

# **Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports**

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2013)**

Heft 123

PDF erstellt am: **15.09.2024**

## **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.

## Évoquer « l'âme du monde »

Société de Musique Contemporaine de  
 Lausanne (saison 2012–2013)



Cédric Pescia. © Uwe Neumann

Au-delà d'une simple série de concerts, la saison 2012-2013 de la Société de Musique Contemporaine de Lausanne (SMC) a proposé dix moments musicaux de haut vol où passion pour la création et exigence d'interprétation ont formé une alliance particulièrement réussie.

Accueillie comme chaque année par la Haute École de Musique de Lausanne (HEMU) dans sa salle de concert « Utopia 1 », promettant déjà quelques voyages poétiques, la SMC a ouvert son année en invitant le talentueux pianiste Cédric Pescia dans les *Sonatas and Interludes for prepared piano* de Cage. L'interprétation de ces seize sonates et quatre interludes a été magistrale tant par sa simplicité proche de la méditation rendant prégnante la spiritualité indienne qui traverse toute l'œuvre, que par les couleurs presque magiques tirées du piano préparé (dont la préparation a été réalisée de toute évidence avec beaucoup de soin par le musicien), le transformant ainsi en un véritable clavier de timbres. Durant un peu plus d'une heure, le pianiste nous a offert un voyage aux confins de perspectives sonores extatiques qui, selon Cage, devrait atteindre l'objectif « de dégriser et apaiser l'esprit, afin de l'ouvrir aux

influences divines » (notice SMC) : pari réussi grâce à cette interprétation habitée qui aura su s'oublier pour élargir notre propre perspective du monde.

Le concert suivant, consacré au *Pierrot lunaire* de Schoenberg ainsi qu'à la création suisse de *Commedia* (2010-2011) composé par Jonas Kocher, a également pris les traits d'une grande réussite. Le quatuor Mercury accompagné de la flûtiste Hannah Grayson et la mezzo-soprano Linda Hirst ont réalisé une performance incroyable du *Pierrot lunaire* où tant le fameux *Sprechgesang* que l'orchestration géniale ont été rendus avec brio par les interprètes, rajoutant encore de la force à la dimension stratosphérique de l'œuvre. La mise en relation de la pièce de Schoenberg avec celle de Kocher s'est trouvée par ailleurs très pertinente : le geste tragique, la comédie oscillant entre le cabaret et un sentiment de fin du monde, le spectacle qui se questionne lui-même sont autant d'éléments que les deux œuvres partagent. Néanmoins, l'enjeu de *Commedia* est de proposer une situation d'écoute particulière en ajoutant au paramètre du son, celui de l'espace, permettant de la sorte un ressenti découplé du phénomène sonore et de son épanouissement dans l'espace. Tout en interrogeant ce paradoxe, l'œuvre nous a renvoyé une saisissante impression de fulgurance. Encore un mot quant au pianiste du Quatuor Mercury, Antoine Françoise, qui, en plus de ce concert, a également joué dans le cadre de cette saison SMC avec le *Françoise-Green Piano Duo*, invité en qualité de lauréat du concours Nicati 2011 : il convient de relever ses deux prestations qui ont marqué les esprits par la finesse et la poésie de son jeu, par sa présence rayonnante ainsi que par sa passion communicative pour la musique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

Parmi les moments forts, nous retiendrons également le dernier concert donné

par l'Ensemble six voix solistes dirigé par Alain Goudard qui a proposé un programme mettant à l'honneur uniquement des compositeurs italiens contemporains ayant écrit sur des textes du poète Mario Luzi. Hormis l'introduction, qui proposait de poser le cadre d'écoute du concert sous forme d'une improvisation pour six voix de femmes et piano et donc par définition sans réflexion compositionnelle poussée — ainsi que deux intermèdes pianistiques de Scelsi (*Comme un cri traverse un cerveau* et *Chemin du rêve*) pas forcément très bien réalisés —, le concert a été remarquable avec la présentation d'œuvres passionnantes et défendues admirablement par les interprètes. La poésie de Luzi, exaltant la vie dans sa complexité, avec une densité métaphysique qui n'exclut pas pour autant la narration ou même le dialogue polyphonique entre le poète et le réel, a semblé avoir résonné profondément chez Alessandro Solbiati, qui composa *Durissimo silenzio* dans cette veine philosophique mais toujours expressive. La relation entre poésie et musique y est très serrée, et Solbiati répond aux suggestions musicales du poème par des clusters microtonaux de voix et des couleurs irisées pour évoquer « l'âme du monde » qu'illustre Luzi : « O anima del mondo, / da tutto ferita, / da tutto risarcita, / non piangere, non piangere mai // dice nel sonno // la sua amorosa lungimiranza. » Une composition poignante. Autre moment intense, *Voce ancora umana* d'Enrico Correggia qui, au sein d'une atmosphère éthérée, introduit des surgissements violents dans un langage musical parfois étonnamment aux limites de la tonalité, duquel il se justifie ainsi : « Je suis parti de la dodécaphonie, passé par l'avant-garde, mais maintenant je pense qu'il faut sortir du tunnel, se réveiller d'un sommeil aseptique où le pouvoir musical nous a obligé depuis des dizaines d'années. Le grand

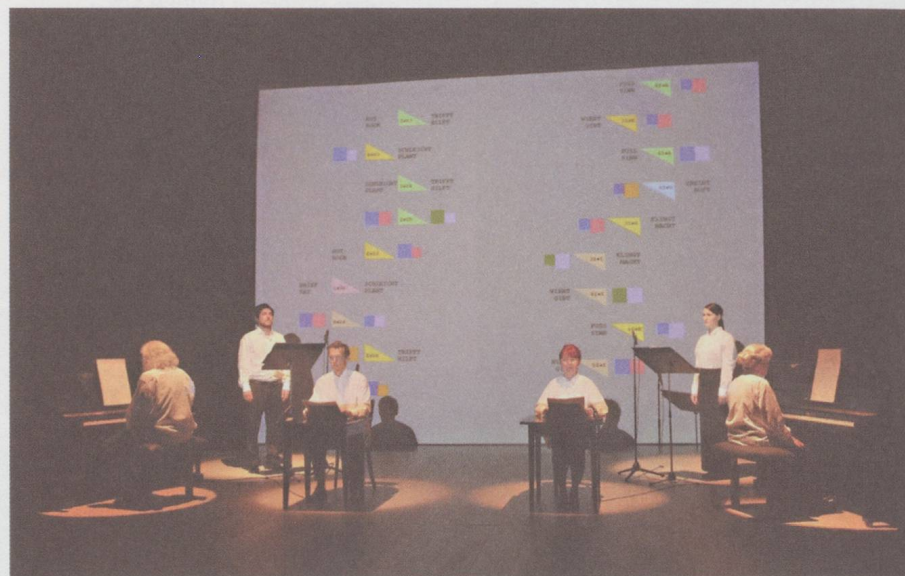
## Hypnoperettas

Urs Peter Schneiders Operette *Heile Welt* in Biel  
(Stadttheater, 19. Juni 2013)

art n'est jamais fait avec la tête seulement, mais aussi avec le cœur » (notice SMC). Ce cri de Coreggia ne se réduit cependant pas à une simple provocation ou à une indignation superficielle tant sa pièce prouve combien la rigueur dans le travail de conception et la réflexion sur la forme et le langage ont été très poussées chez lui. La justesse de ton dans l'expression, la précision de l'articulation musicale et les sonorités lumineuses de son œuvre en sont la preuve.

