

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Band: - (2012)
Heft: 119

Rubrik: Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.10.2024

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

Technikschlacht im Märchenwald

«Feigels Mosaik»: Ein inszeniertes
 Konzert von Beat Gysin in der Gare
 du Nord Basel (Uraufführung am
 18. Mai 2012)

«Distanzen», «Nachklingen», «doppelte Bewegung», «Verschmelzen der Hörsphären» – so und ähnlich lauten die Höranweisungen für die acht «Raumanordnungen» von Beat Gysins «inszeniertem Konzert» *Feigels Mosaik*, in dem der 1968 geborene Schweizer Komponist die Möglichkeiten auslotet, die der Einsatz elektronischer Medien hinsichtlich der Variierung raumakustischer Wahrnehmung eröffnet. Den Musikern des Ensemble Phoenix und den acht Sängern der Basler Madrigalisten gesellt er ein Lautsprecherorchester und einen Satz Kopfhörer fürs Publikum bei, und als inhaltlich wie grossformal strukturierenden Ausgangspunkt wählt Gysin, wie schon in seinem Musiktheater *Hinter einer Glaswand* für Sopran, Chor und Elektronik (2005), acht Texte aus dem gleichnamigen Gedichtband (1982) der Lyrikerin, Künstlerin und Galeristin der Basler Galerie d'art moderne Marie-Suzanne Feigel.

Feigels Dichtung ist schmiegsam. Keine komplexen Wortgebilde, keine sperrige Rhythmik. Sie liebt den Klang des Materials, pirscht sich durch urwüchsige Metaphorik und kreist um retournierende, semantisch immer wieder sich verschiebende und neue Querverbindungen schaffende Kernbegriffe ständig wechselnder Wahrnehmungs- und Erlebnisebenen: Traum, Vision, Unterbewusstsein, Realität, Jetzt, Vergangenheit, Zukunft, Licht, Schatten, Dunkel – auf allen scheint sie «schreiend/leise», «taub/hörend», «blind/sehend» nach Orientierung zu suchen. Aus solchen permutativen Strukturen leitet Gysin den Gedanken des Mosaiks ab und lässt diesen ebenso in den Kompositionsprozess einfließen wie die Suggestionen von Feigels Begrifflichkeit. Die Vielfalt der inhaltlichen Textebenen

schlägt sich akustisch über virtuell-elektronische und real-physische Wege vorrangig in einem differenziert arrangierten Wechsel innerer und äusserer Orte nieder: Das Werk führt durch Strassen, Bahnhöfe und Wälder, lässt den Konzertsaal für sich wirken, schafft darin Distanzen, die abnehmen und schliesslich ganz verschwinden, wenn der Klang scheinbar quer durch den Kopf kriecht.

Während dieser akustischen Bewegungen verbleiben auch die Musiker selten für den Verlauf einer ganzen «Raumanordnung» am selben Ort. Sie gruppieren sich im grossen Halbkreis oder in entlegenen Winkeln des Raumes, dividieren sich auseinander und dringen in den Zuschauerraum vor, wie in dem fein austarierten Verwirrspiel von *Leise zu bleiben*, bei dem der Hörer nie sicher sein kann, wo genau der Klang herkommt: Von der Sängerin auf der Bühne, die den mikrophonierten Kopf des Dirigenten (Francesc Prat) beflüstert? Aus den Kopfhörern? Von den Musikern, die fispelnd hinter den Zuschauerreihen umhergeistern? Dann wieder verschwinden die Akteure im Dunkeln oder (mit einigen Mühen) hinter den vom Komponisten vorgeschriebenen, farbig beleuchteten Stellwänden, die in wechselnden Konstellationen der visuell-räumlichen Strukturierung als Akzentuierung dienen – und dabei zu einer der Stolperschlingen des verführerisch multidimensionalen Materials werden, in die Gysin beim Zusammensetzen seines Mosaiks mitunter tappt.

Während die Kreisel, die zu Beginn der ersten Anordnung betätigt werden, noch als ironisch überspitztes In-Gang-Setzen der bevorstehenden repetitiven Schemata gelten können, überschreitet das Spektakel in anderen Momenten gar zu leichtfüssig die Schwelle zur grenzesoterischen Plattitüde. Zur schillernden Kostprobe sei hier *Am Steg* herangezogen,

ein Gedicht, das die Vision eines reitenden Kindes in der Ferne als Metapher führt und Gysin zu Patterns galoppierender Einhornmusiker hinter bunt illuminierten Regenbogentrennwänden gerät. Für diesen Moment haben selbst die vorangegangenen *Traumtier*-Stimmen aus dem Urwald (Wellness-Musik lässt grüssen!) nicht ausreichend abgestumpft.

Aus dem Wust von Choreographie, Technik, Sprache und Musik, die *Feigels Mosaik* auffährt und deren gegensätzliche Anforderungen für die Sänger teils an die Grenze der koordinatorischen Umsetzbarkeit reichten, gelingt es den Musikern und dem Regisseur Gian Manuel Rau im Gesamtbild aber letzten Endes doch, eine klare, punktgenaue und schlüssige Folge divergenter Stimmungsbilder herauszuarbeiten.

Lisa D. Nolte

Wiederaufnahme im Februar und März 2013 in
 St. Gallen, Bern und Zürich;
 siehe www.beatgysin.ch

Unterschlupf bei Klee?

Festival Cage@Klee,
im Zentrum Paul Klee, Bern
(30. Juni und 1. Juli 2012)



John Cage präpariert einen Flügel, 1940. © Pro Litteris

Der Geburtstag von John Cage jährt sich in diesem Jahr zum hundertsten Mal, und dementsprechend omnipräsent sind seit Jahresbeginn die Veranstaltungen und Beiträge, in denen Cage als eine Schlüsselfigur der Musik- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts gefeiert und kritisch beleuchtet wird. Auch das Berner Zentrum Paul Klee widmete dem Cage'schen Schaffen unter dem Titel Cage@Klee ein zweitägiges Festival mit Musik und Vorträgen. Cage@Klee: Das schien zuallererst mal darauf hinzuweisen, dass der Komponist, und all das, was sich mit seinem Namen verbindet, in einer Institution, die sich dem Werk von einem der bedeutendsten Vertreter der klassischen Moderne in der bildenden Kunst verschrieben hat, vorübergehend Unterschlupf findet. Doch ging es weniger um Beherrschung als darum, Anschlüsse zu schaffen und Verbindungen zu ziehen: zwischen Cage und Klee bzw. zwischen deren Œuvres. Für Anschlüsse in die verschiedensten Richtungen eignen sich beide gut, haben sie doch auf je unterschiedliche Weise die Grenzen der einzelnen Künste zu überschreiten und aufzuheben oder Verfahrensweisen und zentrale Dimensionen eines künstlerischen Mediums in ein anderes zu

transportieren versucht und bieten dadurch vielfältige Anknüpfungspunkte. Dass solche Verbindungen sowohl bereichernd als auch befremdend sein können, zeigt sich an vereinnahmenden Zugriffen und Projektionen aus allen denkbaren Disziplinen und Richtungen gerade auf die beiden Figuren Cage und Klee.

