui, qui possède une telle musicalité, une telle liberté au service de la partition (il faut saluer par ailleurs la qualité des chanteurs, la Sieglinde de Nina Stemme, le Siegmund de Peter Seiffert et l'étonnant Hunding de Kwangchul Youn) ? À réentendre ces deux compositeurs, tenants de la musique de l'avenir, et qui dans les années 1850 réinventèrent l'écriture, la forme, l'orchestre et le contenu même de la musique, on mesure à quel point la symphonie brahmsienne, qui devait advenir vingt ans plus tard, marque un retour aux conceptions traditionnelles, malgré toute sa grandeur. Le fait qu'elle soit devenue la référence dans les programmes institutionnels, au détriment des œuvres de Liszt notamment, est symptomatique.

Lucerne avait aussi invité Georg Friedrich Haas comme compositeur en résidence, et parmi les créations, offrait un concerto pour violon de Matthias Pintscher. Si Haas poursuit sa recherche d'une musique fondée sur la microtonalité, Pintscher, lui, travaille sur le raffinement sonore et expressif. La musique du premier, avec sa radicalité, est souvent austère, elle semble se refermer sur elle-même ; celle du second est plus séduisante, jusqu'à frôler un certain narcissisme. Toutes les deux sont extrê-

mement sensibles dans des directions différentes, mais manquent d'un spectre imaginaire plus large, plus varié, d'une ampleur du geste, ou d'une liberté d'écriture qui transcenderait les limites imposées. C'est ce qui rend l'opéra de Haas, *Nacht*, problématique. Car si la forme est fragmentaire, le matériau musical semble unidimensionnel. La figure centrale de Hölderlin, à partir d'un montage de ses textes et de références biographiques conduisant à interroger l'identité, la folie, la relation au réel, produit une alternance de moments statiques, où la matière sonore, spatialisée, semble pulvérisée, et de moments marqués par un pathos expressif au premier degré. Rien ne vient nouer ou dépasser ces deux types d'écriture. Paradoxalement, dans cette musique attentive aux moindres nuances microtonales et aux sonorités les plus inouïes, le matériau ne produit pas des harmoniques suffisamment riches : il semble n'être que son propre sujet. La mise en scène très sobre semble elle-même contrainte, tandis que les solistes ainsi que l'orchestre de la Musikhochschule de Bâle sont emmenés avec précision et flamme par Jürg Henneberger.

Dans le concerto de Pintscher, *Mar'eh*, une ligne mélodique d'allure thématique, avec son chromatisme postbartokien un peu convenu, se défait et se dissout progressivement pour laisser place à un jeu de pures vibrations, à des sons liquides composés avec un extrême raffinement. Il n'y a ni combat entre la soliste (une Julia Fischer souveraine) et l'orchestre (le London Philharmonic dirigé par Vladimir Jurowski), ni un traitement spectaculaire de l'une (à travers la virtuosité) et de l'autre (à travers la plénitude du son), mais un jeu subtil et délicat, très intérieur. L'œuvre, poétique, résiste aux attentes, et cherche la transcendance sans sacrifier la beauté.

De retour à Genève au Victoria Hall,

Auf Entzug

Charlotte Hug als «artiste étoile» am Lucerne Festival 2011

qui fait instantanément regretter l'acoustique et l'architecture de la salle lucernoise, nous suivons un concert de l'Orchestre de Chambre de Genève placé sous le titre aguicheur de «Voyage à Paris!» : en effet, une création de la jeune compositrice franco-suisse Claire-Mélanie Sinnhuber y est programmée, *Joyusetés et autres* pour récitant et orchestre. À l'arrière-plan d'un texte de Rabelais lu à l'emporte-pièce par un Jean-Pierre Marielle semble-t-il égaré, quelques sons épars et des bribes stylistiquement connotées, aussi peu rabelaisiennes que possible, où manquent hélas et l'imagination et l'écriture. Consternation ! Quasi démission de la compositrice, qui ne fait qu'illustrer, bien pauvrement, le texte d'un auteur truculent. L'œuvre est insérée dans un programme dont les seuls points communs sont la nationalité française des auteurs (Rameau, Debussy, Lully, Ravel), et l'approximation de l'interprétation (l'OCG et son chef titulaire, David Greilsammer).

Sur l'autre versant de l'activité orchestrale genevoise, dans un concert où le pianiste russe Boris Berezovsky a traversé le *Concerto n° 2* de Bartók, une des seules œuvres du XX^e siècle dans la saison de l'Orchestre de la Suisse Romande (lequel n'a rien joué de Liszt à l'occasion de son bicentenaire...), à contre-sens, le plus vite possible, suivi par le chef Marek Janowski, peu sensible comme lui à l'articulation des motifs et des phrases, peu sensible aussi à l'équilibre des plans sonores, à l'esprit même de l'œuvre, sans doute impatient de donner une interprétation quelque peu sentencieuse de la troisième symphonie de Bruckner en deuxième partie de programme... Mystère des choix de programmation et des raisons mêmes de celle-ci ! Du coup, on rêve que Lucerne fût à Genève, ne serait-ce que pour un temps !

Philippe Albèra



Charlotte Hug leitet das Lucerne Festival Academy Orchestra an der Uraufführung ihrer «Nachtplasmen» für Orchester, Son-Icons und Video. Foto: Lucerne Festival / Franca Pedrazetti

Eine Kammer, Dachschräge, ein Holztisch. Fiebrig zittern die Glieder einer hageren Gestalt. Fahles Licht dringt durch einen Spalt in der Decke. Tief über Notizpapier beugt sich der Körper, die knöchernen Finger von Tinte geschwärzt, zur Röte gereizt die Augen – sie stieren ins Leere. Lange haben diese geröteten Augen das Atelier nicht verlassen, lange schon kein Sonnenlicht erblickt. Unberührt vom Treiben der Menschen, von Mittagsmenu, Feierabend oder Morgenrauen, irre geworden fast, schauen die Künstleraugen andere Welten, Tiefen der Erkenntnis, Abgründe der Seele. Dies ist das Milieu des Genies – abseits der Zeit, jenseits des Körpers. Dies ist die Atmosphäre, in der sich das Genialische ereignet. In der Ursuppe ereignet sich die Geburt des Lebens, in der immernächtlichen Dachkammer jene der genialischen Kunst. Und wenn sich das vulkanische Brodeln der Wiege organischer Stoffe im Labor nachstellen, das Ereignis des Lebens unter kontrollierten Umständen hervorrufen lässt, warum dann nicht auch die Zeitferne ingenieüser Schöpfung simulieren, warum nicht das Ereignis der Kunst künstlich herbeiführen?