Sans oublier les grands ensembles également invités lors de cette édition 2012-2013 de la SMC (Ensemble Boswil, Nouvel Ensemble Contemporain, Quatuor Sine Nomine, Ensemble Contrechamps, Ensemble Contemporain de l'HEMU, Ensemble Namascae) qui ont tous parfaitement répondu aux attentes élevées, il est encore nécessaire de souligner les présentations de Philippe Albèra toujours d'une qualité indéniable. Données une heure avant les concerts, elles ont rassemblé à chaque fois un large public où se mêlait des personnes de différents horizons dont notamment une grande proportion de jeunes. Ces mélomanes ont semblé partager une soif de savoir qu'ils sont venus étancher lors de ces conférences « pré-concert » distillant des clés de compréhension pour apprécier avec une écoute mieux aiguisée les œuvres ensuite jouées. Dans cette palpable quête de sens, le public de la SMC, cette année, aura été comblé ; et cette recherche n'est autre que celle de l'émotion qui fut tout au long de la saison constamment au rendez-vous !

Antoine Gilliéron



*Eine gewissenhafte Konstellation von Ereignissen.* Foto: Edouard Rieben

Am Flussufer lernt Jolanda den zärtlichen Gelbgelben kennen, während Orlando in den Türkenkrieg zieht und Erna darauf das wirkliche Volk erkennt; der galante Otto aber trifft die Polenfrau Eppella; sie küsst schliesslich den Aufwiegler ... oder so ähnlich. Das ist eine Möglichkeit für eine etwas schräg-sentimentale, oder wollen wir sagen (so der Komponist in einem Brief): «gestört märchenhafte» Handlung, die man hätte heraushören können, wenn man, inspiriert vom Stichwort «Operette», gewollt hätte, denn eine Operette zu komponieren, gab Urs Peter Schneider (sich) vor, wenn Operettenliebhaber das Werk vielleicht auch nicht als solche anerkennen würden. Die hier auszugsweise zusammengestückelten Handlungsfragmente aber kann man sich natürlich auch derart permutiert vorstellen, dass jegliches Märchen unmöglich oder ein völlig anderes möglich wird; vielleicht ist das ja das Märchen darin. Der Leser und die Leserin merken gleich, dass wir es hier mit einem komplex-einfachen Kunststück zu tun haben. Vielleicht gar nicht mit einer Operette, wenn auch vielleicht doch ein wenig, weil es der Komponist als solche bezeichnet:

*Heile Welt – Operette in 16 stillen Bildern.* Das Spiel mit den Bezeichnungen ist Teil dieser Kunst.

So still sind die Bilder übrigens gar nicht, denn zu hören ist ja meistens etwas: Text eben, gesprochen und gesungen, dazu Klavierklang, ein Geräuschband mit repetierten verschliffenen Elementen, alles permutativ angelegt. Dazu sichtbar: Farben und Texte bzw. Zahlenangaben, dies alles ebenfalls permutativ verdreht, nach einer strengen Ordnung, wie wir das vom Komponisten Urs Peter Schneider gewohnt sind – oder nicht? Man ahnt die Ordnung jedenfalls, wenn man das mithört und mitliest, aber ich hab's nicht im Detail nachkontrolliert. Man spürt gleichsam die gewissenhafte Konstellation der Ereignisse.

Überraschend ist denn doch, dass Schneider sich auf dieses Genre Operette eingelassen hat, oder doch nicht? Ist es eine Hommage an den Vater, der, wie der Komponist im *Bieler Tagblatt* (12.6.2013) sagt, ein «grosser Operettenfan» war, wovon sich der Sohn, der junge Avantgardist, einst selbstredend erst einmal abgrenzen musste? Ist es eine Hommage an eine vernachlässigte Gattung, die

freilich von Wernicke, Marthaler und anderen schon längst wiederentdeckt wurde und deren Potential an versprochenen Glücksmomenten und depressiv eingefärbten Sehnsüchten schon fast wieder ausgeschöpft erscheint? Oder gilt das Interesse einfach einer avantgardistisch denn doch wenig beackerten Gattung?

Das Verfahren Schneiders allerdings ist denkbar unoperettenhaft. Ein «Vorbild» zumindest gibt es dafür anderswo: John Cages *Européras 1 + 2*, jenen Zufalls-Verschnitt europäischer Operngeschichte mit frei gemixten Arien, Orchesterpartien, Bühnenbildern, Kostümen etc., der im Dezember 2012 zuletzt wieder in Bern an der Hochschule der Künste zu erleben war: ein überaus dichtes, ja überdichtetes und keineswegs stilles Werk. Schneiders Operette ist hingegen, wie der Komponist selber schreibt, durchaus «leicht und transparent», auf ganz unwagnersche Weise geordnet, eben Operette, ja Nummernwerk.

Gemeinsam ist den Werken Cages und Schneiders also allenfalls das Verschieben, Verschneiden und Verschichten des Materials sowie die Auflösung aller Dynamik und Narration in der Konstellation und Statik. Ohne die Erfahrung Cage wäre *Heile Welt* also vielleicht nicht möglich, und doch ist es ein völlig eigenständiges Werk, ein bewusst schmal gestalteter Entwurf neben der grossen Oper, ein *Opusculum summum*, denn gleichzeitig bündeln sich hier viele künstlerische Erfahrungen Schneiders auf engstem Raum.

Etwas über eine Stunde, knapp 62 Minuten, dauert das Werk, die Szenen jeweils zwischen 105 und 315 Sekunden, alles genau symmetrisch geordnet. Der sich öffnende und wieder fallende Vorhang gliedert. Geht er auf, ist die Situation schlagartig klar. An der ersten Szene zum Beispiel sind Geräusche, Farben,

Farbnotate und Texte beteiligt, an der zweiten geschriebene, gesprochene und gesungene Sprache (also ohne und mit Musik), damit funktioniert die Konstellation, und dabei bleibt es jeweils für eine Szene. Die Szenen drehen dieses Material nach einer wiederum wohl genauen symmetrischen Ordnung.

Die Bühne ist zweigeteilt: rechts die Frauenpartien mit der Sprecherin Brigitte Bissegger, der Sopranistin Daniela Braun und der Pianistin Erika Radermacher, links die Männerpartien mit dem Sprecher Markus Amrein, dem Bariton Chaspeter-Curo Mani und dem Komponisten am Klavier. Alles hell eingekleidet und schlicht inszeniert von Beat Wyrsch (der nach dieser Produktion sein Direktorenamt am Theater Biel Solothurn niederlegt). So statisch und unbeweglich die Disposition der Bühne ist, so sind zumindest die Sprech- und Gesangspartien in der Ausgestaltung dann doch expressiv aufgeladen, freilich auch da nur auf kurze Momente beschränkt. Die Darstellungsweisen wechseln also von Textfragment zu Textfragment, womöglich auch da nach einer strengen Ordnung. Aber das nimmt dem Stück doch ein wenig seine permutative Hermetik und macht es geradezu unterhaltsam.

Das ganze Werk ist also ganz klar durchwirkt, bemessen und sehr angemessen, ohne jeden Exzess, dabei auch etwas gefangen in der Konzeption, etwas altmöblig, ja es gemahnt zumal im intimen Rahmen des Bieler Stadttheaters an eine Avantgarde-Stubete. Auf diese Ambivalenz spielt der Komponist selber im Programmhefttext an: «Der Titel <Heile Welt> ist kritisch und affirmativ zu verstehen» – wobei weniger das «kritisch» als das «affirmativ» vom hohen Selbstreflexionsgrad zeugt. «Zitate aus einer vergangenen Welt, Befragungen der heutigen Möglichkeiten einer Heilung gar, im Entwurf sinnvoller und interessanter, organischer Ordnungen.» Heilung, sinn-

volle Ordnung: selten gelesene Worte bei Neuer Musik. Und gerade das macht nochmals das Besondere aus. Die heile und unheile Welt gehört also zum Stück. Etwas Hypnotisierendes und Irritierendes ist ihm eigen.