Diesbezügliche Befürchtungen lösten sich im Zentrum Paul Klee schnell auf, bestand doch ein Grossteil des Festivals aus konzertanten Darbietungen etlicher Kompositionen Cages, und das am Sonntagnachmittag stattfindende Symposium tastete Verbindungslinien zwischen den beiden Künstlern und ihrem Werk behutsam ab. Das musikalische Programm umfasste mehrheitlich frühe Kompositionen von den 1930er bis zu den 1950er Jahren sowie zwei der sogenannten «Number Pieces» aus dem Spätwerk. Die 1960er und 1970er Jahre blieben abgesehen von einer Ausnahme (*Telephones and Birds* aus dem Jahr 1977) unberücksichtigt. Dies tat der Tatsache jedoch keinen Abbruch, dass dem Publikum die Begegnung mit wesentlichen kompositorischen und klanglichen Dimensionen des Cage'schen Schaffens ermöglicht wurde – dies nicht zuletzt durch die jeweils kurzen einleitenden Worte von Thomas Ahrend, der humorvoll und eloquent durch das Programm führte. Der musikalische Teil wurde mit den *Three Dances* für zwei präparierte Klaviere (1944–45) eröffnet. Das Klavierduo Huber/Thomet verwob die perkussiven Klänge der präparierten Flügel in präzisiertem Spiel zu einer so dichten wie transparenten Textur, in der die beiden Instrumente nur mehr schwer als solche auszumachen sind und sich eher in Richtung Perkussionsensemble aufzulösen scheinen. Die als alleine stehende Instrumentalstücke (also ohne Tanz) konzipierten *Three Dances* entwickeln in ihren teils pattern-artigen Strukturen einen

rhythmisierten Vorwärtsdrang, der im Publikum den einen oder anderen Kopf zum Wippen brachte: Cage heisst eben manchmal auch Groove. Cages Zuneigung zu perkussiven Klängen und Instrumenten wurde auch in *Third Construction* (1941), gespielt vom Percussion Art Ensemble Bern, hörbar. In einem Raster aus Einheiten von je 24 Takten komponiert Cage sich verdichtende und immer wieder ausdünnende Verzahnungen und Überlagerungen der einzelnen Perkussionsstimmen, die ihrerseits aus einem äusserst breiten Repertoire an klanglichen Möglichkeiten schöpfen. Auch dieses Stück verdankte seine vorwärts treibende Bewegung der Exaktheit der Instrumentalisten, die um die lustvolle Ausschöpfung der dynamischen Möglichkeiten nicht verlegen waren. Die erst in den 1970er Jahren veröffentlichten Stücke aus Cages Studienjahren waren mit den *Three Pieces for Flute Duet* und der *Sonata for Clarinet* vertreten. Kontrapunktik prägt die Flötenduetten, während Cage in der Klarinettensonate bereits vor seiner Zeit bei Schönberg mit Zwölftonreihen arbeitet. In beiden Stücken fehlen dynamische Vorgaben durch den Komponisten – mit dem Effekt, dass sie in der Interpretation durch die Mitglieder des Ensemble Paul Klee mit deutlich expressiverem Gestus dargeboten wurden als alle anderen Kompositionen des Festivals. Jenseits jeglicher expressiver Gestik bewegen sich die «Number Pieces» aus den letzten Lebensjahren Cages. Die nur mit Nummern überschriebenen Kompositionen geben einzelne Klangereignisse vor, die innerhalb einer bestimmten Zeitspanne erklingen sollen. Die Stücke haben mit ihren grossen Anteilen an Stille nachhaltig einen Vorstellung von Cages Ästhetik geprägt und gefestigt. Eine Musik der reduzierten Intention, die von den Instrumentalklängen wie von den Räumen dazwischen lebt. Dieser Ästhetik folgen sowohl *Two*

für Flöte und Klavier (1987) als auch *Four⁵* für Saxophonquartett (1991). Das Berner Konus Quartett fand dabei ein Klangspektrum, das mit der so oft gehörten orgelhaften Fülle des Saxophonquartettklangs wenig gemeinsam hat, sondern sich durch zurückgenommene, transparente und, in einem positiven Sinne, dünne Klänge auszeichnet.

Telephones and Birds aus dem Jahr 1977 war das einzige Stück, das die Grenze des Musikalischen überschritt und neben drei Spielern einen Tänzer mit einbezog. Wobei Einbezug bei Cage in diesem Fall heisst, dass verschiedene Akteure parallel etwas vollziehen, das grundsätzlich nicht viel mehr miteinander zu tun hat, als dass es gleichzeitig stattfindet. Die von drei Musikern geworfenen Würfel entscheiden in dem Stück, welche Klangereignisse (in diesem Fall automatische Telefondienste und aufgezeichnete Vogelstimmen) wann stattfinden, während der Tänzer seine Bewegungen vollzieht. In Bern entschied man sich für eine medial leicht aktualisierte Version mit iPhones und kleinen Computerlautsprechern, was zwar – darauf wies Thomas Ahrend hin – nicht gerade einer historischen Aufführungspraxis entspricht, wobei der Umgang mit Cage (zum Glück) allgemein nicht primär von diesem Fokus geprägt zu sein scheint. Trotzdem zeigte sich an diesem Beispiel eine Schwierigkeit des Wiederaufführens der performance-artigen Stücke Cages. Denn obwohl die Musiker weitgehend dem Würfel gehorchen und ausser zu würfeln und zu telefonieren kaum etwas tun müssen, werden in Bern gerade diese Aktionen bald überlagert von einer Repräsentation von «Musiker, der würfelt», in der die zurückgebundene Intention und eingeschränkte Handlungsmöglichkeit wiederum eine Spielwiese finden. Diesbezüglich sind klassische Musiker vielleicht nicht die geübtesten Performer, oder Cage ist einfach derart zu fixen

Vorstellungen und Motiven geronnen, dass die Auseinandersetzung mit gewissen Stücken von ihm unter anderem auch darin bestehen müsste, zuerst einmal dem Cage den Cage aus dem Fell zu schütteln.

Den Verbindungslinien zwischen Cage und Klee wurde vorwiegend im Rahmen eines Symposiums nachgegangen. Mit Andi Schoon, Julia H. Schröder und Barbara Nierhoff-Wielk waren drei Forschende beteiligt, die aus je unterschiedlicher Perspektive Bezüge herstellten, diese aber immer wieder auch relativierten. Nicht nur weil zwischen Cage und Klee in vieler Hinsicht Welten liegen, sondern auch weil mögliche Gemeinsamkeiten und Bezüge zwischen diesen beiden «intermedialen Doppelbegabungen» (Schoon) erst in Ansätzen erforscht sind. Andi Schoon folgte in seinem Beitrag einer historischen Linie und zeigte Einflusslinien zwischen Europa und den USA auf, die durch das Exil von Bauhaus-Dozenten und deren Aktivitäten am Black Mountain College entstanden. Julia H. Schröder interessierte sich stärker für vergleichbare Verfahrensweisen von Cage und Klee, wie z.B. generative Verfahren oder die Übertragung der zeitlichen Dimension in die räumliche, während Barbara Nierhoff-Wielk das bildnerische Werk Cages neben dem von Klee betrachtete und anhand einer Gegenüberstellung einzelner Werke der beiden dann doch verblüffende ästhetische Parallelen aufzeigen konnte.

Abgeschlossen wurde Cage@Klee mit einem Konzert des Pianisten Francesco Tristano. Dieser wird seit einiger Zeit als neues Wunderkind gehandelt – zum einen aufgrund seiner pianistischen Fähigkeiten, zum anderen, weil er es als einer von wenigen verstehe, im klassischen Konzertsaal wie im Club musikalisch zu bestehen und die unterschiedlichen musikalischen Kulturen auch noch miteinander zu verbinden, bzw. zu zeigen,

dass Musik und Musik das gleiche ist. Alles ist eins – das war denn auch der Gestus, der seinen Berner Auftritt prägte. Eingestiegen mit warmen elektronischen Soundflächen, auf denen bald die Klänge gezupfter Klaviersaiten durch ein Delay geschickt wurden, schwenkte Tristano kurz darauf ohne weiteres in eine Bach-Partita ein, die manchmal swingt, manchmal nach Mozart tönt und schliesslich auch noch mit Hall angereichert wird. Weiter ging es zu Cage, dann wieder zurück zu Bach, um am Schluss wieder bei Tristanos Keyboard-Flächen und Klaviersaiten-Delays zu landen (ein «Remix» des Anfangs!). Als die Bässe gegen Ende langsam tiefer und wummernder wurden und schliesslich noch ein treibender mid-tempo Beat den Saalwänden entlang stampfte, klang das Ganze ungefähr nach Vangelis' Soundtrack zum Film *1492: Conquest of Paradise*, in dem Gérard Depardieu Amerika entdeckt. Ein enttäuschender Abschluss einer Veranstaltung, die sich darum bemühte, dass das Publikum eine zentrale Figur der amerikanischen Avantgarde für sich entdecken konnte und der es weitgehend gelang, Cages Schaffen in verschiedenen Aspekten differenziert zu präsentieren.