Charlotte Hug liess sich vierzig Stunden ins Schlaflabor der ETH Zürich einsperren, um dem Schlaf zu entsagen: Ohne Unterlass fertigte sie Graphitzzeichnungen an, die als Son-Icons wie graphische Partituren gelesen werden können, und improvisierte mit Viola und Stimme. Verkabelt und mikrophoniert dokumentierte sie den Selbstversuch. Auf Diagrammen ihrer Körpertemperatur, auf Tonaufnahmen und meterlangen Papierbögen schlugen sich Ausbrüche ihres Schaffensdrangs, schöpferische Kämpfe gegen Kälte und Erschöpfung, gestische Ausgriffe eines auf sich geworfenen Selbst nieder. Diese materialen Zeugen bilden die Grundlage von Hugs Installation *Insomnia* sowie der Soloimprovisation *Slipway to Galaxy* und der Performance *Corpus Nox* des Stellari String Quartet, die beide in der Installation der Schlaflosigkeit stattfanden. Die *Nachtplasmen*, ein Projekt, in dem Hug Improvisationen der Studenten des Lucerne Festival Academy Orchestra über ihre Son-Icons dirigierte, vervollständigen ihr vierteiliges Werk *Hidden Signs – Aggregatzustände der Nacht*, das Hugs Auseinandersetzung mit dem

Festivalthema «Nacht» als «artiste étoile» in Luzern darstellt.

Charlotte Hug spielt im konzeptuellen Teil ihrer Arbeit, durchaus ironisch, mit genieästhetischen Topoi: Dem Ereignis der Inspiration, aus dem sich alles Spätere schöpft, dem Öffnen neuer Wahrnehmungshorizonte in der Umnachtung, dem Schaffen als isolierter Selbstverausgabung. Die Laborarbeit wird ergänzt durch Hugs Gezeiten-Erfahrungen im irischen Coph, wo sie sich und ihre Sonlcons spielend überfluten liess. An all dem kann man sich stossen: Wenn alle Werke konzentrisch um das angeblich unausschöpfbare Künstlersubjekt kreisen, kann es ganz schnell lächerlich werden. Doch was Charlotte Hug auf der Viola, mit ihrer Stimme und vor allem im Zusammenspiel mit ihren langjährigen Partnern des Stellari String Quartet entstehen lässt, ist trotzdem beeindruckend – völlig unabhängig vom konzeptuellen Hintergrund. Zu Recht weist der Violinist Philipp Wachsmann auf Derek Baileys Engführung von Improvisation und Gespräch hin: Eine gelungene Improvisation ist kein Frage-Antwort-Spiel, sondern eine lebendige Konversation; voller Anspielungen, Missverständnissen, mit Zerwürfnis und Einverständnis, mal vorlaut, mal wortlos. Nicht im reibungslosen Übereinstimmen, viel eher im Scheitern wird das Gespräch poetisch. Die Spannung zwischen Einklang und Zwiespalt erhält das Quartett mit einem immensen Wortschatz aufrecht. Etwa mit Hugs verschieden präparierten Bögen: Sie flüstert Flageolettklänge mit gewässerten Bogenhaaren oder löst den Frosch vom Bogen, um – die Bogenstange unter dem Bratschenkörper, die Haare über alle vier Saiten gespannt – eine verblüffende Vielstimmigkeit zu erreichen. Freiheit, die nicht bedeutet, dass jeder macht, was er will, sondern Freiheit, die aus der Rezeptivität schöpft, aus der Offenheit

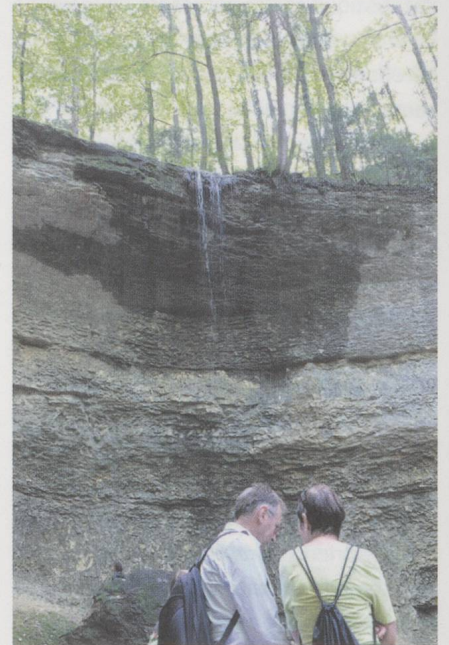
gegenüber den fremden Anstössen, dem Anderen, dem Moment.

Die dirigierte Freiheit der *Nachtplasmen* hierarchisiert und zerstört somit unweigerlich dieses Gespräch. Erst recht in dieser pädagogischen Anlage, wo es in erster Linie darum ging, den Studenten des Lucerne Festival Academy Orchestra Improvisation als ursprünglichste, aber verlorene Form des Musizierens wieder nahe zu bringen. Den Zuschauer beschäftigt vorrangig die semantische Entschlüsselung der präzisen Improvisationsanweisungen, als die sich Hugs Gesten schnell herausstellen. Sie bestimmt Dynamik, Klangfarbe, Soloteile und deren Imitation in anderen Stimmen, ungefähre Tonhöhe, Dichte der Klangereignisse; letztlich improvisiert Hug – mittels der folgsamen Studenten – alleine. Was dabei rauskommt, ist wenig interessant, unangenehm ereignet sich die Diskrepanz zwischen dem Versprechen der ambitionierten, aber letztlich überladenen Konzeptarbeit und den mageren Klängen im Saal. In der eigentlichen Solo-performance *Slipway to Galaxy* hingegen tritt Charlotte Hug wieder in ein Zwiesgespräch, hier mit dem von ihr gestalteten Raum *Insomnia*: Mit seinen beweglichen Son-Icon-Bändern, die meterlang von der Decke hängen, und den eingefügten Schrägen, deren Einfluss auf die Raumakustik Hug spielend singend schreiend erprobt, während sie mit hohen Absätzen, mal im Dunkeln, mal hell erleuchtet, durch ihre selbst erschaffene Welt stakt – ein Spiel von Wahn und Ironie, dem man sich nur schwer entziehen kann.