Thomas Meyer

## Unreine Akustik

Das Projekt *Numen*

(Aufführung in der Leonhardskirche Basel, 20. Mai 2013)

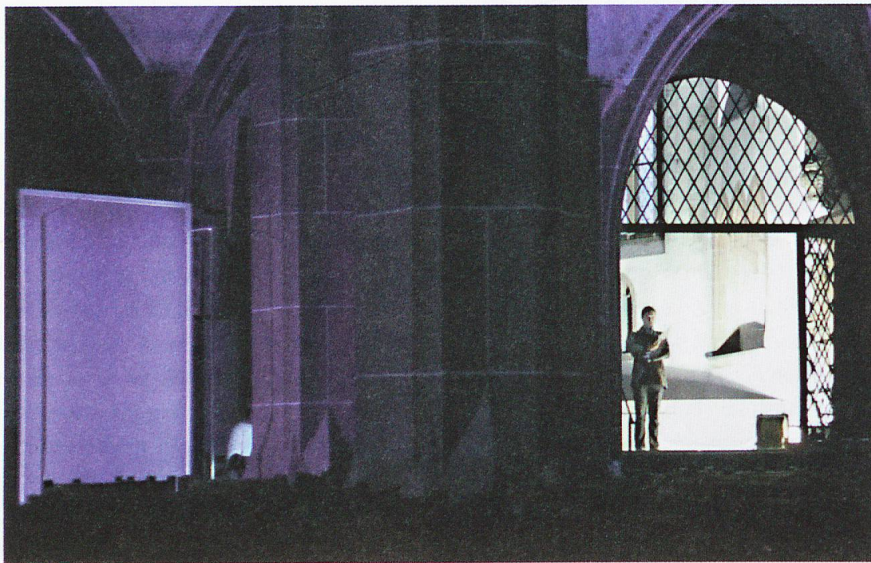


Foto: Anna Katharina Scheidegger

Ein leerer Raum ist nie einfach leer. Bei Peter Brooks geht ein Mann durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht – und schon ist der leere Raum eine Theaterbühne. Sogar ein bewusst neutral gestalteter Raum wie der grosse Konzertsaal des KKL Luzern erzählt, noch bevor in ihm ein einziger Ton erklingen ist, von seiner Kühle und seiner Perfektion. Und Kirchen senden religiöse, vielleicht auch ideologische Botschaften aus. Im Projekt *Numen* wird nun der Kirchenraum explizit zum Thema gemacht. Und damit schwingt von Anfang an, ob man will oder nicht, das Sakrale und Spirituelle mit. Den Initianten Beat Gysin und Lukas Langlotz geht es allerdings in erster Linie um rein akustische Erfahrungen. In ihrem Studio Klangraum ([www.studio-klangraum.ch](http://www.studio-klangraum.ch)) untersuchen die beiden Komponisten, wie Raum und Musik zusammenwirken, und testen ihre Forschungsergebnisse in speziellen architektonischen Umgebungen. Bei *Numen* ist das der Kirchenraum. Die Ausgangslage dieses Experiments ist deshalb interessant, weil die Klangversuche eben nicht in einem künstlich leeren Raum durchgeführt werden; also weder im neutralen «white cube», wo

jegliche Interaktion zwischen Bauwerk und Kunstwerk absichtlich vermieden wird, noch in der schalltoten «black box», dem «schweigenden Raum», in den keine Aussengeräusche eindringen, sondern eben in der Kirche, also einem extrem vorbelasteten Raum. So wird das Konzert nicht nur zu einem akustischen Experiment (wie klingt's in den verschiedenen Innenräumen, den Seitenschiffen, im Chor?), sondern auch zu einem persönlichen Statement: Welche Haltungen nehmen die fünf Komponisten von *Numen* gegenüber diesem Ort der Andacht ein? Ignorieren sie das Religiös-Spirituelle? Verstärken oder aber durchbrechen sie es?

Die Antworten fallen an diesem Abend sehr unterschiedlich aus. Beat Gysin – um mit dem letzten Stück dieses im Rahmen des Programms der IGM Basel stattfindenden Konzertes anzufangen – inszeniert und überhöht den traditionellen Kirchenraum in seiner Komposition *Punkt und Gruppe*. Er formt mit den Musikern, die sich im Raum bewegen, ein Kreuz: vom Mittelschiff aus, wo sich das Publikum befindet, bis in den Chor, in dessen Zentrum eine einzelne Akkordeonistin (Janina Bürg) platziert und effekt-

voll angeleuchtet ist. Zu ihr hin bewegt sich aus den Zuhörern heraus die Sopranistin (Svea Schildknecht) und überschreitet so bildlich die Schwelle vom Irdischen ins Himmlische. Der Kirchenraum wird damit zur Szene, die hier allerdings etwas pathetisch wirkt, weil durch die Inszenierung der sowieso schon hymnisch belastete Raum quasi verdoppelt und überinterpretiert wird. Zwar sind auch bei den anderen Kompositionen durchaus spirituelle Ansätze zu hören, allerdings mit weniger eindeutigem Offenbarungsgestus. Lukas Langlotz bildet in seiner Komposition *Gewölbe* Klangräume rund um den Psalm 150. Der religiöse Bezug ist also gegeben, und so assoziiert man den hohen Sopran (Svea Schildknecht), der zu Beginn des Stückes aus dem hinteren Teil des Kirchenraumes erklingt, sogleich mit Engels-gesang aus weiter Ferne. Wie ein guter Lichtregisseur, bei dem man nie genau weiss, woher die Lichtquelle kommt, leuchtet Langlotz im Verlauf des Stückes den Raum musikalisch subtil aus und überrascht mit phänomenalen akustischen Effekten, etwa wenn gegen Ende der Klang auf einmal von hinten wie eine mächtige Welle über die Zuschauer hinweg rollt. Langlotz komponiert mit dem Hall des Raumes; daher könnte man sich sein Stück auch in einer grossen Höhle oder, wie der Kompositionstitel besagt, in einem «Gewölbe» vorstellen; seine Musik braucht das Sakrale der Architektur eigentlich nicht, während Beat Gysins Stück im engeren Sinn «Kirchenmusik» ist, weil sie sich nur im Kirchenraum erklären kann. Auch Ludovic Thirvaudey nimmt in seiner Komposition *In memoriam* Bezug auf geistliche Musik, indem er die Sätze mit Incipits aus den Messsätzen des Requiems überschreibt. Seine Musik, die wie ein dichtes Klanggeflecht den Kirchenraum umfängt, ist eine Art privates Requiem für ihm nahe-stehende Verstorbene, das er selber

aber als «universelles Gebet», ausserhalb jeder Religion und jedes Glaubens versteht.

Zwischen den vier zeitgenössischen Kompositionen hat Burkhard Kinzler Intermedien gestaltet; es sind verschiedene *In nomine*-Bearbeitungen von Renaissance-Komponisten (Taverner, Picforth, Bull), die alle mit ungewöhnlichen Taktarten und komplizierten rhythmischen Proportionen experimentierten. Das kühnste und für heutige Ohren nach wie vor atemberaubendste *In nomine*, jenes von John Bull, das im 11/4-Takt komponiert ist, hat Kinzler ausschliesslich instrumentiert und dem Stück damit seine ihm eigene Modernität belassen.