Tobias Gerber

Agenten des Elektronischen

Lange Nacht der elektronischen Musik
 in der Dampfzentrale Bern (6. Juli 2012)



Maja Ratkje. Foto: Mizuho Yabe

Bereits zum vierten Mal lud die Berner Dampfzentrale zur jährlich stattfindenden Langen Nacht der elektronischen Musik in Koproduktion mit der IGMN Bern. Ein gut viertelstündiges Konzert des Tönstör Laptop-Ensembles, bestehend aus drei Jungs und einem Mädchen zwischen 13 und 15 Jahren, bildete den Auftakt des Abends im Foyer der Dampfzentrale. «Tönstör» steht für ein avanciertes Vermittlungsprojekt unter der künstlerischen Leitung von Barbara Balba Weber, in dem professionelle Musiker und Musikerinnen in Zusammenarbeit mit Veranstaltern und Institutionen aus dem Kanton Bern Kinder und Jugendliche an zeitgenössische, «avantgardistische» Musik heranführen. Vermittlung heisst in diesem Fall nicht einfach, den Horizont von Rezipienten zu erweitern, sondern verschafft den jungen Teilnehmern über die eigene musikalische Produktion im Rahmen von Workshops Zugang zu den Weiten neuer Musik. So war das Konzert des Tönstör Laptop-Ensembles klingendes Resultat eines Kurses unter der Leitung von Tobias Reber, und was die Zuhörer erwartete, war zwar als Musik

nicht restlos «neu», aber durch und durch ernstzunehmen. Von ambientartigen Klangflächen über repetitiv pulsierenden Muster bis zu geräuschhaften, scharf akzentuierten Klangsplittern lotete das Ensemble eine beeindruckende Breite an elektronisch-musikalischen Möglichkeiten aus und wusste diese mit konzentrierter Ruhe zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen.

Den Auftakt im Saal machte im Anschluss der Hamburger Asmus Tietchens, der älteste und wohl am längsten aktive Musiker im Programm. Mit drei CD-Playern und einem Mischpult bestückt mischte er vorgefertigtes Klangmaterial live zusammen, das in den dynamischen Extremen angesiedelt war. Von halligen und metallischen, meist sehr leisen Klangflächen hoben sich scharfe, körnige und rauschhafte Akzente ab, die stotternd sich ablösten, gruppierten, verketteten und dann wieder als Einzelne sich verloren – rohe Klänge, (vermeintlich) unbearbeitet, die eine fast körperliche Präsenz erlangten (oder spurenartig auf körperliche An-/Abwesenheit verwiesen). So spannte Tietchens, trotz bedrohlicher Lautstärken und Frequenzen, eine intime Klangwelt auf, in der das Publikum mit gespitzten Ohren noch zu erhaschen versuchte, was sich dem Gehör zu entziehen drohte, und dabei gleichzeitig Ohrenzeuge eines Geschehens wurde, das aus seiner klanglichen Hinterlassenschaft nur noch als Vermutung hervorgeht.

Mit einem vergleichbaren Setting aus CD-Playern und Mixer arbeitete Christoph Heemann. Auch er ist seit den 1980er Jahren musikalisch aktiv, hat sich zwischen Noise, Sound-Collagen und Krautrock bewegt und widmet sich in jüngerer Zeit verstärkt der elektronischen Musik zwischen Ambient, «musique concrète» und Komposition. Sein Berner Konzert war geprägt von langsam ineinander gemischten Klangflächen, die leicht

pulsierend und aneinander sich reibend über ein Vierkanalsystem einen Klangraum aufbauten, in den das sitzende Publikum getaucht wurde. Mit konkreten Aussenaufnahmen von Verkehrsgeräuschen beginnend bewegte sich Heemann bald in eine Ambient-Ästhetik, die in ihren ein- und ausfadenden Bewegungen weitgehend vorhersehbar wurde und gleichzeitig als Immersionsraum doch zu schwach war, als dass man sich darin wirklich hätte verlieren können.

Die norwegische Vokalistin, Elektronikerin und Komponistin Maja Ratkje trat mit einem völlig anderen Setting auf: Midi-Controller, Laptop, Diktiergerät, Mikrophone, Lautsprecher, Gitarren-Amp und Spieldose waren die Werkzeuge, mit denen sie eine dichte und schroffe Musik produzierte, die noise-artige Geräusche mit aufgenommenen Textfragmenten ihrer eigenen Stimme und schleifenartig sich wiederholenden knackenden Mustern verwob. Ratkje spielt eine laute und wilde Musik, die den Eindruck erweckt, in der Heterogenität ihrer Klangmaterialien und ihren eruptiven Bewegungen permanent kurz vor dem Auseinanderbersten zu stehen. Dabei bleibt sie aber ständig Herrin über ihre Gerätschaften, nimmt auf, spielt ab, modifiziert, bringt über ein Kontaktmikrofon weitere Klänge ins Spiel. Ihre Stimme ist fast immer beteiligt, nicht als Gegenpart zu den technifizierten Klängen und weit entfernt davon, irgendeine Gefühligkeit in das Ganze reinzubringen. Sie taucht auf in den unterschiedlichsten Gestalten – gesungen, als Lautfetzen, elektronisch verfremdet – und wird zum eigentlichen Agens, das die Maschine am Laufen hält und vorantreibt. Ratkjes Konzert richtet sich an das Ohr wie das Auge: Wie sie sich selber auffächert und eine durch und durch körperliche Musik hervorbringt, ist beeindruckend und lässt auf weitere Auftritte in der Region hoffen.

Geschärfte Improvisation

Daniel Studer im Moods

(Zürich, 9./16./23. Mai 2012)

Das letzte Konzert des Abends wurde von Robin Rimbaud alias Scanner bestritten. Der Brite spielte ein über weite Teile beat-orientiertes Set, in dem er zu syn- thetischen Klängen aufgenommene Gesprächsfetzen einspielte, die in den 1990er Jahren charakteristisch für seine Arbeiten waren und auch heute immer wieder bei ihm auftauchen. Sehr gefällig war das alles, wohl- lig und angenehm tanzbar. Nur wollte kaum jemand dazu tanzen. Vielleicht wäre der Körpereinsatz des Publikums grösser gewesen, wenn Scanner nicht im gleichen Konzertformat wie die vorhergehenden Musiker aufgetreten wäre, sondern nach einem Schnitt den Dancefloor eröffnet hätte. Einmal mehr hat sich gezeigt, wie schwierig die Verbindung von Clubmusik und solcher, die mit Clubbing kaum etwas am Hut hat, ist. Trotzdem ist es den Veranstaltern uneingeschränkt zugute zu halten, dass sie an der langen Nacht der elektronischen Musik immer wieder versuchen, unterschiedlichste musikalische Ansätze nebeneinander zu präsentieren, und dass sie Musiker verpflichten, die in ihrem Schaffen so eigenwillig sind, dass Überraschungen stets garantiert sind.