Christoph Haffter

Festival-Unterwanderungen

Festival Rümelingen 2011 (Eröffnung und Buchpräsentation am 25. September 2011)



Am Wasserfall, innerlich hörend.
 Foto: Kathrin Schulthess

Dass beim Festival Rümelingen die klassische Konzertsituation eher die Ausnahme denn die Regel ist, damit rechnet der Besucher längst. Unkonventionelle Präsentationsformate und Verbindungen von Musik- und Landschaftserlebnis haben den winzigen Ort im Schweizer Jura weit über die eidgenössischen Landesgrenzen hinaus bekannt gemacht. Seit zwanzig Jahren gibt es diese sehr profilierte Landmarke für Gegenwarts-musik. In diesem Jahr ist vieles dennoch anders als sonst: «Drinnen vor Ort. 4 Landschaften, 4 Jahreszeiten, 4 Wege» ist das Motto, konzeptuelle Musik das Thema von Rümelingen 2011. Ausschliesslich drinnen, und zwar im Kopf des Rezipienten, findet dieser Festivaljahrgang statt. Und doch draussen, vor Ort, in verschiedenen Landschaften in und um Rümelingen nämlich, die von den Besuchern erwandert werden sollen. Angekommen an einem von vier vorgegebenen Orten – Wasserfall, Tunnel, Homberger Flue, Wisenberg – ist mit

Hilfe von Texten Musik individuell zu imaginieren. Diese Konzeptstücke, orts- und jahreszeitenspezifisch von vier mal vier Komponisten entwickelt, sind in einem Hör-Wanderführer zusammengefasst, der am 25. September von den Veranstaltern in der Rümliker Kirche präsentiert wurde. Beziehungsreich finden sich darin auch vier literarische Annäherungen an die vier Orte von Jürg Laederach, Klaus Merz, Urs Riehle und Peter Weber, neben einführenden Texten von Elfriede Jelinek, Urs Peter Schneider und Thomas Meyer. Beziehungsreich auch: Für regelmässige Rümliker-Besucher sind die vier Landschaften mit Erinnerungen an Aktionen vergangener Jahre besetzt.

Zur Eröffnung des «Festivals» konnten nach Autorenlesungen und Buchvorstellung geführte Wanderungen zu jeweils einem der Hör-Orte unternommen werden, gemeinsam mit den Komponisten der Herbst-Stücke: Tom Johnson leitet am Wasserfall zum akustischen Gedächtnistraining an, Manos Tsangaris reflektiert über empathische Landschaftsbetrachtung als Hommage à Peter Ablinger, Cathy van Eck lässt die Besucher Tunnelklänge erforschen, und Hans Wüthrich befähigt zum projizieren des inneren Hörens auf einer Wiese. Da es heisst, nur eines von vier Landschafts-Hörstücken an diesem Tag kennen zu lernen – zu weit liegen die Orte entfernt –, fällt die Wahl auf die Wanderung zum Wisenberg mit Hans Wüthrich, dessen Konzeptstück *Singende Schnecke* von 1979, Bestandteil auch des ersten Rümliker-Jahrs, man als gedankliche Basis des diesjährigen Programms ausmachen kann (zur *Singenden Schnecke* siehe *dissonance* 111, S. 49ff). Wüthrichs Realisation für die Wiese animiert zum bewussten Aus- und Einblenden von Umgebungs- und Körpergeräuschen, memorierten Klängen und vor allem zur räumlichen Projektion von imaginären nahen und fernen Klangquellen in die

Landschaft. Durch solche kontrapunktische Arbeit mit äusseren und verinnerlichten Klängen komponiert der Besucher ein individuelles situatives Stück, dessen Anfang und Ende in diesem Fall von der Wanderführerin (Sylvia Zytynska) vorgegeben wird. Gern möchte man den Rest des Nachmittags auf der spätsommerlichen Wiese verbringen, doch rasch zieht die Gruppe weiter zum gemeinsamen Imbiss und Austausch aller vier Hörwandergruppen auf einem Bauernhof.

Weitere Anweisungen für Rümliker Klangimaginationen zu anderen Jahreszeiten entwickelten Malin Bång, Genoël von Lilienstern, Dieter Schnebel, Peter Streiff (Winter); Peter Ablinger, Yoav Pasovsky, Urs Peter Schneider, Ernst-Albrecht Stiebler (Frühling); Cecilia Arditto, Alvin Curran, Patrick Frank, Jürg Frey (Sommer). Nicht immer sind es Konzeptstücke im eigentlichen Sinn, sondern oft Beschreibungen der Wahrnehmung dieser Orte durch den Komponisten, die der Hörer-Interpret dann nachzuvollziehen sucht. Gross ist auch die Zahl von Anleitungen zum präzisen Wahrnehmen, Analysieren und Speichern von Klängen der Umgebung.

Wenn Interpret und Rezipient zusammenfallen, jeder seine eigene Aufführung, ja sogar sein eigenes Festival innerlich vorstellt, ist der Ausgang ebenso individuell. Bereitgestellt wird nur die Disposition, mit Inhalt gefüllt werden will das Ganze durch den einzelnen Besucher, der zum aktiv Mitschaffenden wird, nicht Kunstkonsument bleibt. In einem Festivaljahrgang ausschliesslich darauf zu setzen, ist konsequent, aber auch ein wenig kühn. Es ist einerseits Ausweitung des Rümliker Festivalprinzips, aber auch dessen Auflösung. Das Konzept baut auf die Bindungen mit einem über die Jahre gewachsenen Stammpublikum und auf dessen Bereitschaft und vor allem Kompetenz, sich auch auf die diesjährige,

ungewöhnliche Unternehmung einzulassen. Ob viele Besucher das Jahr über ohne rahmende Veranstaltungen den Weg zu den Rümliker Hör-Orten tatsächlich suchen werden, bleibt abzuwarten. Und zu hoffen, denn: Dieses Konzept braucht Zeit. Inneres Hören, zumal für weniger Geübte, verlangt Versenkung, sich Einlassen auf die akustische Umgebung der verschiedenen Orte. Die Ruhe dafür scheint beim individuellen Besuch viel eher gegeben als im Rahmen eines geführten Hör-Wandertages, wie er an der Eröffnung zu erleben war. Der Hör-Wanderführer, schön bebildert und klug als modulares Buch gestaltet, ist bei der Geschäftsstelle des Festivals erhältlich, Eindrücke können in einem Webforum mitgeteilt werden: www.neuemusik-ruemliker.ch/forum.

Sylvia Freydank

Demonstrationen unterm Intervallmikroskop

Das Kurzfestival Mikroton in der Berner Dampfzentrale (7. und 8. Oktober 2011)

Die Ausweitung des Tonmaterials auf Mikrotöne und die entsprechenden instrumentenbaulichen Vorstösse sind alt und neu zugleich. Sie sind in 2500-jährigen hellenistischen Musiktheorien ebenso anzutreffen wie bei den russischen Futuristen zu Beginn des 20. Jahrhunderts – und heute gehören sie zum selbstverständlichen Tonmaterial. Das Festival Mikroton, am 7. und 8. Oktober von der Dampfzentrale Bern, der IGNM Bern und der WIM Bern präsentiert, wollte nicht historische Perspektiven aufleben lassen, sondern auf aktuelle Entwicklungen aufmerksam machen.