Die vier genannten Komponisten haben eines gemeinsam: Sie alle kooperieren mit dem Kirchenraum. So entstehen nicht nur experimentell-akustische Raumkompositionen, sondern der Ort wird durch die Musik zusätzlich spiritualisiert. Der Fünfte in der Runde ist Daniel Ott: Seine Komposition heisst schlicht *9/5* und bezieht sich damit pragmatisch auf das Datum des ersten der fünf *Numen*-Konzerte am 9. Mai. Vom ersten Moment an wirft seine Komposition ein ganz anderes Licht auf die Thematik. Hier dringt ein Fremdling in den Kirchenraum ein, definiert ihn neu, setzt ihm seine eigene Musik entgegen. Fast wie in einer archaischen Zeremonie eröffnen die Musiker das Stück mit rhythmisch schlagenden, ohrenbetäubend lauten Holzklatschen. Weitere irritierende Klänge folgen von Instrumenten, die das Ohr nicht sofort einordnen kann, zum Beispiel ein Glockenspiel aus Dachziegeln. Irdene Materialien werden dem himmlischen Ort gegenübergestellt. Dabei wird die Kirche nicht dekonstruiert, sondern es entfaltet sich in ihr nur für ein paar Momente eine völlig andere Welt, denn bald schon machen sich die Musiker aus dem Staub, verlassen die Kirche, die Türen hinter sich offen lassend. Es ist eine Art Geister-

ausreibung, die Daniel Ott hier heraufbeschwört und die für das Gesamtkonzept des Konzertes von zentraler Bedeutung ist. Nicht nur verscheucht diese Komposition alles Fromme, sie erinnert auch an das Ausschliessende, welches nur schon der Glaube an den einen Gott bedeutet, und an all die Aggressionen, die im Namen des Glaubens ausgeübt wurden und werden.

So hat sich die Leonhardskirche Basel im Laufe des Abends mit den unterschiedlichsten Impressionen gefüllt, zu denen auch die engagierte und hochprofessionelle Aufführung der zahlreichen Musikerinnen und Musiker (Ensemble SoloVoices zusammen mit einem ausgezeichneten Instrumentalensemble unter der Leitung von Burkhard Kinzler) und ein ausgeklügeltes Lichtkonzept von Christian Peuckert beigetragen haben. Das Laboratorium Kirchenraum ermöglichte spannende Auseinandersetzungen, die auch die Zuhörer dazu anregten, über ihr Verhältnis zur Kirche, zum Sakralen, zur Religion und zur Welt zu reflektieren.

Cécile Olshausen

## Danse avec les renards à l'église

« *Malleus Maleficarum* » (12 avril 2013, Théâtre Oriental, Vevey)

*Malleus Maleficarum* ? En musique ? Non, ce n'est pas le nom d'un groupe de métal, mais celui d'un manuel d'inquisition choisi pour baptiser le spectacle donné du 10 au 13 avril 2013 à l'église Ste-Claire de Vevey. Le thème ? La chasse aux sorcières, et plus particulièrement les procès ayant eu lieu en terre vaudoise à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. On reconnaîtra dans les paroles des lieux familiers « ...près de Châtel-St-Denis... » devenus inquiétants une fois transformés en sites de célébration satanique. Rires déments, textes latins, images frappantes en français ou en anglais : « ...ils avaient dansé entourés de plusieurs renards et chats... ensuite ils copulèrent... », having « sex with the devil ». Des moyens musicaux évoquent aussi ces atmosphères : répétitions rituelles, chuchotements d'une rumeur moyen-âgeuse, violences de la guitare électrique et de la batterie au moment de la condamnation. La compagnie CH.AU est un ensemble de choix pour servir avec justesse cette musique entre le dit contemporain, le rock, l'improvisation et l'électronique. Les pièces, composées en studio sous le concept intéressant de « chansons contemporaines », sont signées de Dragos Tara ou John Menoud, eux-mêmes présents sur scène. L'ensemble de ces pièces constitue d'ailleurs plutôt un concert qu'un spectacle. Les deux chanteurs invités se font face. Côté jardin, Wanda Obertova avec sa touche parfois lyrique, et côté cour, Antoine Läng, criant dans son porte-voix à l'ancienne ou chantant façon Mike Patton. Captivant. On les suit dans leur narration du procès, la tension musicale monte, la sentence tombe : « Au nom du Christ, ... », l'explosion rock est atteinte après le premier tiers du concert et se prolonge essentiellement dans les compositions de Menoud. Mais la dramaturgie perd en efficacité dans la

## Von Effenberg getreten

Die Wittener Tage für Neue Kammermusik (26.–28. April 2013)

dernière demi-heure. Certaines idées musicales (pour beaucoup des trouvailles !) et des passages textuels sont répétés ou variés deux à trois fois, provoquant une certaine lassitude. Un procès abrégé n'aurait donc pas nui à ce Malleus, bien au contraire. Pour le reste, c'est un peu comme pour les films d'horreur : « on peut ne pas aimer, mais il faut reconnaître que celui-là est bien fait. »

Mathieu Corajod



Carolin Widmann spielt Dieter Ammanns neues Violinkonzert «unbalanced instability». Foto: Claus Langer

«Man dreht sich im Kreis»: So heisst es, wenn es manchmal nicht weiter geht, wenn man sich nicht befreien kann aus einer misslichen Situation. In der Musik muss das «Kreisen» nicht schlecht sein, ja, kann mitunter sogar Spass machen. Der Österreicher Bernhard Lang frönt dem Wiederholungsprinzip. 25 Kompositionen gibt es mittlerweile im Rahmen der Werkreihe der «Monadologien». Im diesjährigen Wittener Jahrgang klingt also *Monadologie XV: Druck*, ein Werk, in dem ein schon 1989 von Lang entwickeltes Computer-Programm ein zumindest relatives Eigenleben fristet. Vom Komponisten komponierte Ausgangszellen rechnet das Programm hoch. Aus bis zu 50 verschiedenen Blöcken wählt Lang schliesslich die musikalisch tragfähigsten aus. Solch sorgsame Evaluation löst zwar – gerade in der Besetzung für vier Saxophone, zwei Schlagzeuge und zwei Klaviere – einen immensen motorischen Sog aus. Auf Dauer gibt es trotz stets leichter Variationen einen Ermüdungseffekt, der auch daher rührt, dass Langs «Werkzeugkasten» neu gefüllt werden müsste. Der Methoden-Verschleiss ist spürbar. Immer schwerer fällt die Unterscheidung zwischen gutem Stil und Masche.

Die Wittener Tage für Neue Kammermusik sind auch so etwas wie ein Karussell, das nach jeder Drehung nicht nur Neues bietet. Manos Tsangaris zeigt mit *Beiläufige Stücke: Mauersegler* eine Neuauflage der schon 2011 von ihm gestalteten Ruhr-Schiffahrt *Beiläufige Stücke: Schwalbe*. Tsangaris' aufwendiger «Hörfilm Remix» für Stimmen, Horn, Schlagzeug, mobile Ensembles, Elektroakustik, Strassenbahnen und wanderndes Publikum ist wieder ein lustiges Spiel mit künstlerisch gestalteter oder eben so belassener Umwelt. Allerdings haben sich die Schauplätze verändert: Kein Wassergeplätscher der Ruhr ist nun zu hören und kein Jogger am Uferstrand zu sehen. Dafür erscheint eine Strassenbahn gefüllt mit einem schrillen Götter- und Geisterhaufen, dann ein destruktives Liebesduett vor einer Schaufensterscheibe oder ein dubios Breitschultriger, der den dozierenden Leiter der Publikumsgruppe nassforsch zum Oralverkehr einlädt. Zugaben solcher Art machen die beiläufigen Stücke zu einem Vergnügen, freilich ohne dass sich die eben auch «beiläufige» Musik in den Vordergrund spielt.

Auch der junge, 1976 im dänischen Odder geborene Simon Steen-Andersen

sitzt wieder im deutschen Festival-Karusell. Erstaunlich bleibt sein ungeheurer Ideenreichtum, gepaart mit stets enormer Qualität. Nun blickt Steen-Andersen zurück auf die Romantik. *Drei Situationen nach Robert Schumann* heisst seine sympathisch dezente Studie für Flöte, Piccolo und Bassklarinette. Aus der romantischen Vorliebe für das Wort «Rauschen» resultiert sein konzeptuell einleuchtender Ansatz: In den Instrumenten angebrachte Miniatur-Lautsprecher erzeugen ein Rauschen, das wiederum Resonanzen in den Instrumenten hervorruft. Greift ein Spieler ohne zu blasen einen Ton, so erklingt er leise, parallel zum Rauschen. Im rauschend dichten Nebel schimmert Vergangenes durch, stimmig wie dezent.