Tobias Gerber

Seit geraumer Zeit bietet der Zürcher Jazzclub Moods Musikern verschiedener stilistischer Couleur eine Carte blanche. Nach Belieben können sie als Artist-in-Residence drei Konzertabende während eines Monats füllen. Für Vielfalt ist dabei gesorgt. Heuer etwa waren schon der Flötist Matthias Ziegler, die Vokalistin Simone Vollenweider, der Gitarrist Flo Stoffner und der Pianist Chris Wiesendanger eingeladen – allesamt Persönlichkeiten, die eine gewisse Breite repräsentieren. Im Mai folgte der Kontrabassist Daniel Studer, aus dem Jazz kommend, in der Freien Improvisation tätig, an der HKB im Grenzbereich von Improvisation/Komposition unterrichtend.

Carte blanche: Das könnte ja als Symbol für Freie Improvisation erhalten, denn was dort geschieht, ist, bevor es geschieht, ein unbeschriebenes, weisses Blatt. Es ist interessant, ob nun dieses Blatt doch schon zuvor beschrieben ist bzw. wie es neu beschrieben wird. An zwei Abenden (am dritten spielte eine ganz neue Gruppe) waren es feste Formationen Studers, die sich um zusätzliche Musiker erweiterten. Das berge, so Studer zuvor, doch immer wieder Überraschungen. Und es mag für das Kontrabass-Duo Studer/Peter K Frey tatsächlich ungewöhnlich gewesen sein, als es da nun zusammen mit dem Posaunisten Giancarlo Schiaffini und dem Klarinet- tisten Hans Koch auftrat. Das Duo, das sonst so harmonisiert, driftete auf einmal leicht auseinander und musste sich in der grösseren Besetzung nun als Doppelbesetzung wieder finden, so etwa sagte zumindest Studer nach dem Kon- zert. Freilich: der Konzertereindruck wurde davon nicht getrübt, die vier bewegten sich locker, ein wenig suchend, in schöner Bewegung durch die Welt der Klang- geräusche, häufig im Pianobereich, weil sich da die Differenzierung besonders lohnt, ohne theatralen Aufwand, zweck- dienlich und farbig.

Im zweiten Fall freilich merkte man, dass das Ensemble – wenn nicht in die- ser Besetzung, so doch in anderen Kons- tellationen – sehr gut aufeinander ein- gespielt ist. Das Trio (Harald) Kimmig- (Alfred) Zimmerlin-Studer (Geige, Cello und Kontrabass) spielte mit dem Pianis- ten Jacques Demierre, ein Klavierquartett also. Und da stellte sich doch ein Unter- schied in der Diktion ein: Ein geschärftes Improvisieren, das nicht mehr lange sucht, sondern die Sache sofort auf den Punkt bringen möchte. Diese Musiker wissen jederzeit, wie sie mit den Situati- onen umgehen können – und doch stellt sich nicht Routine ein, sondern eine kompromisslose Schärfe. Diese Schärfe oder Präzision hat ihren Grund nicht in der Akkuratessse, sie hat vielmehr mit der Präsenz des Gestus zu tun. Und genau diese Präsenz ist hier vorhanden: ganz offensichtlich – visuell nachvoll- ziehbar – in den oft harten, schnellen Bewegungen von Jacques Demierre am Klavier, aber auch in den Klängen des Streichtrios.

Diese Improvisationen bildeten den einen Teil von Studers Konzept. Hinzu als Gegensatz trat in der zweiten Pro- grammhälfte nun nicht einfach Kompo- niertes. Das würde das Konzept nur ungenau umschreiben. Vielmehr handelte es sich um Performances, die zwar «vor- bereitet» waren, aber doch aus der Prä- senz des Moments entstanden, etwa die *Landschaft mit Wörtern* des Aarauer Komponisten und Klarinet- tisten Jürg Frey: eine Lesung mit Geräusch und Musik. Mal las er ungewöhnliche Wörter (Flurnamen wohl) vor, die er an verschie- densten Orten gesammelt hat, dann spielte er Klarinettenstücke, raschelte mit den Händen in Laub etc. Zeitlange Ruhe kam auf.

Neu in vielerlei Hinsicht, ja vielleicht das experimentellste Projekt an diesen drei Abenden war jedoch eine «Band» mit dem ungewöhnlichen Namen *Skeptische*

Manoury à l'honneur

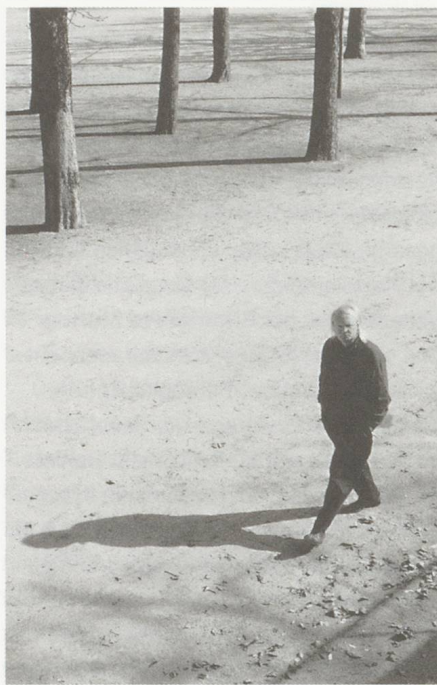
Festival ManiFeste, IRCAM,

1^{er} juin–1^{er} juillet 2012

Tropen, die aus der Komponistin Annette Schmucki und der Pianistin Petra Ronner besteht. Die beiden stehen einander an einem Tischchen gegenüber. Vor ihnen liegen zwei Sampler Roland SP-404SX, auf denen sie Zahlen einstellen und Knöpfe drehen (wie man, ohne dass das synchron lief, auf dem darüber abgespielten Video *Band-Cuts* von Ernst Thoma mitverfolgen kann). Auf diesen Samplers sind Klänge und Geräusche gespeichert: bei Schmucki «Wort-, Silben-, Phonemklänge auf sieben Almglocken im Tonhöhenbereich fis^1-e^2 » (so das Programmblatt), bei Ronner Samples «aus dem persönlichen Klangreservoir: Field Recordings, Improvisationen mit Objekten und Geräten, Klavierklänge im Tonhöhenbereich A_2-c^4 ». Dazwischen spricht Schmucki ein paar Worte ins Mikrofon. Diese nun live manipulierten Klänge und Geräusche sind die «skeptischen Tropen»: «unwägbar Einwegstücke, kilometerlang, sekundenschnell, Gestrüpp, Geröll». Sie haben etwas vom Charme früher elektronischer Musik, klingen etwas ungelent und kaum dynamisch, sondern flächig, und sie standen damit ziemlich querab von der Virtuosität der zuvor gehörten Improvisationen. Aber das war in Ordnung so, zumal die beiden das unprätentiös vortrugen.

So gesehen bot die Studer-Residence schöne, unaufgeregte Anlässe – da wurde einfach Musik gemacht, und zum Teil auf überraschende Weise. Nicht hören konnte ich das mittlere Konzert mit der Pianistin Katharina Weber und dem Perkussionisten Balts Nill, die über Kurtágs *Játékok* improvisierten, und eben jene ganz neue Formation mit Studer, Chris Wiesendanger, dem Bratschisten Frantz Lorient und dem Drummer Daniel Weber.

Thomas Meyer



Philippe Manoury. © Philippe Gontier

Né de la fusion d'Agora et du centre Acanthes, le festival de l'IRCAM change de nom cette année et devient « ManiFeste ». Signe des temps ou habillage conceptuel, le fait est qu'on y gagne deux mystérieuses lettres majuscules et surtout l'occasion de se réjouir d'un rendez-vous avec la création musicale sur le principe d'une « échappée hors des cadastres historiques et disciplinaires ».