Die Uraufführung von Christian Kestens *untitled* (Johnny Chang, Violine; Christian Kobi, Sopransaxophon; Jonas Kocher, Akkordeon) konfrontierte die kleine Besucherzahl des ersten Konzertes mit der hier besonders angesagten Herausforderung, jener des Hörtrainings. Die feinen Tonabspaltungen, deren Geräuschqualitäten in faszinierende Raumklangevents mutierten, erinnerten daran, wie ein Weniges an Tonmaterial zu starkem Ausdruck befähigt werden kann. Gleich zwei aus der heutigen Mikrotonkultur nicht mehr wegzudenkende Bläser testeten unterschiedlich konzipierte Live-Elektroniksysteme aus: Die Mischung der Klangfarben stand im Zentrum von Robin Haywards *Nouveau Saxhorn Nouveau Basse* (2010) für sechsentilige, mikrotonale Tuba und siebenkanaliges Soundsystem. Der Trompeter Stephen Altoft bot ein weitgefächertes Einhorn in seine *Yasser Collection*, wie er die ständig anwachsende Sammlung an Kurzkompositionen für ihn und seine 19-div-Trompete nennt. Bei all der Vielfalt an Möglichkeiten, die er seinem Instrument mit Live-Elektronik, verschiedenen Raumdispositionen oder Sprechewürfen entlockte, und trotz der sympathischen Art, mit der Altoft sich präsentierte: hier schlug das Programm in eine Art

Exerzium um, hier fuhr der pädagogische Zeigefinger einer Demonstration der Möglichkeiten durchs Programm.

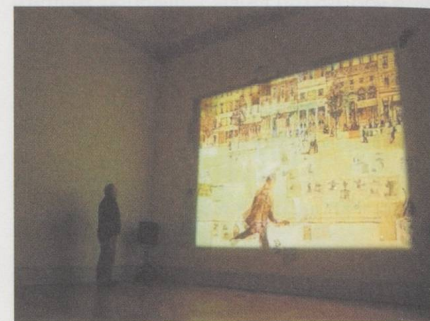
Noch entschiedener stellte sich dieser Eindruck in Edu Haubensaks *Three Timpani* (2010) ein, einer gut 40-minütigen Komposition für drei Pedalpauken, Guiros, Xylophon und weitere Metallstabspiele. Der Schlagzeuger Martin Lorenz, der das Stück in Auftrag gegeben hatte, kreierte Haubensaks Paukenklangwelt auf vielfältige Weise und traktierte die Pauken mit Anschlagarten vom leisen Fingernageltippen bis zum raumfüllenden Dauerwirbel. Bei aller Energie blieb auch dieses Werk vor allem eine Demonstration der Möglichkeiten von Pedalpauken, in der ein aussagekräftiges, autonomes Profil kaum auszumachen war. Dagegen erwuchs dem Spiel der Pianistin Petra Ronner auf ihrem «natürlich verstimmt» Burger&Jacobi (Petra Ronner, *unbestimmt*, Uraufführung) eine bemerkenswerte Fantasie, die manchen mikrotonalen Versuchen der beiden Abende abging.

Das Mondrian Ensemble erinnerte schliesslich mit Ivan Vysnegradskijs *Trio à cordes* (1979) an die Pionierzeit der Mikrotonmusik, die heute vielleicht etwas dogmatisch, aber gerade auch darum wie ein Relikt aus alten Zeiten erscheinen mochte. Leopold Hurts Streichtrio *August Frommers Dinge* (2008) öffnete aber noch einmal die Ohren für die mikrotonale Vielfalt. Auch hier hätte der Eindruck entstehen können, dass Hurt vor allem Klangmöglichkeiten und Spieltechniken durchexerzieren wolle, hätten nicht Komponist und Ensemble die Lust an Einfällen, das sinnliche Spiel und fantasiereiche Musizieren im geweiteten Tonraum ausgebreitet.

Hanspeter Renggli

Schwächen im Kontrapunkt

90. Donaueschinger Musiktage (14. bis 16. Oktober 2011)



Triple John unter Beobachtung. Momentaufnahme aus François Sarhans Konzertinstallation «Die Enzyklopädie des Professor Glaçon».

Foto: François Sarhan

Solch entspannte Klänge sind selten in Donaueschingen. Wenig stringent spielt ein junger, dafür recht bärtiger Norweger namens Gjermund Larsen auf seiner der Viola d'amore ähnlichen Hardanger Fiddle. Hinter ihm, dem Solisten, tönen leise, zuweilen kitschige, zuweilen subtile Klangflächen des SWR Sinfonieorchesters. Sie haben kaum mehr als die Funktion eines Hallraums, bis sich ein tickender und wummernder Ghettoaster hinzugesellt, den der norwegische Komponist Lars Petter Hagen auf seinen Knien trägt. Hagen, der im Programmtext bekennt, neben Ekzemen eine «Schwäche im Kontrapunkt» zu haben, ist ein verschmitzter und – eine Seltenheit im Neue-Musik-Gewerbe – überzeugend witziger Komponist. Nach dem Einsatz des Ghettoasters steht er auf, erklärt auf Englisch das Soloinstrument und seine Begeisterung für norwegische Folklore. Übersetzt werden seine Erklärungen von einem Sprecher, der seine Funktion zunächst verlässlich erfüllt, doch zunehmend gründlich missversteht. Statt von Hagens Begegnung mit originären norwegischen Traditionen zu berichten, verliert der «Übersetzer» Zitate aus Adornos musikalischer Gesellschaftskritik, die kaum skurril deplatziert sein könnten als zwischen Ghettoaster und norwegischen Klangidyllen, die Erinnerungen an Edward

Grieg wecken. Mit aussergewöhnlich feinem Händchen inszeniert Hagen sein Orchesterwerk *To Zeitblom* und erfüllt dabei – bewusst oder unbewusst – höchst subtil Adornos Forderung nach einem Rätselcharakter hoher Kunst.