Ebenfalls mit Musikern des Ensemble Recherche sucht Johannes Kreidler radikalere Bedürfnisse zu befriedigen. Ein Video zu seinem *Shutter Piece* zeigt Ausschnitte des Champions League-Finales zwischen Bayern München und Valencia aus dem Jahr 2001. Das Spielgeschehen verläuft nicht linear, sondern wird stets durchbrochen durch Kommentar- und Bild-Fragmente. Das Wesen des «Verschliessens» – die Übersetzung von «shutter» lautet «Verschluss» – projiziert Kreidler im Sinne eines An-Aus-An-Aus-Rhythmus auf das ganze Geschehen, sowohl auf das akustische wie auf visuelle. Konzeptuellen Reiz mag solch ein Verfahren haben. Doch Fragen bleiben zuhauf: Warum muss das Ganze 16 Minuten dauern? Warum dies stetige Festhalten am Fussball? Geht es da um eine Kritik am rollenden Ball, am Rudelgucken oder eher (wie es im diffusen Kreidler'schen Programmtext heisst) um die Darstellung einer «Ausschnitthaftigkeit von Wahrnehmung»? Ein Kunstwerk ist nicht unbedingt dazu da, Fragen zu beantworten. Aber es sollte sie doch derart aufwerfen, dass sich der Hörer irgendwo verfängt, irgendwo aufschau-

kelt und schliesslich in Tieferes dringen kann. Dafür jedenfalls liefert *Shutter Piece* ein viel zu starres Sprungbrett. Mit Radikalität hat es letztlich ähnlich viel zu tun wie ein rollender Ball, und sei er auch ein von Stefan Effenberg getretener.

Gespannt war man auf Dieter Ammann, dem der Festival-Leiter Harry Vogt eine breite Spielwiese bot in Form eines Portrait-Schwerpunkts. Zu hören war der sympathische Ammann in Form von Improvisationen als Pianist und Trompeter, in Form diverser Kammermusik und eines neuen Konzerts für Violine und Kammerorchester namens *unbalanced instability*. Schon in der deutschen Erstaufführung seines *Streichquartett Nr. 2 «Distanzenquartett»* zeigte sich Ammann von seiner quirligen, nicht unmittelbar zugänglichen Seite. In den Händen des phantastischen Quatuor Diotima offenbart das Quartett zwar nicht die von Ammann gewohnte dichte Sprunghaftigkeit, wartet aber dennoch mit enormen Brüchen und Unerwartetem auf. Im Violinkonzert *unbalanced instability* droht die hoch interessante Gemengelage von tonalen und mikrotonalen Elementen, von Zentraltönigkeit und Spektralkomposition und von irrwitzigen Bezügen zum Solokonzert aus dem Geist des 18. und 19. Jahrhunderts die Struktur des Ganzen in Frage zu stellen. Irgendwie jedoch ergibt das Verwirrspiel Sinn. Gelungen ist Ammanns Wagnis, sich auf so etwas wie eine «intuitive Logik» zu verlassen.

Nach einer furiosen Kadenz – in besten Händen bei der Solistin Carolin Widmann – gehen die diesjährigen Wittener Tage zu Ende. Die Halbwertszeit der dichten Festivallandschaft ist viel zu gering, dennoch werden hoffentlich nicht nur die Namen Simon Steen-Andersen und Dieter Ammann länger in Erinnerung bleiben. Zu den beeindruckenden Ereignissen zählten auch die Auftritte der

überragenden Newcomer des Trio Catch mit Boglárka Pecze an der Klarinette, Eva Boesch am Cello und Sun-Young Nam am Klavier. In bohrender Intensität erklang ihre Version von Georges Aperghis' *Trio* aus dem Jahr 1998. Mit der Uraufführung von Márton Illés' wahnwitzig heiklen *Rajzok III (Zeichnungen III)* für Klarinetten inklusive des ungarischen Tarogato, Cello und Hybridklavier (2013) war das souveräne Trio zu keiner Zeit überfordert. Längst muss es nicht mehr nur Arditti, Klangforum Wien oder Ensemble Recherche heissen. Am Ende also ein insgesamt guter Jahrgang mit überwiegend erfreulichen Botschaften aus dem tiefen Westen.

Torsten Möller



## Pierrot de la mort

Uraufführung von Jürg Wytenbachs  
 Violinkonzert *Cortège pour violon solo  
 et la «Fanfare du village»* (Stadtcasino  
 Basel, 2. Juni 2013)

Es ist schon das zweite Violinkonzert, das Jürg Wytenbach in relativ kurzer Zeit geschrieben hat. Das erste, *Marcia Fun* (UA 7.3.2007 in Bern), komponierte er für die Solistin Patricia Kopatchinskaja; es ist ein extravagant überdrehtes, gewitzt in alle Richtungen wirbelndes Stück. Das zweite Konzert nun, *Cortège pour violon solo et la «Fanfare du village» (inspiré d'un tableau de Gustave Courbet «Un enterrement à Ornans») suivi d'un cortège des étoiles pour cordes*, erscheint daneben viel konzentrierter, konsequenter in der Anlage und mit elegisch nachklingendem Epilog: Von weit oben, aus den geöffneten Entlüftungsluken des Konzertsaaes, erklingt ein Fernorchester mit Geigen, Celesta und Singender Säge, wie ein irrales Echo der beiden Instrumente auf der Bühne, der Solo-Geige und der Pauke.

Wytenbachs zweites Violinkonzert ist ein musikalisches Theater zum berühmten Bild *Un enterrement à Ornans* (1849/50) vom französischen Maler Gustave Courbet (1819–1877), wobei Courbets witzige Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte seines Bildes die eigentliche Inspirationsquelle für Wytenbachs Komposition waren. Courbet beschreibt nämlich, wie die verschiedenen Personen des Dorfes Ornans, allesamt Originale, bei ihm vorbei kommen, damit er sie skizzieren und später dann auf sein Bild bringen kann. Auch Hund, Kinderwagen und sogar der Tote im Grab stehen ihm Modell. Nach der Beendigung des Bildes habe man Karneval gefeiert und er, Courbet selber, habe «le rôle du Pierrot de la mort» übernehmen müssen.

Diese Szenerie überträgt Wytenbach auf das stark verkleinerte und im Raum verteilte Orchester (sorgfältig und überzeugend interpretiert von der Basel Sinfonietta samt Hund). Auf eine Grosslein-

Von Effenberg getreten

wand wird, zuerst nur in Schattenrissen, später das ganze Bild von Courbet projiziert. Hinter der Leinwand zupfen die individuell skordierten tiefen Streichinstrumente feine Naturflageolets, kaum hörbar.