Avec Philippe Manoury en tête d'affiche, c'est une valeur sûre de la création ircamienne qui est conviée à la *Mani-Festation*. Donné en ouverture, son *Echo-Daimónon*, pour piano, orchestre et électronique en temps réel rappelle à ceux qui l'avaient oublié que la forme concertante n'est pas morte et continue d'intéresser les compositeurs d'aujourd'hui. Sous la direction d'Ingo Metzmaker, cette partition massive et exubérante reprend l'idée de l'instrument soliste accompagné par son ombre double, comme dans *Passacaille pour Tokyo* également programmée. Sur la base d'un argument très méphistophélique (« quatre pianos-fantômes

viennent hanter le soliste et prendre progressivement possession de lui »), Manoury organise un agôn dramatique où la dimension spectaculaire l'emporte sur la valeur esthétique. Les batteries de haut-parleurs placées latéralement dans les bergeries de la salle Pleyel spatialisent le déplacement des différents protagonistes de cet « apprenti sorcier » en blanc et noir. Le piano rigoureux de Jean-Frédéric Neuberger navigue entre soubresauts hystériques et ataraxie lancinante. « Ce que fait l'ordinateur n'est pas déterministe, informe Manoury, ce que font les musiciens de l'orchestre est entièrement écrit ainsi que la partie dévolue au pianiste. L'action de l'ordinateur se fonde sur la théorie des probabilités, et le chef ne peut pas prévoir ce que va exécuter l'ordinateur. » La conclusion intervient au terme d'une longue péroraison âpre et dense au cours de laquelle le soliste semble littéralement harcelé par les « démons » qui l'environnent. Pour la première fois dans son écriture, Manoury demande au soliste de jouer la fin de la pièce directement sur les cordes du piano, afin de produire un rideau ténu d'harmoniques. La bonne surprise vient de la seconde partie avec de très séraphiques et mystérieuses *Atmosphères* et *Lontano* de György Ligeti, deux survivances des festival de Donaueschingen 1961/67. Dans *Atmosphères*, l'impression de jeu continu repose sur la sensation d'une masse évoluant très progressivement et de façon uniforme, modelée par des variations d'intensités, de timbres, de registres et de l'activité interne. Dans *Lontano*, au contraire, le principe de micropolyphonie produit une impression d'espace en rendant perceptibles les jeux harmoniques et la métamorphose graduelle de constellations d'intervalles. La rétractation *decrescendo* des cordes est ensuite directement enchaînée avec le début de *Adagio* de la dixième sym-

L'art sur la peau

phonie de Gustav Mahler. Malgré les inévitables failles dues essentiellement à la trop grande sollicitation, l'Orchestre de Paris se sort plutôt bien de l'épreuve redoutable consistant à enchaîner différents horizons en un seul concert.

Autre moment d'importance, la présentation du cycle *Sonus ex machina*, réalisé à l'IRCAM de 87 à 89, avec la collaboration du mathématicien américain Miller Puckette, alternativement à l'espace de projection de l'IRCAM et à la Cité de la Musique. Les quatre pièces — *Jupiter* (pour flûte), *Pluton* (pour piano midi), *La Partition du Ciel et de l'Enfer* (pour orchestre) et *Neptune* (pour trois percussionnistes) — constituent autant de propositions d'interaction entre l'interprète et la machine, notamment grâce au procédé du « suivi de partition » dont la technologie permet désormais d'éliminer quasiment le temps de réaction entre le son émis par l'interprète et sa modification par l'ordinateur. Les cinq parties de *Pluton* s'organisent autour d'une *Toccata* qui progresse vers des *Variations* en forme de final virtuose et furieux à l'image de la figure mythologique du dieu des Enfers. L'interprétation de Sébastien Vichard est parfaitement convaincante et prouve — si besoin était — que cette partition figure en bonne position parmi les œuvres emblématiques d'une fin de siècle marquée par la montée en puissance de la technologie 4X et de la révolution numérique. Avec *Neptune*, pour deux vibraphones midi, marimba et tam tam, Manoury opte pour une dimension virtuose plus proche de l'esthétique de Stockhausen. La versatilité des registres et des modes ne laisse de surprendre et maintient l'écoute sans jamais la saturer. En création française, *Ofanim* (« roues » en hébreu) de Luciano Berio réunit une palette instrumentale de vents *sottovoce* (8 flûtes, 4 clarinettes, 2 cors...) et instruments bruyants accompagnant la parole

d'Ezéchiel (4 trompettes, 2 trombones, 2 percussions). Le double chœur à voix égales de la Maîtrise de Radio-France répond aux musiciens de l'Ensemble intercontemporain en mêlant les visions du prophète et la sensualité du *Cantique des Cantiques*. Les tessitures des voix d'enfants confèrent une couleur inusitée dans ce répertoire, en parfaite adéquation avec l'argument et la référence littéraire. Dans la scène finale ressurgit l'amour de Berio pour la dimension théâtrale avec la mélodie de la contralto, émergeant des cercles concentriques de l'espace électronique.

Aux Bouffes du Nord, on retrouvait le quatuor Diotima pour un concert très attendu en raison de la présence à l'affiche de la version dite « définitive » de *Tensio*, quatuor avec électronique de Philippe Manoury. À l'aune de ce monstre d'hybridation et de chair sonore, on serait tenté de faire peu de cas de *Plein-jeu* de Philippe Hurel et *Over the sea* d'Edith Canat de Chizy. Le premier prend pourtant le risque (assumé) de confier à l'accordéoniste Pascal Contet une pièce aux contours rugueux et peu discursifs. Chaque élément de l'électronique, bien que réalisé en temps différé, est ici la conséquence et le prolongement d'un geste instrumental — ce qui opère une forme de distanciation salutaire de la machine, reléguée à un rôle de registration de l'instrument soliste. Le projet d'Edith Canat de Chizy tient à une référence, picturale, née d'une réflexion sur la peinture de Monet et l'influence de la notion de transparence et de l'élément aquatique sur la représentation de l'objet. Le résultat ne parvient pas tout à fait à convaincre, comme prisonnier de cet entre-deux entre interventions instrumentales, des séquences pré-enregistrées et techniques de transformation en temps réel. L'accordéon se substitue au second violon pour recomposer un étrange quatuor secondé par

une électronique relativement discrète. La relation des sentiments et des sensations visuelles-sonores se modèle en un fondu-enchaîné un brin lénifiant, sans ancrage rythmique ou motivique qui aurait pu servir de cadre à l'expression. Avec *Tensio*, Manoury renvoie à l'image de la « tension » des cordes sur l'instrument, tension que le dispositif électronique va analyser dans ses moindres fluctuations pour générer un flux de réactions. « Je crois aux vertus de l'expérimentation — nous dit le compositeur — que je cherche à étayer d'une robuste pensée théorique ». De cette pensée, c'est bien la notion du temps musical que l'on retient comme essentielle, notamment à travers le procédé des fameuses *toupiques* sonores — qui ne prend sens qu'à condition de pouvoir les saisir dans une logique à grande dimension. La démultiplication des moyens et des résultats sonores offre un écriin ambitieux et parfaitement réussi.

On attendait beaucoup de Johannes Maria Staud — trop sans doute, à en croire le concert thématique consacré au *Voyage* baudelairien. Conçu sur le plan monodramatique, cette troisième tentative après *Die Ebene (La Plaine)* adaptée en 1997 d'un texte de Hans Arp et *Der Riss durch den Tag (La fissure du jour)* écrit pour Bruno Ganz sur un livret de Durs Grünbein en 2011, le *Voyage* s'inspire du plus long des poèmes des *Fleurs du Mal*. Cette demi-heure de récitation ponctuée par des réalisations électroniques assez plates de Robin Meier n'éveille guère l'intérêt. De part et d'autre de la scène, on trouve un chœur de poche (deux sopranos, alto, ténor, deux barytons-basses) et quatre instrumentistes (percussion, trompette, accordéon, violoncelle). Le texte est récité avec un port de voix façon Mounet-Sully par un Marcel Bozonnet bien peu inspiré et ne pouvant compter sur les consternants morphings électroniques pour le

tirer d'affaire. Aussi étonnant que cela puisse paraître, la soirée est sauvée par les quatre miniatures pour violoncelle seul et sans électronique de Jonathan Harvey : *Three Sketches* (1989) et *Chant* (1992-1994). Eric-Maria Couturier maîtrise pleinement son sujet, entre volutes feutrées et subtils alliages de timbres que procurent la scordatura et les redoutables modes de jeu en apparence si simples...

