

Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

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

Heft 124

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Klingende Visitenkarten

Das Tonkünstlerfest in Bern (6.–8. September 2013)



Die Basler Madrigalisten und das Ensemble Proton (mit Szenographie des Künstlers Dominik Stauch). Foto: Philipp Zinniker

Zugabe! Und dies gleich 16 Mal: Das gab es am Tonkünstlerfest, welches sich dieses Jahr beim Musikfestival Bern eingeknistet hatte, im Konzert der Camerata Bern. Das Orchester bündelte hier die Kürzest-Werke, die es bei Schweizer Komponistinnen und Komponisten in Auftrag gegeben hatte, und lud damit zu einer aufschlussreichen Tour d'horizon durch das hiesige Schaffen. Christian Henking etwa hat eine witzige Applaus-Heischerei konzipiert, Thomas Demenga lässt es zirpen und piepsen, Daniel Schnyder schrieb einen süffigen Rauschmeisser, Patricia Kopatchinskaja einen wütenden – und das Publikum in der Berner Dampfzentrale hat sich amüsiert. Die meisten Beiträge allerdings waren anders: sehr raffiniert, sehr subtil, vorwiegend leise. Als Zugaben also ziemlich unbrauchbar, man könnte sie sich eher als Intermezzi vorstellen. Oder als musikalische Visitenkarten: handlich im Format, gepflegt in der Gestaltung.

Diese gepflegte Gestaltung fiel auch bei den weniger handlichen Beiträgen auf. So unterschiedlich etwa die rund 20-minütigen Werke waren, die das von Philippe Bach geleitete Berner Kammerorchester aufs Programm setzte, so einig waren sich ihre Komponisten im Grundsatz: Eine Geige ist eine Geige, und sie klingt auch so. Nämlich schön. Die

Zeit der Extreme und Experimente scheint zumindest im Konzertsaal abgelaufen zu sein (fürs Schräge waren die Installationen um die Säle herum zuständig, vgl. den Beitrag zum Musikfestival Bern in diesem Heft, auf Seite 52). Das sagt nun natürlich noch nichts aus über die Qualität der Musik, aber doch einiges über die Haltung, mit der sich die Komponisten präsentieren – und auch begegnen. Eine gewisse Förmlichkeit fiel da auf, etwa bei der sehr gleichmässigen Verteilung des Applauses; niemand schien sich mit einer auffallend positiven oder negativen Reaktion exponieren zu wollen.

Innerhalb dieses Rahmens allerdings gibt sich die Musik durchaus kommunikativ. «Hört mir zu!» signalisiert etwa Edward Rushtons Stück *Imbert Fils* (2001), und wie da am Anfang traditionelle Gesten verrutschen, ist vergnüglich zu verfolgen. Allerdings ermüdet das offene Einfordern der Aufmerksamkeit mit der Zeit; was lebhaft begann, wirkt zunehmend nervös. Da ist Alfred Zimmerlins Aufmerksamkeits-Management geschickter: Auch er holt sein Publikum in *Ohne Titel (Pragma I)* mit präsenten Gesten ab; aber dann zieht sich die Musik bald einmal zurück, wie aus Nischen schauen zuweilen Motive in dieser Uraufführung hervor und locken einen, sie zu verfolgen.

Epochale Werke hat man nicht gehört an diesem Wochenende, aber doch vieles, was handwerklich geschickt gemacht und/oder originell gedacht war. Klanglich überraschend wirkte etwa das oszillierende *Oscura luce* (2007) von Denis Schuler bei den Basler Madrigalisten. Und wenn man bei Matthias Arters *...Wotan...* (UA) auch kaum darauf gekommen wäre, dass hier Musik von Udo Lindenberg und Richard Wagner sublimiert wurde, so lauschte man in der Aufführung durch das Ensemble Proton doch fasziniert der Bass-Oboe mit dem schönen Namen Lupophon.