Gerätselt wurde oft in der mittlerweile neunzigjährigen Geschichte der Donaueschinger Musiktage, und rätseln durfte man auch in diesem Jahr. Jennifer Walshes multimediale Inszenierung ihres *Watched over Lovingly by Silent Machines* entzieht sich durch ausgeprägte Dada-Allüren gänzlich einem kognitiven Zugang. Stellenweise schafft die Irin Atmosphären beklemmender Natur. Doch die Reihung surrealer Episoden erschöpft sich zu schnell, um über nahezu dreissig Minuten tragfähig zu sein. Letztlich darf man im Rahmen eines renommierten Musikfestivals ein Mass an musikalischer Substanz erwarten, das am Konzert der Stuttgarter Vokalsolisten mit ihrem Komponistinnen-Programm (neben Walshe standen Sarah Nemtsov, Iris ter Schiphorst und Clara Maïda) fast durchwegs zu vermissen war. Trauriger Höhepunkt: Clara Maïdas *XY* für sieben Stimmen, in dem die höchst versierten Stuttgarter Interpreten ihre Stimmen in resonierenden Plastikbechern erproben durften. Als beliebte Verweigerungshaltung könnte man so etwas deuten. In Maïdas kindischem Werkchen wirkte es wie eine unangenehme Verschwisterung von interpretatorischer Ressourcenvergeudung mit einer dürftigen Zurschaustellung künstlerischer Ratlosigkeit im offenen Meer klanglicher Möglichkeiten.

Es wäre vermessen, einem altgedienten Komponisten wie Wolfgang Rihm Ähnliches zu unterstellen. In der mit Spannung (und im Donaueschinger Avantgarde-Klima vielleicht auch etwas argwöhnisch) erwarteten Uraufführung seiner «*Séraphin*»-Symphonie für Ensemble und grosses Orchester präsentierte Rihm eine ebenso gross wie

ambitiös angelegte Komposition. Rihm hat sich dem Palimpsest verschrieben. Orchestral übermalte er seine seit den frühen 1990er Jahren entstandene *Séraphin*-Werkreihe, die elektronische wie auch szenische Kompositionen umfasst. Das Ergebnis: Eine knapp einstündige Klangmasse, die ihre Geheimnisse im Rahmen eines minutiösen Partiturstudiums preisgeben mag, hörend aber kaum in ihrer Dichte zu durchdringen ist. Falls formale Gliederung, Konzentration und ökonomische Gestaltung als qualitative Gradmesser taugen, verfehlte das letztlich zu monochrome Werk den Anspruch eines Richtungweisenden Werkes.

Schon seit ihren Anfängen im Jahr 1921 dienen die Donaueschinger Musiktage als Bestandesaufnahme, als Momentaufnahme auch, in der kondensierend der herrschende musikalische Zeitgeist zu Tage tritt. Nach grundsätzlichen Tendenzen der mitteleuropäischen Kompositionsszene durfte also auch in diesem Jahr wieder gefragt werden. Mit aller Vorsicht ist nach einer wirkungsmächtigen Lachenmann-Nachfolge (oder -Epigonie?) wieder eine stärkere Tendenz zum tradierten Tun und Ton zu hören; das Geräusch oder besser die Integration nicht primär höhengebundener Klangphänomene spielte in diesem Jahr eine untergeordnete Rolle. Perspektiven hin zu installativen, multimedialen Inszenierungen zeichnen sich hingegen weiterhin ab. Nach Manos Tsangaris' unnötig auf drei Tage gedehnten *Batsheba. Eat the History!* im vergangenen Jahr präsentierte der 1972 geborene François Sarhan ein erquickend kurzweiliges Arrangement in den Fürstenberg-Sammlungen. Sarhan lässt sich in der *Enzyklopädie des Professor Glaçon* von der im Internet-Zeitalter wieder höchst aktuellen Idee der Enzyklopädie leiten. Dazu gehört ein stilischer gedrehter Film im Farbton vergilbter Seiten, dazu gehören drei gänzlich

verschiedene musikalische Stationen, die einen Katalog der Möglichkeiten abbilden. Ein Keyboarder spielt ein elektronisch stark unterfüttertes Duett mit einem Flötisten inmitten eines Raumes mit Fossilien-Schaukästen. Über ihnen intoniert zwischen ausgestopften Riesenadlern ein Streichtrio eine gelungene Komposition, die hervorragend zwischen Arnold Schönberg und Béla Bartók vermittelt. Im dritten Stock der Sammlungen wiederum werfen sich die auch schauspielerisch überzeugenden Body-Perkussionisten Christian Dierstein und Klaus Steffes-Holländer sowohl Wörter als auch Hände an den Kopf. Zeitgemäss ist Sarhans Inszenierung, zugleich auf angenehme Art unpräzise und inspirierend.

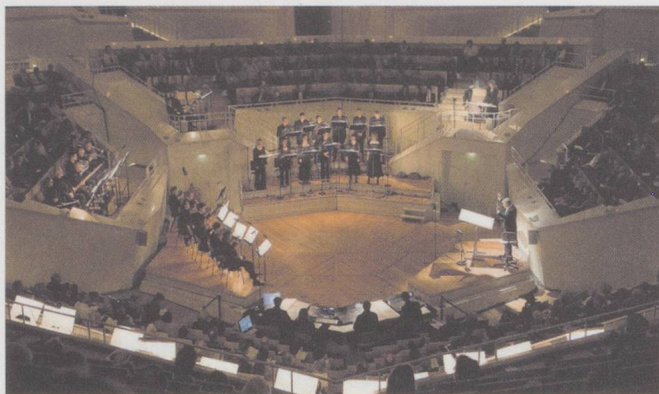
Eine grundsätzliche Tendenz zu zerstreuten kleinen Formen ist aus Sarhans Arbeit kaum abzuleiten. Zumindest mittelfristig werden in Donaueschingen grössere Formate wie Rebecca Saunders' Raumkomposition *Stasis* oder Pierluigi Billones geradezu diametral entgegengesetztes *Phonoglyphi* weiterhin ihre Rollen spielen. In Saunders' Konzertsinstallation wurde der Titel Programm, indem die räumlich separierten Instrumentalisten der MusikFabrik mit ihren atomisierten Klangeinsprengeln eine Atmosphäre des zeitlichen Innehaltens, leider ab einem gewissen Zeitpunkt auch der Langeweile evozierten. Billone hingegen verstand es, sowohl das SWR Sinfonieorchester als auch die Hörer in grösste Anspannung zu versetzen. Durchzogen mit einem langsamen, subtil untergründigen Puls bot sein klanglich stark aufgerautes Orchesterwerk den Auftakt zu einem Jahrgang, der als guter in die neunzigjährige Geschichte der Musiktage eingeht.

Torsten Möller

Ein Videotagebuch zu den Donaueschinger Musiktagen findet sich auf www.swr.de/donaueschingen.