Décevante également, la cuvée 2012 du Coursus 2 de l'IRCAM. La pièce *Da una crepa (D'une fissure)* pour voix soliste, chœur et ensemble de Marta Gentilucci ne décolle pas d'une esthétique scolaire, confinée à des effets de style très convenus. Quant à l'argument d'*Incompatible(s) V* pour piano silencieux et électronique en temps réel du jeune compositeur grec Nicolas Tzortzis (né en 1978), on peine à croire qu'un concept si mince ait pu convaincre un jury de sélection. Les sons projetés sont différents de ceux que le pianiste entend dans son casque et de temps à autre, ses doigts continuent à courir sur le clavier sans émettre le moindre son. Il faut attendre *Ik-no-Michi (Les voies du souffle)* d'Ichiro Nodaïra, le créateur de *Pluton* de Manoury, pour renouer avec une forme d'expression délicate et digne d'intérêt. Le scénario très boulezien contraint l'interprète à se déplacer aux quatre coins de la scène où sont disposés un saxophone alto, soprano, ténor et baryton, eux-mêmes associés aux quatre mouvements-allégories : *souffle, parole, instrument, vie*.

Donnée dans la salle des concerts de la cité de la musique, la *Passacaille pour Tokyo* de Philippe Manoury donne à l'Orchestre Philharmonique de Radio France l'occasion de démontrer des qualités d'interprétation qui vont au-delà des pièces du répertoire. À la direction, Jean Deroyer adopte une gestuelle concentrée, un rien sémaphorique,

mais rendant pleinement justice à la complexité de cette écriture concertante. Dimitri Vassilakis donne de la partie soliste une interprétation juste et sobre, dégageant les arrière-fonds moirés de son double électronique placé en coulisse. La pièce est donnée avec *Synapse* pour violon et orchestre, première tentative concertante dans le catalogue de Manoury. L'œuvre mérite d'être écoutée sans se préoccuper ni de la laideur du titre, ni du livret de présentation. On s'épargnera donc le fait de savoir qu'une série de notes répétées constitue un principe grammatical qui va se multipliant à l'envi. Ce principe donne une cohérence structurelle à l'œuvre, sans pour autant l'enfermer dans une complexité perçue comme finalité. Comme il le précise lui-même, « l'idéal [n'est pas la complexité mais le fait de] pressentir une structure sans pouvoir la saisir ». Cette perspective permet d'aborder l'objet musical sous différents points de vue, sans épuiser l'analyse. La création d'*Inferno* de Yann Robin (né en 1974) démontre — hélas — tout l'inverse de cette conception. Sur le même mode de l'épuisement sonore et de la saturation que *Vulcano*, donné deux ans auparavant au festival Musica, la pièce triture durant 45 minutes des vagues d'infrasons et de hurlements diffusés à plein volume, terrible reflet du séjour de Dante aux Enfers. La douleur acoustique est savamment distillée par les cercles concentriques des amplificateurs comme un piège fatal qui se referme au-dessus du public.

David Verdier

«Très intéressant»

Ircam, ein Vortrag von Thierry Le May. Beifall. «Man muss eine Idee haben», sagt Le May tags darauf im Podiums-

gespräch. Beifall. «Das Wichtigste ist immer der Körper.» Beifall. Wie? In der Arbeit des begnadeten Filmregisseurs geht es doch um die Illusion und nicht um den Körper. Ich tue meine Verwundung kund und er gibt mir sofort Recht. Beifall? Ich stelle mir ein Podiumsgespräch in Berlin vor, eben hat Georg Friedrich Haas gesagt, Mikrotonalität sei bedeutungslos. Wunderbar, die Fetzen würden fliegen, Buhrufe, Scheisse, Juhui, Emotionen!

Das vielseitige, über die Grenzen der Musik hinaus schauende Festival Manifeste hat sich «recherche» auf die Fahne geschrieben. Was haben wir damals gestritten in der Chemiefor-schung! In der ganzen «académie» jedoch wurde bislang nur eine einzige Aussage ergänzt. Man berichtet, beschreibt, nimmt zur Kenntnis; diskutiert wird nicht. Es fallen Begriffe wie «Morphologie der Musik»; da ist ohnehin kein Widerspruch möglich. Man kann nicht sagen: «Ich finde das unmorphologisch.» Das Thema lautet: «le temps». Die besonders präsenten Komponisten Manoury und Francesconi zeigen eine reiche Arbeit; in Bezug auf das Thema Zeit ist ihre Haltung jedoch nicht pointiert. Weshalb nicht Cage und Kurtág mit zwei prägnanten und widersprüchlichen Auffassungen von Zeit? Alle finden alles «très intéressant». Dies ist weder gut noch schlecht. Ich beginne mich zu fragen, ob Kritik hier unerwünscht ist und spreche die Zuhörer auf diese Frage an. Ein distinguiertes Herr antwortet ungefähr: «Wertung ist für uns nicht ganz so wichtig; wir suchen eher die Bereicherung, Ergänzungen unserer Erfahrung.» Die Eingangsfrage eines Podiumsgesprächs lautet: «Bei welchen Gelegenheiten konnten Sie besonders von Ihrem Lehrer profitieren?» Es wird keine Meinungsverschiedenheiten geben.

Wenn ein Podiumsgespräch in Deutschland manchmal mit einem Rudel

Écrit sur la peau

Création à Aix d'un opéra de George Benjamin (juillet 2012)

Welpen verglichen werden kann, dann wäre es hier vielleicht ein Blumengarten. Der Vergleich mit den Blumen passt übrigens auch vor und nach dem Anlass: überall *présentations*, in jedem kleinsten Gespräch dieses *Wie* und all das Drumherum, jedes Lachen ist genauso hübsch wie herzlich. Form wie Inhalt! Und wie man sich selbst gibt, werden auch die *présentations* der andern respektiert. Ob dies mit «Ergänzung» gemeint war? Ich und die andern – Inter-Esse als Dabeisein; «très intéressant» empfunden als: «Ich nehme gerne teil». Die Wahl der Komponisten, die Podiumsfrage, und so weiter, alles bestätigt: Die Personen stehen im Vordergrund – alle, auch die Zuhörer; das Festival ist ein Fest. Und Folgendes ist bemerkenswert: Schon am zweiten Tag kam Herr Madlener auf mich zu, begrüßte mich und fragte, woher ich komme. Er freute sich, dass ich Schweizer bin wie Heinz Holliger, dem für das nächste Jahr in ManiFeste eine Hauptrolle zugeordnet ist. Herr Madlener ist der Leiter von ManiFeste. Welche Aufmerksamkeit!

Ich stelle mir Donaueschingen vor und einen Herrn Köhler, der mich persönlich begrüßt ...

Beat Gysin



© Pascal Victor / Artcomart

Le second opéra de George Benjamin, *Written on Skin*, a reçu pour sa création à Aix-en-Provence un accueil triomphal et amplement justifié. La qualité du livret (Martin Crimp) et de la dramaturgie, la beauté et la force expressive de la musique, l'une et l'autre sans la moindre faiblesse, la prestation des chanteurs et une mise en scène remarquables débouchent en effet sur un spectacle total, qui est un éblouissement.

L'œuvre est le résultat d'un long processus, dont l'opéra de chambre *Into the Little Hill*, sorte de prototype qui inaugurerait la collaboration entre Benjamin et Crimp, fut l'un des épisodes essentiels ; elle apparaît comme l'aboutissement et la synthèse de toute ce que le compositeur a écrit jusque-là.