Das Stück beginnt mit «Pierrot de la mort», dargestellt durch die Geigerin, die mit mehreren Pinsel-Bögen auftritt und vor einer Staffelei zu spielen beginnt. Während des ganzen Konzertes weicht ihr der Pauker nicht von der Seite. Mit Stielkastagnetten schlägt er im ersten Teil auf ein über die Pauke gelegtes Brett und begleitet die anfänglich mit grossem Gestus aufspielende Violine mit klappernden (Knochen-)Geräuschen. Schon hier wird deutlich: Das wird ein Totentanz. Aber auch Beethoven kommt einem in den Sinn, vor allem dann, wenn man sich in Erinnerung ruft, wie sehr sich Wytenbach als Interpret und Komponist mit Ludwig van Beethoven auseinandergesetzt hat, und man denkt an dieselbe Konstellation in Beethovens Violinkonzert, in dem ebenfalls die Pauke das versteckte zweite Solo-Instrument bildet. Etwas verkrampft und unbeholfen treten dann die Musiker auf und stellen sich vor die jeweilige Figur in Courbets Bild, die sie verkörpern. Man sieht sie förmlich vor sich, die Bürger von Ornans, die in ihrer kneifenden Sonntagskluft, geniert und stolz zugleich, vor dem berühmt gewordenen Sohn ihrer Heimat posieren. Die Solo-Geigerin (Carolin Widmann in einer phänomenalen Performance) spricht jetzt die Courbet-Worte und «interpretiert» gleichzeitig von der Geige aus, was ihr von der «fanfare du village» zugetragen wird. Das sind Klänge, die sich ganz konkret auf die einzelnen Figuren beziehen, hier ein paar rumpelnde Tubatöne des fetten Bürgermeisters, dort Zitate aus der *Marseillaise*, gespielt auf der Trompete von den Veteranen der Revolution von 1793. So kommt es zu einem spannenden Dialog, in dem die Violine die

musikalischen Partien der Dorfbewohner «malend» verfeinert. In diesem instrumentalen Theater arbeitet Jürg Wytenbach mit ganz «normalen» Orchestermusikern, die also kein perfektes Theater spielen und auch nicht so recht in ihre Rollen passen wollen. Aber genau dieses Unbeholfene und Ungehobelte ist Thema der Komposition und war 1850 auch das Thema von Courbets Bild, das im *Salon de Paris* auf scharfe Ablehnung stiess. Die vielen Vorwürfe des Hässlichen und Grotesken fasste Honoré Daumier in einer Karikatur zusammen, in der sich die Bourgeois fragen: «Est-il possible de peindre des gens si affreux?» Ähnliches werden sich einige Zuhörer wohl auch an der Uraufführung in Basel gedacht haben, nach dem etwas dilettantischen Theaterauftritt der Courbet'schen «fanfare du village» mit abschliessender «danse macabre».

Neben den komisch-schrägen Momenten zeigt Wytenbachs Komposition aber auch ernste und berührende Abschnitte. Wer Wytenbach kennt, erwartet immer die Falltüre, durch die eine aufgebaute Stimmung radikal entsorgt wird. Beim Violinkonzert gibt es dies nicht, dafür tut sich eine ganz andere Öffnung auf: nämlich die Entlüftungsluken in der Decke des Konzertsaaes, eine Öffnung gegen oben also, ein Durchlass in eine andere Welt. Und in diesem Moment kommt eine neue Stimme hinzu, keine ironisch-sarkastische, sondern eine dunkel-melancholische, ein Gedicht der grossen Lyrikerin Rose Ausländer (1901–1988): «Nur der Schatten / blieb / als das Licht / verloren ging / Im Dunkel / träumt es sich / heller».

Im reduzierten Melodram von Sprechstimme, Geige, Pauke und «himmlischen» Klängen über der Decke entsteht eine rätselhaft-magische Stimmung. Das ist kein Tanz mehr! Auch keine Falltüre, sondern eine Unanswered Question.

Cécile Olshausen

## Anatomy of music, anatomy of theater

«Project P» at the Polish National  
Opera in Warsaw

«Project P» means «Project Poland» and refers to the three year cycle of operatic premieres in the Grand Theatre — the National Opera in Warsaw (2013–2015). Six young Polish composers received an opportunity for a debut commission in cooperation with young directors, artists, conductors and — last but not least — audiences who definitely have different interests in the arts than historic opera.

The first part of «Project P» took place in May and brought *dla głosów i rąk* («for voices and hands») by composer Jagoda Szmytka (\*1982) and director Michał Zadara (\*1976) and *Transcriptum* by composer Wojtek Blecharz (\*1981), set designer Ewa Maria Śmigielńska and light director Wojtek Puś (\*1978). The two pieces, shown at the same evening one after another, were diametrically different but at the same time complementary.

*Dla głosów i rąk* is a funny musical comedy based on the motive of «theatre within theatre» and showing the successive stages of the genesis of the opera itself, starting with presenting the director the main concept, through rehearsals with the orchestra, the staging by the director etc. Szmytka's opera is a kind of documentation of work on the whole process. The protagonists were derived from real persons encountered in the institution during the one-year time span of composing the piece (for instance, the director of the opera, the composer, the stage director, the orchestra inspector...), and the libretto uses real dialogs picked up from it. The score, written for big chamber ensemble, has been played by soloists of NO Orchestra conducted by Marta Kluczyńska (\*1985). It is dense, acrid (low register of wood instruments, playing on polystyrene, hitting with hammers on metal boxes), and sometimes operates also

with theatrical gestures. The musicians act as protagonists on the stage, no singing voice is heard and even the solo singer role (Izabela Kłosińska) only coughs.

Bringing to mind films of Federico Fellini, this opera is not just a parody of a conservative institution. Szmytka and Zadara ask the question: what is necessary for an opera? Is that a story for what the Director demands? Showing the lack of story and the defeat of all artistic venture, Szmytka and Zadara direct our attention on musical and theatrical means, as well as on the existential situation of art which tends to be an eclipse in a literary fiction. We receive — in paradox — really absorbing musical theatre!

Wojtek Blecharz's opera-installation *Transcriptum* is — on the contrary — a journey through an opera house's back-room, viewed as a topography of trauma. Roving through the maze of secret passages, staircases, huge elevators and magazines for stage design, the audience experiences a woman's mental illness and tries to reconstruct its logic and thought. Dispersed on the stage, sometimes even hidden and impossible to experience in full, small elements like sounds, visual objects, light setting, text and video, turn out to be crumbs of traumatic memories of an accident in which the woman lost her husband in a fire. *Transcriptum* begins with the concert piece *k'an* for steel drum and 130 sticks, then the listener encounters for example a trio for soprano (Anna Radziejewska), percussion and bass flute, a duo for two accordions or a piece for cello solo. At the end all musicians gather together on the stage and play a final concert piece as a kind of superposition of all parts. We recognise Blecharz's musical idiom full of diverse noises, breathing gestures and clear rhythmic pulsation. The non-linear, fragmented story seems to be

clear and coherent, convincing in a psychological and artistic sense.

*Dla głosów i rąk* and *Transcriptum* have different librettos, conception of space and form, as well as models of cooperation between its authors (for Blecharz it was also his debut as a director!). Yet they share a way of thinking about sound as a vehicle for identity, bodily presence and stageability, above all the notion of anatomy. Szmytka and Zadara's opera investigates the structure of the institution, as well as music and theatre. In Blecharz's opera anatomy rather concerns the structure of trauma, the architecture of an opera house and the audience's perception.

Monika Pasiecznik

## Manifeste Acte II

Festival Manifeste, IRCAM, 29 mai au 30 juin 2013



Heinz Holliger. Photo: Dániel Vass

La modernité se porte bien, merci. Beaucoup mieux que ne semble le dire Karol Beffa devant le Collège de France ou bien le délirant Jérôme Ducros maniant le goupillon et l'encensoir du retour à une tonalité bien pensante. C'est sur cet arrière-fond polémique que s'ouvrait l'édition 2013 de feu le festival Agora — devenu *Manifeste* pour la deuxième année. Au programme, comme toujours, des valeurs sûres côtoient des jeunes pousses prometteuses et certains imposteurs venus se glisser dans la photo de groupe.