Suoni mobili

Luigi Nonos «Prometeo» in Salzburg (30./31. Juli 2011) und Berlin (16./17. September 2011): Ein Aufführungsvergleich



«Prometeo» in Berlin. Foto: Kai Bienert



«Prometeo» in Salzburg. Foto: Silvia Lelli

«Die Benutzung des Raumes als ein Instrument, als eine Stimme, als ein grundlegender Bestandteil der Musik: die Funktion des Raumes tatsächlich als «singender Stein», so Luigi Nono über den entscheidenden Anteil des Raumes an der klingenden Werkgestalt seines *Prometeo*. Vorbereitungs- und Personalaufwand sind immens, daher hat man nur selten die Chance, es in zeitlich engem Abstand in verschiedenen Räumen zu erleben. 2011 realisierten zwei Festivals in Koproduktion diese *Tragedia dell'ascolto*: Im Juli wurde sie bei den Salzburger Festspielen in der barocken Kollegienkirche aufgeführt, im September beim musikfest berlin im Kammermusiksaal der Philharmonie. Wie beeinflusst der Raum und die jeweilige Hörposition darin die Erfahrung dieser Musik? So lautet die Ausgangsfrage zu diesem kollektiven Bericht, welcher der multiperspektivischen Anlage des Stückes durch vier berichtende Stimmen gerecht zu werden sucht.

Pauline Driesen: Für mich war die *Prometeo*-Aufführung in der Kollegienkirche Salzburg ein Totaleffekt; man war mitten im Klang, obwohl ich dort die deutliche Bewegung der Klänge im Raum ein wenig vermisste. Hingegen hörte man bei der Aufführung in Berlin die unterschiedlichen Klangereignisse und ihre gegenläufigen Richtungen sehr gut heraus.

Nonos *Prometeo* ist eine Raumkomposition, in der nicht nur die Solisten-,

Orchester- und Sängergruppen im Raum verteilt sind, sondern auch mittels Live-Elektronik Klangbewegungen sowie virtuelle Räume mit verschiedenen Nachhallzeiten erzeugt werden. An beiden Orten wurde *Prometeo* zum wiederholten Male klanglich «inszeniert». In Berlin nahm Nono 1988 noch selbst die Einrichtung vor. Nun holte musikfest-Intendant Winrich Hopp das Stück zurück. Mit Erfolg: Die zwei Aufführungen waren nahezu ausverkauft. Die Salzburger Kollegienkirche hatten 1993 André Richard und Ingo Metzmacher als Aufführungsraum für *Prometeo* erschlossen. Diese Produktion stand damals am Anfang von Markus Hinterhäusers Zeit bei den Salzburger Festspielen und markierte nun – in fast identischer Besetzung – auch dessen Ende. Den Hauch von Nostalgie verzeiht man gern angesichts des enormen Zuspruchs: Beide Konzerte und die Generalprobe waren bis auf den letzten Platz besetzt.

Die architektonischen Gegebenheiten könnten kaum unterschiedlicher sein: In Salzburg der weite und hohe Kirchenraum, ein langgestreckter Zentralbau mit Vierungskuppel. Der enorme Nachhall erforderte dämmende Massnahmen wie PVC-Folien zur Verringerung der Deckenhöhe. In Berlin die amphitheaterhaften «Weinbergterrassen» des sechseckigen Saales, akustisch entwickelt für die möglichst auf allen Plätzen gleich gut hörbare Aufführung von Kammermusik.

Nina Jozefowicz: In Salzburg wurde deutlich, warum Nono den Anfang mit dem von Mahlers *1. Symphonie* verglich: Man erkennt nicht, wann der Klang beginnt, sondern befindet sich schon darin, wenn man ihn bewusst wahrnimmt. Es war ein atmosphärisches Gesamterlebnis. In Berlin habe ich analytischer gehört. Ich habe verstanden: Da beginnt sehr leise der Frauenchor, dann wird dessen Tritonus-Transposition an eine andere Stelle des Saales projiziert und schliesslich wegbewegt. Das war wie unter der Lupe.

Sylvia Freydank: Der Klang im Kammermusiksaal ist viel direkter und präsenter, nahe am Zuhörer. Dadurch wirken die live-elektronischen «Raumöffnungen» noch überraschender, weil von Anfang an klar ist, dass das kein natürlicher Hall sein kann. Im hohen Kirchengewölbe sind die künstlichen Räume nicht gleich als solche auszumachen.

Aus der partiellen Offenheit für die notwendigen Anpassungen an neue Räumlichkeiten ergibt sich natürlich eine Vielzahl von Problemen, denen man mit der Berufung auf eine orale Aufführungstradition von Nonos Werken begegnet. Ein solch Berufener ist André Richard, enger Vertrauter und Mitarbeiter von Nono, dem seit Nonos Tod die künstlerische Leitung von *Prometeo*-Aufführungen obliegt. Innerhalb eines «ästhetischen Rahmens» (Richard) hat er für neue Produktionen

interpretatorische Entscheidungen zu treffen. Auch die Dirigenten Ingo Metzmacher (Salzburg) und Arturo Tamayo (Berlin), an beiden Orten in Zusammenarbeit mit Co-Dirigentin Matilda Hofmann, blicken – wie die Sprecher Caroline Chaniolleau und Mathias Jung – auf langjährige *Prometeo*-Erfahrung zurück. Die Aufführung sei, so betont Richard, eine Kollektivleistung: Die Solisten (Bläser, Streicher, Glas: Ensemble Modern; Sopran: Cyndia Sieden, Monika Bair-Ivenz / Silke Evers; Alt: Susanne Otto, Noa Frenkel; Tenor: Hubert Mayer) agieren nicht im Vordergrund, sondern sind gleichberechtigt mit dem Chor (souverän: Schola Heidelberg), den Orchestergruppen (Salzburg: Ensemble Modern Orchestra, Berlin: Konzerthausorchester) und der Klangregie (André Richard, Experimentalstudio des SWR).

Julia H. Schröder: Manchmal hatte man in Berlin fast ein peinliches Gefühl, wenn etwas ein wenig wackelig geriet – bis man verstand, dass hier tatsächlich Neues zu hören ist. Denn eigentlich ging es Nono genau darum: um den «suono mobile», den bewegten Klang. Der Nachhall im Salzburger Kirchenraum schützt diesen zerbrechlichen Klang, macht ihn weicher, undeutlicher. Die Philharmonie ist dagegen schonungslos, wenn kein Hall hinzugemischt wird. Aber diese Unsicherheit ist gerade interessant.

Sylvia Freydank: Wie im «Interludio I°» mit den sehr leisen Tubatönen in hoher Lage: Man hörte den Ansatz in der Kirchenakustik nicht, frappierend war dort die perfekte Verschmelzung von Tuba und Altstimme. Aber das Instabile, das die Stelle ja auch ausmacht, faszinierte wiederum in Berlin.