La réussite de Benjamin tient à plusieurs facteurs : il a d'abord choisi un sujet permettant l'incarnation sur scène de personnages pris dans des relations passionnelles, sans quoi la musique et le chant perdent leur raison d'être ; il a ensuite travaillé étroitement avec un véritable écrivain de théâtre, lequel, par la densité de ses vers, laisse toute sa place à la musique ; enfin, il a écrit une partition d'une qualité exceptionnelle,

à travers laquelle le drame se noue, s'incarne et se transcende, une partition dont la finesse, l'efficacité dramatique, la richesse expressive et la beauté font songer à Mozart (la comparaison avait déjà été proposée par Olivier Messiaen). Comme son illustre aîné, Benjamin fait de l'opéra le lieu d'une synthèse qui, par sa hauteur, sa plénitude et son évidence, rend toute polémique esthétique superfétatoire, mais renvoie aussi aux oubliettes nombre de partitions contemporaines. Elle place l'opéra sur la pointe la plus élevée de l'évolution du genre, en réinterprétant ses conventions plutôt qu'en les rejetant, comme sa musique explore moins des terres nouvelles qu'elle ne porte à leur point d'efficacité maximal les moyens à sa disposition.

La pureté du langage musical, liée à une sensibilité à fleur de peau, est dialectiquement articulée à un sujet d'une extrême cruauté. Le rapport est fascinant. L'histoire, tirée d'un récit anonyme du XIII^e siècle, « Guillem de Cabestany — le cœur mangé » (la relation au lieu de la création a été suggérée par le commanditaire de l'œuvre, Bernard Foccroule, directeur du festival), met en scène un riche Protecteur, fier de ses possessions qui incluent sa propre femme (« son corps paisible et obésissant, [est] ma propriété »), et qui désire les immortaliser dans un livre. Il appelle à cet effet un Garçon, enlumineur, qu'il installe chez lui (« Fais-moi un livre. Remplis-le d'enluminures. Peins-moi la vie à venir, peins les hauts-faits des anges : montre-moi les tombes qui s'ouvrent, les damnés enfournés à la pelle, et les justes — nous — nous — ma famille — les purs et les justes — montre-nous au Paradis »). Mais la femme, plus rebelle que soumise, tourne autour de l'artiste et lui suggère de mettre en image son désir pour lui, avant de consommer avec frénésie l'acte de

chair. Méfiant et jaloux, le riche Protecteur tue l'artiste et contraint sa femme à manger son cœur ; dans une sorte de délire, cette dernière s'affronte à lui avant de se jeter d'un balcon pour fuir sa vengeance (dernière image magnifique, dans la mise en scène, d'un jeu au ralenti dans les escaliers qui mènent au balcon). Cette relation à trois, qui reprend le bon vieux schéma de la femme, du mari et de l'amant, mais sur fond de lutte entre le Bien et le Mal, entre la pureté et la luxure, entre le désir et la possession, se joue dans les registres extrêmes, dans les couleurs de l'enfer et du paradis que l'enlumineur doit représenter sur la page ; elle est d'une intensité croissante, selon une logique dramatique implacable qui met face à face la puissance du désir féminin et l'arrogance de la possession masculine ; l'artiste, comme intercesseur et comme révélateur (c'est lui qui donne forme au désir, l'image se faisant chair), est pris entre les deux et sacrifié. Mais la représentation ne se déroule pas au premier degré. Ces personnages d'un autre temps, qui sortent de légendes et d'images moyenâgeuses, sont en quelque sorte rappelés à la vie, le temps du jeu, comme les revenants du théâtre nô : ce sont les anges — ils sont trois — qui racontent cette histoire au présent, sorte de chœur antique miniature qui se mêle au drame en jouant également certains personnages (le Garçon, la sœur d'Agnès et son mari). Ils préparent les acteurs et les retirent de la scène, s'affairant dans une sorte de vestiaire qui jouxte l'espace du drame. Crimp a figuré cette distanciation dans son texte en introduisant des mots d'aujourd'hui, comme « parking » ou « autoroute », et en utilisant, mais non systématiquement, le style indirect, même au plus fort de l'action : « Que voulez-vous, dit le Garçon » ; « Pouvez-vous inventer une autre femme, dit la femme » ; dans la dernière partie,

où le Protecteur et Agnès se font face, le style indirect toutefois disparaît. Il y a donc une ambiguïté constante, et une mise en perspective, avec télescopage des temporalités et du rapport entre le texte et les didascalies ou les commentaires, comme si plusieurs niveaux de discours et de réalité apparaissaient dans des cadres de différentes dimensions, enchâssés les uns dans les autres, depuis la feuille de l'enlumineur jusqu'au cadre de scène et au théâtre où nous avons pris place (ce que la metteuse en scène a réalisé en découpant l'espace en plusieurs cubes de différentes grandeurs, sur deux niveaux). Les auteurs ont ainsi repris la forme de présentation propre aux enluminures du Moyen Âge, avec son découpage de l'espace, l'élément didactique, à travers l'allégorie, rejoignant l'autoréflexivité de la modernité artistique. La représentation se représente elle-même, transformant le mélodrame en cérémonie et en objet de réflexion. Crimp et Benjamin ont ainsi très intelligemment résolu l'un des problèmes clés de l'opéra contemporain : celui de l'identification, de l'impossible *mimesis*, qui conduisent musique et geste vers une fonction illustrative, ici absente.

Au contraire, la musique creuse sous les mots et les situations des abîmes de sens, notamment par ses continuels changements de temporalité (que Benjamin avait expérimentés dans la pièce qui lui a coûté le plus, *Sudden Time* pour grand orchestre) : ce sont des ralentissements du flux musical, des sortes d'immobilisations qui nous font plonger dans la conscience intérieure des personnages, ou dans un arrière-plan qui n'est justement pas définissable en mots, mais que l'on ressent à travers la musique ; ce sont aussi des intensifications terrifiantes à certains moments-clés, la musique concentrant toute la tragédie vécue avec une force quasi destructrice.

L'habile montage des perspectives autorise le premier degré, comme s'il était placé entre guillemets, c'est-à-dire sans l'inscrire dans une continuité réaliste ; c'est le cas du duo d'amour d'Agnès et du Garçon, à la fin de la deuxième partie, dont l'intensité dramatique est à couper le souffle. La musique de Benjamin possède un mélange de précision et de cruauté qui, dans plusieurs de ses pièces instrumentales, prend l'aspect d'un rituel, avec le sentiment d'un déroulement inexorable et fatal (voir la troisième des *Three Inventions* par exemple). À travers le principe dramaturgique imaginé avec Crimp, et déjà expérimenté dans *Into the Little Hill*, l'expressivité est à la fois manifestée et distancée ; nous sommes pris par elle et en position d'observateur, subtil accord entre expressionnisme et classicisme ; les acteurs se jouent eux-mêmes sans s'identifier entièrement à leur personnage.