L'institution a pour ainsi dire le défaut de ses qualités. D'une part, elle perpétue la tradition de soutien et de promotion de la création musicale, de l'autre, elle peine à désavouer les contempteurs d'un « système » en quête de figures tutélaires et prisonnier de ce rôle de référence incontournable. Pierre Boulez ayant déserté — au sens propre et figuré — le pupitre de direction, on aurait pu s'attendre à ce que sa musique ne disparaisse pas totalement de l'affiche, sauf à croire qu'elle dépend également de ses problèmes de santé. C'est à Heinz Holliger, autre grand aîné du monde musical contemporain, qu'on a fait appel

cette année pour ouvrir et clôturer les débats. Presque dix ans après l'avoir entendu en concert, on se réjouit de redécouvrir *Scardanelli-Zyklus* sous sa direction. Pour l'occasion, les pièces de ce chef-d'œuvre étaient présentées dans un ordre inédit, avec la lumière noire de *Eisblumen* irradiant l'ensemble du dispositif des fragments de Friedrich Hölderlin. La suspension du temps réel exige que l'on aborde la durée exceptionnellement longue de cette œuvre (près de 2 h 30 d'un seul tenant) avec une perception totalement renouvelée. La fonction mémorielle d'une pièce à l'autre et l'attention portée au sens de chaque texte, pris individuellement, forment les deux axes entre lesquels se situe l'attention de l'auditeur. L'interprétation du Chœur de la Radio-Lettone surpasse en contrastes et en précision le chœur Accentus, le compositeur prenant lui-même le soin de prononcer la mystérieuse incantation « Mit Unterthänigkeit Scardanelli » entre chaque pièce.

L'espace de projection accueillait un récital du jeune pianiste Jean-Frédéric Neuburger ; récital astucieusement construit autour d'un maillage Schumann —

Holliger — Robert HP Platz — Schumann. Le climat des 13 saynètes des *Kinderszenen op. 15* forment un écrin de contrastes avec les extraits de la *Partita* (1999) de Holliger qui suit immédiatement après. Le piano de Neuburger se montre d'ailleurs plus inspiré et moins retenu dans la partie « contemporaine » de la soirée que dans les deux pièces romantiques. Il parvient à révéler dans *Sphynxes* (référence aux notes que l'interprète du *Carnaval op. 9* ne doit pas jouer) ces « innere Stimmen » dissimulées jusques dans le corps de l'instrument. Des éléments plus traditionnels d'une vélocité virtuose sont négociés impeccablement (*Petite Czard obstinée*). Artiste rare et secret, Robert HP Platz (né en 1951) proposait *Branenwelten 6* pour piano et électronique, œuvre donnée en création française. Cet ancien disciple de Karlheinz Stockhausen et ancien stagiaire du Cursus IRCAM dans les années 80, compose une œuvre unique faite d'une « polyphonie de formes » — une sorte de mosaïque infinie ou de work in progress auquel s'agrège toute œuvre nouvelle. Cosmologie inspirée du modèle des voix uniques superposées (comme chez Palestrina), *Branenwelten 6* inverse ce mode de pensée en proposant la construction d'une unité à partir de couches différentes. L'effet de distanciation des différents éléments produit un élargissement du cadres spatio-temporel explicitement onirique et sensoriel. On retrouvait plus tard dans le festival Jean-Frédéric Neuburger, en compagnie de Jean-François Heisser dans une magistrale interprétation de *Mantra* de Stockhausen. Les légers décalages de synchronisation sont largement compensés par une électronique modulée plus commodément désormais sur des tablettes numériques qui évitent les joyeux aléas des modulateurs en anneau. Du concert donné Salle Pleyel par un excellent Philharmonique de Radio-

France dirigé par Jukka-Pekka Saraste, on attendait beaucoup des *Reflets de l'ombre* de Carmine Emanuele Cella... on sort attendri par la musique d'Henri Dutilleux auquel *Les Métaboles* rendaient hommage et ravi d'une *Troisième Symphonie* de Lutoslawski, sans doute l'une de ses plus belles compositions. Si l'intérêt de la pièce de Cella s'arrête à la lecture du texte de présentation, les *Three songs from Esstal* de Philippe Schoeller doivent beaucoup à la performance de l'égérie du chant contemporain, Barbara Hannigan. La naïveté du collage de citations de Shakespeare et de Joyce fait sourire mais on apprécie l'énergie du flux d'images sonores et de perspectives. La deuxième rencontre Hannigan-Schoeller fut éclipsée par la pièce soliste *Djamila Boupacha* de Luigi Nono. On gardera précieusement ces dix minutes d'éternité durant lesquelles la soprano britannique laisse le chant l'enivahir et vibrer en noires fulgurances du poème de J.L. Pacheco sur le mur écarlate des Bouffes du Nord. Sa présence ne suffit pas à relever l'intérêt d'une laborieuse et interminable *Operspectiv* *Hölderlin*, présentée ici dans sa nouvelle mouture (pourtant débarrassée de l'attirail technologique de la projection WFS). Le quatuor Diotima, sous-employé chez Schoeller, trouve chez Alberto Posadas un défi et un enjeu inouï. Cette *Liturgia Fractal* n'est pas une nouveauté mais pourrait bien représenter ce que la Grande Fugue a pu incarner pour les contemporains de Beethoven. Le son pénètre par nappes toutes les strates organiques de l'œuvre, construites autour du premier mouvement *Ondulado tiempo sonoro*. Chaque pièce apparaît comme la « somme transformée » des pièces précédentes, sur un modèle mathématique lié au mouvement de particules flottant dans un liquide. Le résultat rend sensible une prolifération d'effets dynamiques et de couches

sonores parfois microscopiques qui restitue paradoxalement un rapport intime de proximité sans pour autant amoindrir la complexité des chemins empruntés.

Du côté des compositeurs « maison », l'institut avait organisé deux soirées « Portrait » autour de Yann Maresz qui auraient mérité d'être concentrées en une seule, compte tenu de l'aspect disparate des deux programmes (d'autres compositeurs figuraient à l'affiche) et de la densité d'intérêt assez faible des œuvres présentées. On peut se demander en effet quel plaisir retirer des *Continuous Snapshots* de Sébastien Gaxie ou *Arboretum : of myths and trees* de la jeune Diana Soh. Le premier ne propose qu'une utilisation assez anecdotique de l'électronique combinée à une partie de piano monotone, la seconde sollicite cette même électronique par son versant le plus trivial, équipant la soprano Elise Chauvin de capteurs mitaines qui détournent l'écoute vers des effets ludiques de transformation du son en temps réel. Luis Fernando Rizo-Salom nous revient assagi dans ses *Quatre pantomimes pour six*, pour sextuor de cordes et de vents. Cette série de « gestes » s'inspire du théâtre sans parole — monde tragicomique dans lequel les groupes instrumentaux sont traités comme des caractères indépendants. Le pianiste David Lively interprétait de belle manière les trois pièces de Magnus Lindberg *Twine, Étude I et II*. La virtuosité plastique du compositeur finlandais se retrouve sous différents angles, à commencer par ces combinaisons de couleurs sérielles et spectrales ou ces passages jamais abrupts où la tension se libère progressivement. En seconde partie, Peter Rundel dirigeait l'ensemble musikFabrik dans *Coyote Blues*, musique joyeuse et sans prétention, pleine de rondeur et de rythmes contrastés, puis *Tutti* — première création de Maresz depuis 2006. L'effectif

assez fourni (15 musiciens) densifie parfois à l'extrême une trame de lignes et de dynamiques très large. D'une unité organique impressionnante, cette écriture joue sur les effets de volumes et de perspectives sans jamais amoindrir les détails rythmiques. Plus « classique » dans un sens, la pièce *Metallics*, pour trompette et dispositif électronique en temps réel figure en bonne place sur la carte de visite du compositeur. Le dédicataire Laurent Bômout lui rend honneur en surmontant les difficultés techniques d'une pièce construite autour d'un assemblage d'effets de timbres transformés et d'enchaînements-croisements de lignes. Donnée par l'ensemble Court-circuit, *Sul Segno* de Yann Maresz n'apporte rien de plus à un programme déjà chargé. Cette pièce, créée en 2004 à partir du ballet éponyme, se présente comme une réflexion autour de la notion de sons pincés, depuis la harpe et la guitare jusqu'au cymbalum. La contrebasse ajoute une basse ligneuse à une électronique assez discrète qui lisse les aspérités.