Pauline Driesen: Man konnte sehr klar einen Prozess mitvollziehen: Gerade die Fragilität der Annäherungen im Klang-

farblichen Mikrobereich machte die Stelle zu einem der stärksten Momente der Berliner Aufführung.

«Interludio I°» ist einer der Teile, in denen Nono an die Grenze des Hörbaren geht. Im kontinuierlichen *pppppp*-Bereich changiert er zwischen klangfarblicher Verschmelzung und Differenzierung von Altstimme (Susanne Otto) und Tuba (Uwe Dierksen), die über die Lautsprecherwiedergabe für den Hörer ausserdem gleichsam delokalisiert werden. Inwieweit die Hörerposition die Erfahrung des Stückes beeinflusst, konnte in Berlin für diesen Bericht in mehreren Proben und Konzerten getestet werden.

Sylvia Freydank: In der einen Berliner Aufführung kam der Eindruck dem immersiven Hören in Salzburg näher, weil ich häufig von hinten beschallt wurde. Die Sänger waren hinter mir, die Solo-Bläser ebenfalls, ich sass zwischen zwei Orchestergruppen. Am Tag davor, gegenüber positioniert, waren die Klangbewegungen mehr von aussen wahrzunehmen. Ausserdem ist das Sehen ein wichtiger Faktor: Die Gruppen, die man im Blickfeld hat, scheinen akustisch präsenter. Nonos Stück irritiert diese Beziehung aber auch immer wieder.

Für die Uraufführung in der venezianischen Kirche San Lorenzo 1984 und die revidierte Fassung in einer Fabrikhalle in Mailand 1985 hatte der Architekt Renzo Piano eine riesige Holzkonstruktion als Raum in den Raum gebaut. Auf dieser «Barca» waren die Musiker seitlich auf verschiedenen Ebenen platziert, unten in der Mitte die Zuhörer. Nonos Komposition rechnet also mit einer zentralen Hörerposition, rundherum umgeben von Klangquellen. Dies war in Salzburg gegeben: Die vier Orchestergruppen jeweils an den Stirnseiten von Haupt- und Querschiff auf unterschiedlich hohen Podesten,

Solisten und Chor in den beiden Querschiffen, das Publikum im Hauptschiff mit Blick auf die zentrale Vierungskuppel, unter der auch, am nächsten zum Publikum, die Bläsersolisten postiert waren. In Berlin waren die Musiker hingegen inselförmig im Auditorium verteilt, was für jeden Hörplatz unterschiedliche Nähe-Ferne-Konstellationen ergab. Ein Paradoxon: Obwohl der Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie Nonos Vorstellungen von einem neuen Konzertsaal-Typus entsprach – ein Raum, worin Publikum und Podium nicht einander gegenüber positioniert sind –, ist seine «Tragödie des Hörens» genau dort schwer zu realisieren.

Sylvia Freydank: Das Stück funktioniert aber auch mit einer solch unregelmässigen Konstellation der Klangquellen gut. Es steigert den multiperspektivischen Ansatz des Stückes, macht die individuelle Position des Rezipienten noch wichtiger als bei einer das Publikum umgebenden Aufstellung.

Julia H. Schröder: Vielleicht ist es gerade die Fülle von offenen Faktoren – von der Aufführung durch unterschiedliche Interpreten über die Positionierung der Orchestergruppen und Lautsprecher im Raum, über die live-elektronische Veräumlichung von Klang bis zur Wahl des Aufführungsraums und der Hörposition darin –, die *Prometeo* immer anders erscheinen lässt.

Pauline Driesen: Bestimmt ist *Prometeo* in jedem Raum tatsächlich ein anderes Stück, sogar an jeder Stelle in ein und demselben Saal. Dies aber ist ein Kernelement dieser «Tragödie des Hörens» und mit Prometheus auch der Tragödie des Menschen: Sie ist immer nur partiell, «wandernd» zu erfassen.

Pauline Driesen, Sylvia Freydank, Nina Jozefowicz, Julia H. Schröder

Regards sur l'écrit

Festival Musica Strasbourg (21 septembre – 8 octobre 2011)



« Sandglasses », concert scénique de Juste Januyté. Photo : Philippe Stirnweiss

L'édition 2011 du festival Musica a tenu des promesses qui ne semblaient pourtant pas évidentes à la lecture du programme. En ouverture, et pour célébrer les cinquante ans des Percussions de Strasbourg, c'est *Le Noir de l'Étoile* de Gérard Grisey qui était donné à entendre. Écrite pour un sextuor de solistes, cette partition illustre les phénomènes électromagnétiques des pulsars dans le cosmos. Dégagée de cette thématique encombrante, l'œuvre laisse résonner la toute-puissance des matières heurtées et le formidable travail des timbres mats ou résonnants.

Aux antipodes de ce bijou mystique et sidéral, *The Cave*, opéra « documentaire » de Steve Reich — désormais vétéran de la musique répétitive et minimaliste : la musique porte bien son âge, malgré les vingt ans qui la séparent de sa création. L'argument résiste moins bien, englué dans la symbolique de la grotte de Makpela à Hébron, tombeau d'Abraham et lieu sacré pour les trois grandes religions présentes sur le site. Durant plus de deux heures, cette nouvelle version — devenue entre temps « oratorio multimédia » — développe à l'envi les archétypes du compositeur

américain : sons labiaux, répétitions de mots, diffraction de syllabes percussives... Les chanteurs des Synergy Vocals doublent un quatuor à cordes que surplombent cinq écrans vidéo qui diffusent interviews et témoignages. La contemporanéité des images documentaires introduit l'idée que le flux télévisuel est devenu un canal de communication ordinaire, support de réflexion et de culture. Jonathan Stockhammer relève le défi d'une partition qui aurait bien pu tomber dans un académisme anecdotique et la contemplation béate d'un message bien pensant. L'entrelacs des références sacrées plus ou moins déformées par les intervenants introduit dans la pièce une notion d'humour qui n'est pas sans rappeler d'autres pièces de Reich comme *Three Tales* (2002) ou *You are (Variations)* (2004).

Parmi les moments les plus denses, on retiendra également le récital donné par l'altiste Christophe Desjardins dans l'ancienne salle de la Bourse de Strasbourg. L'enjeu de ce récital était de confronter la redoutable *Partita n°2* de Bach avec *Partita I* de Philippe Manoury. Cette performance laisse augurer de la tournure que prend sa carrière après

l'annonce très récente de son départ de l'Ensemble Intercontemporain. Sous l'archet de son dédicataire, la pièce de Manoury fait resurgir, à travers l'analyse du geste instrumental, les relations entre instruments acoustiques et lutherie électronique. Grâce à un capteur reliant la main du soliste à un système de traitement en temps réel, l'auditeur perçoit le rapport ténu qui anime les variations des modes de jeu et la personnalisation du son par l'interprète. Le tissage entre sons réels et sons de synthèse est particulièrement troublant. L'œuvre est construite à partir d'une phrase initiale composée de sept « expressions sonores » (note aiguë, phrase régulière, trille, ricochet, trémolo, crescendo et polyphonie) qui sont autant de « perspectives » qui se répondent et se multiplient jusqu'à la quinte à nue — lointain écho de l'ultime *Leiermann* du *Voyage d'Hiver* de Schubert.