La précision de l'écriture musicale nous fait littéralement traverser le drame, qu'elle exprime et simultanément inscrit sur un autre plan, celui des essences, des forces qui l'ont engendré : la musique transcende le processus par lequel l'image s'est faite chair, et la chair, par le cœur mangé, présence. Par sa clarté, sa transparence, mais aussi son tranchant, elle s'écrit directement sur la peau, comme le suggère le titre de l'œuvre, qui fait songer à la *Colonie pénitentiaire* de Kafka : elle est composée sur la pointe du couteau. La densité de l'écriture et la perfection formelle créent un espace en soi, celui de la musique absolue (bien que le compositeur ait réduit au maximum les interventions de l'orchestre seul), qui fait barrage aux formes d'identification primaires, aux formes d'illustration ou de représentation psychologique. Elle n'en est pas moins toujours expressive, épousant toutes les situations à travers des textures et des sonorités constam-

ment renouvelées, comme si l'orchestre se recomposait à chaque instant ; la beauté et la richesse de l'écriture harmonique, un trait typiquement benjaminien, atteint ici des sommets : les accords se tiennent en équilibre entre diatonisme et chromatisme d'une manière funambulesque, la profondeur venant en partie du déploiement de sonorités qui, à partir d'un accord parfait, atteignent à des tensions supérieures. Là encore, on songe à Mozart, mais aussi à Debussy. Par souci éthique de vérité expressive, chez Benjamin, tout est fonctionnel ; les sonorités ne valent pas pour elles-mêmes, comme simples couleurs, quand bien même elles témoignent d'une oreille exceptionnelle : il n'y a pas d'anecdote, aucun effet, ni aucun « bruitisme ». Le son archaïsant de la viole de gambe, ou celui exotique des *steel drums*, comme l'écart entre les sons cristallins (dont deux mandolines) et les sons lourds du registre grave sont toujours au service de la logique du discours, de la logique dramatique. L'écriture orchestrale est si finement dosée que les chanteurs n'ont jamais à forcer et que le texte est toujours compréhensible. L'élément technique écarte d'emblée toute grandiloquence et tout pathos. Les lignes vocales, écrites pour les chanteurs de la création (encore un trait mozartien !), sont à la fois souples, naturelles et expressives, sensibles à chaque inflexion du texte, aussi près que possible de la vérité des situations. Écriture lyrique, tendue de l'intérieur, sans les contorsions de l'écriture vocale contemporaine, devenue finalement une convention.

L'œuvre dure environ deux heures ; elle est divisée en quinze scènes enchaînées réparties selon trois grandes sections (trois actes) de longueur inégale, et qui suivent le schéma : exposition, péripétie, catastrophe. Le plateau aixois est d'un niveau exceptionnel,

qu'il s'agisse de Barbara Hannigan (Agnès, soprano), de Christopher Purves (le Protecteur, baryton) ou de Bejun Mehta (le Garçon, contre-ténor), tous trois correspondant aussi plastiquement avec leur rôle. La mise en scène précise et sobre de Katie Mitchell reprend l'idée du cadrage par le découpage de la scène en plusieurs espaces ; elle parvient à maintenir l'ambiguïté du jeu au premier et au second degré, évitant elle aussi toute forme d'illustration, au profit d'une rhétorique des corps et des gestes qui désigne, ou dessine, les rapports passionnels entre les personnages, le tout dans une lumière crépusculaire située entre chien et loup. Le compositeur dirige lui-même l'excellent Mahler Chamber Orchestra.

Saluée par une « standing ovation », *Written on Skin* est le chef-d'œuvre attendu depuis longtemps dans un genre problématique, qui fut déclaré mort après la Seconde Guerre, mais que bien peu d'œuvres, malgré un nombre de tentatives impressionnant, ont donné l'impression de pouvoir faire revivre dans sa plénitude. Aussi, l'opéra de Benjamin constitue-t-il un de ces moments rares qui fait espérer de l'art de notre temps. Une tournée internationale, liée aux commanditaires associés, suivra la création aixoise : avis aux mélomanes !

Philippe Albèra

Vitale Entspannung

Die Wittener Tage für Neue Kammermusik (27.–29. April 2012)

Karge Klänge, geradezu brutal aufeinanderprallend. Giacinto Scelsi schrieb seine krud expressive Musik in Form der *Cinque Incantesemi* (fünf Zaubersprüche) schon um 1973, aber erst mit grosser Verspätung kommen sie auf die Bühne. Uraufführungen sind nichts Neues für die Wittener Tage für Neue Kammermusik. Doch eine postume Premiere des 1988 verstorbenen Meisters Giacinto Scelsi bleibt etwas Besonderes. Harry Vogt, künstlerischer Leiter der Wittener Tage, durfte sich also freuen über seinen Coup, der für das erstmalig in Witten gastierende WDR-Sinfonieorchester und vor allem den WDR-Rundfunkchor aufgrund der extremen Lagen eine enorme Herausforderung bot. Vogt brachte einen gewaltigen Giacinto Scelsi, las aber auch feine Trauben für einen insgesamt guten Jahrgang. Klaus Lang aus Wien frönt in *vier Linien. zweifaches weiß* einem introvertiert-ruhigen Tonfall, pocht auf die Eigenständigkeit seiner Musik, die auf nichts anderes als auf sich selbst verweisen sollte. Seine leichten, skulptural-objekthaften Klänge lösen das überzeugend ein, scheinen aus einer anderen Welt zu kommen.

Zumindest im Titel verspricht Mauro Lanza mehr Welthaltigkeit: *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* nennt er sein Oktett für acht Streicher, das das amerikanische Jack Quartet gemeinsam mit dem Arditti String Quartet aufführt. Abgerundete Klangschönheit bricht Lanza immer wieder auf durch einfache Spielzeuginstrumente und allerhand, wie er sagt, «schwer kalkulierbare» Geräuscherzeuger. Trotz der stellenweise aufgerauten Klangflächen behält *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* etwas sehr Klares, organisiert-Diszipliniertes. Das apollinische Fasten scheint die Oberhand zu behalten gegenüber der Rauschhaftigkeit des Karnevals. Radikaler als Lanza verfährt Simon Steen Andersen, dem es aufgrund seiner steten

Vitalis Entspannung als Vitalität

Präsenz langsam schwindlig werden könnte im munter drehenden Festival-Karussell. Mutig begegnete der junge Däne dem amerikanischen Jack Quartet. Mit Klebestreifen und Kontaktmikrofonen versieht er die Bögen der Streicher, so dass nichts zu hören ist von einem geraden Strich, nichts von lang gezogenen, gesanglichen Kantilenen. Dafür: ein stark verstärktes Klopfen, Quietschen, Kratzen und Bürsten gegen den Strich: «Schönheit als Verweigerung von Gewohnheit».

Aus dem kleinen Staate Dänemark kam nicht nur Simon Steen-Andersen, sondern auch Hans Abrahamsen aus Kopenhagen, dem in diesem Jahr der für Witten obligatorische Portrait-Schwerpunkt gewidmet ist. In Skandinavien eilt dem 59-Jährigen ein geradezu legendärer Ruf voraus als hervorragender Komponist ebenso wie als verständiger Pädagoge. Ersteres bestätigte sich – trotz eines bisweilen zu beschaulichen Tonfalls – in Form von Solostücken für Klavier und Akkordeon, Ensemblewerken und Streichquartetten. Werke von György Ligeti hat er bearbeitet und eine Komposition seines Landsmannes Per Nørgård. Dazu gesellen sich Bezüge zum amerikanischen Minimalismus, die deutlich werden in seinem Ensemblestück *Wald*. Schon als Abrahamsen Ende der sechziger Jahre zu komponieren begann, war ihm Vielfalt sehr wichtig – bis heute ist sie zu spüren in seinem sympathischen, weltoffenen Schaffen.

Leider fand die gerade durch Abrahamsen bedingte vital-entspannte Klangsphäre des guten Jahrgangs einen unschönen Abschluss. Unter Leitung von Titus Engel geriet das Konzert des Collegium Novum Zürich zu einer dürftigen Vorstellung. An die enorme Präsenz des amerikanischen Jack Quartet oder auch des erfreulich frisch aufspielenden Bläserquintetts Calefax Reed Quintet aus Amsterdam reichte das Spiel des Schweizer

Ensembles nicht annähernd heran. Stefan Wirths Uraufführung seines *Enallagai*, einer komplexen, durchaus perspektivenreichen Klangstudie, geriet zu einer schalen Angelegenheit. In Emmanuel Nunes' Uraufführung *Peter Kein – eine akustische Maske* nach Texten von Elias Canetti für Ensemble und Live-Elektronik wirkte das Collegium Novum gänzlich überfordert. Angesichts des äusserst hohen Interpretationsniveaus der Wittener Tage war es die Ausnahme von der Regel.

Torsten Möller