Si l'on excepte le piteux hommage rendu à la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec par Vittorio Montalti, le concert de clôture par Heinz Holliger à la tête de l'ensemble anglais EXAUDI et des membres du Lucerne Festival Academy valait principalement pour les premières françaises de *Puneigä* et *nicht Ichts – nicht Nichts*. La première pièce est construite autour d'un admirable livret d'Anna-Maria Bacher, petit bijou d'archaïsme et de rugosité dialectale alémanique. Holliger profite d'un changement de plateau pour lire (sans traduction !) ces textes devant un public médusé. La soprano Anu Komsu prolonge les résonances naturelles de la langue que l'écriture musicale sollicite sans excès. La précision des attaques et l'intensité des timbres se glisse entre les mots pour en extraire la subs-

## Manifeste Acte II

Festival Manifeste, WZL, 17. bis 20. Juli 2013

tance. Autre bonheur, le *nicht Ichts – nicht Nichts*, basé sur dix « monodisticha » d'Angelus Silesius, matière à une écriture madrigale exceptionnellement détaillée et surabondante d'effets variés. Si *Mosaic* d'Elliott Carter ne passionne pas vraiment, malgré d'évidentes qualités, le *Kammerkonzert* de Ligeti était certainement une erreur de programmation. Les musiciens trouvent là leur limite en terme de mise en place et de précision, tandis que l'esthétique d'une pièce basée sur la pulsation semble contredire l'approche esthétique de Holliger qui en donne une étrange version, plus proche de Turner que des mécaniques de Tinguely.

Un mot pour finir concernant le très mince intérêt ressenti à l'écoute de l'opéra *Aliados* de Sebastian Rivas. Le livret d'Esteban Buch s'escrime à faire passer pour historique une rencontre entre Margaret Thatcher et Augusto Pinochet — rencontre au contenu très anecdotique mais dont la dimension symbolique est littéralement hystérisée par le trio Buch-Rivas-Gindt au point d'en faire une réflexion assez creuse sur la veulerie des puissants et la souffrance des peuples. On pense au « déshonneur des poètes », texte important de Benjamin Peret qui dénonçait la poésie ambitionnant de porter à elle seule le poids d'un message idéologique ou politique trop explicite. Que nous dit cet « Aliados » ? Pas grand-chose que nous ne sachions déjà sur un thème aux antipodes de tout intérêt musical et esthétique. Souhaitons à Sebastian Rivas de ne pas verser plus avant dans son goût pour la compilation impersonnelle et à Philippe Béziat de ranger son encombrante caméra pour nous faire oublier cette variante caricaturale d'*En attendant Godot*.

David Verdier

## Urbane Leere

Die Lange Nacht der elektronischen Musik, Dampfzentrale Bern  
 (5. Juli 2013)



Antye Greie. Foto: zVg

Die Lange Nacht der elektronischen Musik in der Berner Dampfzentrale nimmt als jährlich wiederkehrendes Ereignis einen festen und wichtigen Platz in der musikalischen Agenda der Bundeshauptstadt ein. Der Anlass besitzt Ausstrahlungskraft und lockt damit auch den einen oder die andere aus weiter entfernten Regionen an. Ankündigung und Programm der diesjährigen Ausgabe – die fünfte bereits – wurden nicht zuletzt deshalb mit Spannung erwartet, weil der gegenwärtige Status der (Neuen) Musik bzw. deren zukünftige Bedeutung in der Dampfzentrale durchaus Anlass zur Besorgnis gibt. Mit den personellen Wechseln, die das Haus im vergangenen Jahr bewegten, scheint eine deutliche Gewichtung der beiden Sparten Tanz und Musik einherzugehen: Während der Tanz aufgeigt, verliert die Musik an Terrain. Zwar ist es schön, dass man dem jungen Berner

Ensemble Proton als «Ensemble in Residence» festen heimischen Boden bietet, doch ersetzt dies keine anspruchsvolle musikalische Programmierung. In solcher Trübnis bieten bewährte Formen manchmal doch noch einen Rest an Halt, und so kehrte die diesjährige Lange Nacht der elektronischen Musik wie gerufen wieder. Es geht hier aber um weit mehr als nur um die Annehmlichkeiten eines sich ritualhaft wiederholenden Ereignisses: Eine in den letzten Jahren umsichtige musikalische Kuratierung, die im Rahmen dieses Mini-Festivals viel versucht, gewagt und geschafft hat (inklusive der Missgriffe, in denen sich die Freude am Risiko zeigte), ist in Frage gestellt. Die Lange Nacht der elektronischen Musik zeichnete sich stets aus durch den Anspruch, nicht nur verschiedene Generationen elektronischer Musiker nebeneinander zu platzieren, sondern auch «elektronische

## Zwischen freien Stücken

Thomas Köner und Andy Mellwig  
die Kunst des freien Stücks

Musik» als ein dynamisches Feld zu begreifen, auf dem seit ihren Anfängen immer wieder vermeintlich gesonderte stilistische Bereiche sich gegenseitig befruchten und irritieren. Die Verbindungslinien zwischen einzelnen Akteuren und individuellen Ästhetiken sind dabei so zahlreich wie die Kluften zwischen Schulen und Szenen.

Mit vier Konzerten an einem Abend hielt die diesjährige Ausgabe am gewohnten Format fest. Den Einstieg machte Thomas Köner (geb. 1965), heute als Klang- und Multimediakünstler tätig, in den 1990er Jahren noch stärker cluborientiert, z. B. als «Porter Ricks» zusammen mit Andy Mellwig. Er spielte eine flächige atmosphärische Musik, zu der, auf zwei Leinwänden, ein Zug scheinbar endlos durch die Kulissen einer menschenleeren Stadt fuhr. Eine Reise durch hermetische Welten, einzig durchbrochen von Spuren menschlichen Lebens, die von Zeit zu Zeit in Form von Field-Recordings in den Klangraum eindringen. Eine anfangs atmosphärisch starke Perfor-

mance, die das Publikum auf eine Reise ohne Ziel durch eine dystopische urbane Leere mitnahm, die aber je länger desto monotoner wurde. So nahm die Endlosreise mangels Aufmerksamkeit der Hörer bald ein Ende.

Die in Finnland lebende deutsche Klangkünstlerin Antye Greie alias AGF (geb. 1969) verflechtet Sprache, Sprachfetzen und elektronische Klänge. Mit feinen, transparenten Klangschlaufen schafft sie rhythmische Texturen, in denen ein Beat stets anklingt, sich aber nie wirklich manifestiert. Greie arbeitet live an der Herstellung und Komposition musikalischer Mikroorganismen, die in ihrer Klanglichkeit und in der leicht stotternden Rhythmisierung zuweilen an Spieldosen erinnern. Die bestechende musikalische Idee wurde in der konzertanten Umsetzung leider etwas geschwächt durch Greies scheinbares Versinken zwischen Reglern und Touchscreens.

Der in New York lebende Komponist und Multimedia-Künstler Phill Niblock (geb. 1933) präsentierte gemeinsam mit

dem Berner Konus Saxophonquartett eine für diese Besetzung eingerichtete Version seines Stückes *To Two Tea Roses*. Das war – Saxophone hin oder her – der Drone-Niblock, wie man ihn kennt und vielleicht auch mag. Zu später Stunde sorgte der britische Extrem-Elektroniker William Bennett (geb. 1960) mit seinem Afro-Noise-Projekt *Cut Hands* für einen gebührenden Abschluss. Power Electronic kombiniert mit afrikanischen Rhythmen: eine Art Anti-World-Music, hämmernd und giftig, nicht primär originell, aber ungemein packend.

Tobias Gerber