Hormis la reprise de deux œuvres pour grand orchestre (*Sound and Fury* et *Noon*) et celle par le quatuor Diotima de *Tensio* (créé à l'Ircam en 2010), on attendait avec beaucoup d'impatience *La Nuit de Gutenberg*, commande de l'Opéra National du Rhin et quatrième opéra de Manoury. La nouveauté principale de cet opéra consiste à introduire l'élément vidéo comme support de partition. Précisons que l'argument ne consiste pas à retracer le fil biographique de l'existence de Gutenberg. L'ambition du projet se porte plutôt sur la mise en sons (et images) de la question de l'écriture et des enjeux qu'elle suscite. Cette option réduit considérablement le champ narratif et les possibilités d'exploitation « opératique » du livret (rédigé en collaboration avec Jean-Pierre Milovanoff). La dénonciation de la vacuité et de l'oppression de la communication est sous-jacente à la mise en scène de l'évolution technique des supports et des moyens de l'écrit, depuis la

Demut vor der Technik

Norberg Festival, Schweden (28. bis 30. Juli 2011)

tablette d'argile jusqu'au réseau Internet ou les jeux vidéo. La conclusion de l'ouvrage sonne en ce sens comme une « morale » du bon comportement à adopter face à cette évolution des êtres et des choses. La découverte par le personnage « Gutenberg » de la décrépitude de cette nouvelle Gomorrhe où règnent fausses valeurs et pseudo-connaissances peut prêter à sourire. Seul espoir, le personnage au nom ambigu de « Folia » qui porte en elle la dimension littéraire et l'amour de l'écrit. Musicalement, on retrouve l'efficace trame électronique et les chœurs virtuels qui avaient beaucoup marqué lors de la création de *K...* à l'Opéra Bastille. Cette musique est brillante mais avec pour corollaire une certaine tendance à la démonstration... La mise en scène de Yoshi Oida utilise sans surprise les murs d'écrans vidéo, comme pour mieux signifier l'enfermement du personnage dans un univers virtuel. La direction de Daniel Klajner répond aux exigences d'une partition lumineuse et énergique. Sollicités dans un registre vocal tendu, les voix sont homogènes et parfaitement en adéquation avec les personnages qu'elles incarnent et ce, malgré le narcissisme et la minceur philosophique de certains passages...

David Verdier

Als die Eisenerzindustrie in Norberg in den achtziger Jahren den Betrieb einstellte, tat man sich zunächst schwer mit den Industrieruinen. Es dauerte länger als im deutschen Ruhrgebiet, bis man begriff, dass eine Industriebranche kein Schandfleck ist, sondern ein Kulturerbe, das zu pflegen sich lohnt.

Seit 1999 findet im ländlichen Norberg nun ein Festival für elektronische Musik statt, das neben Techno und House auch der experimentellen Avantgarde breiten Raum gewährt. Vor allem das Stockholmer Konzertkollektiv Fylkingen und das schwedische Studio für elektronische Musik EMS tragen zu diesem Programmbereich bei. Dabei steht das Mimer-Gebäude, ein immenser Betonquader mit einem 65 Meter hohen Förderturm, im Mittelpunkt. In der gewaltigen Halle treten am letzten Juliwochenende Künstler aus dem Bereich des Dark Ambient und des Death Metal auf: Lustmord nennt sich der walisische Künstler, der eigentlich Brian Williams heisst und der den Raum spätnachts mit düster pulsierenden Rauschklingen durchflutet, der berühmte Doom-Gitarriest Stephen O'Malley aalt sich derweil in brachialen Verstärker-Rückkoppelungen. Aber es sind auch verhaltenere Klänge zu hören: Die schwedische Klangkünstlerin Hanna Hartman ist mit drei Stücken in Norberg vertreten, in denen sich ihre verwegenen Klangexperimente manifestieren. Kugeln werden in Kartoffelstärke gewendet und Seile über schabendes Holz gezogen – ein fast schon befreiendes Gegengewicht zu den potenten Demonstrationen der Dark-Wave-Künstler. Man müsse sich der Konkurrenz schon stellen, erklärt die englische Laptop-Musikerin Helena Gough und meint damit vor allem die kühlen abstrakten Technosounds, wegen denen das meist junge und durchaus vergnügungswillige Publikum in die schwedische Provinz reist. Sich der Konkurrenz zu stellen

heisst dann: sich den Raum und das Publikum mit hohem Energieaufwand und plakativen Klanggesten erobern. Gough gelingt damit eines der schönsten Konzerte in Norberg, weil ihre kunstvolle, durchaus historisch anmutende Klangsynthese und ihr sperriges Sounddesign einen entschlossenen Kontrapunkt zu den Beats und Loops der Popkünstler setzt.

Aber auch im Bereich der Clubkultur ist Bemerkenswertes zu hören. Mit seiner stilisierten, ja manieristischen Playback-Performance, die von alten Wissenschaftsfilmen begleitet wird, übt sich das Duo Dopplereffekt aus Detroit in Demut vor der Technik. So wie der Mensch einst Götter erfand, um sich ihnen zu unterwerfen, erfinden wir heute Technologien. Mit diesem ambivalenten Verhältnis zur elektronischen Musik verleihen Dopplereffekt dem Wochenende eine beinahe existenzielle Ebene, die am Ende auch etwas mit dem Perspektivenwechsel der postindustriellen Ära in Norberg zu tun hat. Flankiert sind die Konzerte von Workshops, bei denen man einen kleinen Synthesizer bauen lernt oder aber der Geiger Mattias Petterson seine elektroakustische Vivaldi-Paraphrase *There Are No More Four Seasons* vorstellt. Und dann gibt es noch James Brewster aus England, der eine elektrisch verstärkte Espressomaschine bedient. Hier kann man sich nicht nur zwischen den Konzerten einen Kaffee besorgen, sondern sich diesen für nur fünf Kronen extra auch mit einer Exportion Hall garnieren lassen. Ob man wegen all dem die über 1.000 Kilometer in den schwedischen Norden reisen muss, sei einmal dahin gestellt. Ein anregendes und unterhaltsames Wochenende verbringt man in Norberg allemal.

Björn Gottstein