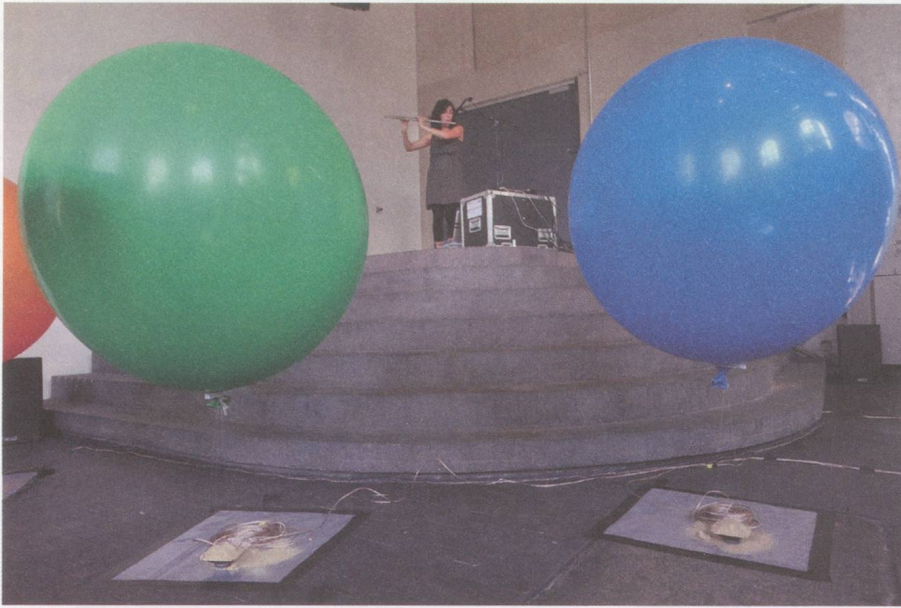
Neben der Bühne wirbelte Arter ein letztes Mal als Präsident des STV durch die Menge; sein Nachfolger William Blank wurde in Abwesenheit gewählt, er war gerade auf Tournee. Schade, denn vielleicht wäre er in Bern auf gute Ideen gekommen. Etwa auf jene, die kommunikative Innenpolitik, die Arter so vehement gefördert hat, durch eine ebensolche Aussenpolitik zu ergänzen. Oder auf jene, bei der Konzeption des Tonkünstlerfestes mal wieder gründlich über die Bücher zu gehen: Warum etwa hat man die Improvisationen so spät angesetzt, dass die Pendler und die Aufnahme-fähigkeit längst weg waren? Warum wurde der Freitag so eng programmiert, dass man atemlos von Konzert zu Konzert hetzte, der Samstag aber so locker, dass sich die bewährten Grüppchen in ihre jeweiligen Beizen zurückziehen konnten? Ginge es bei einem solchen Anlass nicht auch darum, Situationen zu schaffen, in der Diskussionen über die eigenen Communities hinaus in Gang kämen?

Bei der Zugabe am Sonntagnachmittag übrigens, beim ebenso vergnügten wie konzentrierten Schülerprojekt *Totally Flipside* (ein Musikvermittlungskonzept von Tönstör), waren die meisten Tonkünstler bereits abgereist.

Susanne Kübler

Wahn und Witz

Musikfestival Bern (3.–15. September 2013)



Lara Stanić, Artist-in-Residence am Musikfestival Bern. Foto: Philipp Zinniker

In der Allee, die zum Museum der psychiatrischen Anstalt Waldau führt, verkündet ein grosses gelbes Plakat das Motto des diesjährigen Musikfestivals Bern: «WahnWitz». Sprachgeschichtlich rührt der Begriff «Wahnwitz» von wan (= leer) und witz (= Sinn) her und bedeutet demnach soviel wie Sinnesverlust. Immanuel Kant verlieh der Begrifflichkeit eine differenziertere Prägung, indem er den Wahnwitz als «positive Unordnung», als bewusste Verkehrung der Vernunft definierte. Somit rückte er den Ausdruck in die Nähe zum Genialen, zum Phantastischen – kurz, ein griffiges Sujet für ein Festival, in dessen Zentrum Neue Musik steht. Und ebenso sinnfällig ist die Kooperation mit dem Schweizer Psychiatrie-Museum. Dort wurde nämlich zeitgleich zum Festival die Ausstellung «Wie man sich vom inneren Zwang befreit» gezeigt. Die ausgestellten Künstlerinnen und Künstler versuchten durch die kreative Arbeit, sich von den Fesseln ihrer Krankheit zu lösen. In der Maltherapie werden dabei zwei zentrale Praktiken unterschieden: Repetieren und Ausfüllen.

Repetition diente dem Komponisten Erik Satie als Mittel zum Bruch mit der

Tradition. Sein Konzeptstück *Vexations* aus dem Jahr 1893 verlangt 840 Wiederholungen und erreicht somit eine Aufführungsdauer von bis zu zwanzig Stunden. Die Komposition wurde, verteilt über die Abende des Festivals, von mehreren Pianisten dargeboten. Konstitutiv ist das mechanische Wiederholen im Besonderen für die wohl schrägste Attraktion des Festivals: Eine Jahrmarkt-Orgel, gebaut um ca. 1900 in Mülheim, aus der zeitgenössische Musik ertönte; zehn Komponisten hatten nämlich den Auftrag bekommen, für das Instrument ein kurzes Stück zu schreiben. Während sich manche der Miniaturen auf die Verfremdung von Zirkusmusik und Tanzweisen beschränkten, gab es doch auch komplexe Zugänge, die die Grenzen der Orgel auszuloten suchten. François Sarhan entwarf eine virtuos-polymetrische Struktur, die an die Player Piano-Kompositionen von Conlon Nancarrow erinnerte, Siegfried Friedrich arbeitete mit Registermischungen, Clustern und einer grossen dynamischen Spannweite.

Die Stadt mit Klang auszufüllen, das war einer der Ansprüche des Festivals. Die Jahrmarkt-Orgel, die an verschiedenen Standorten in der Stadt erklang,

stand symbolhaft für die Umsetzung dieser Idee. Dieses Ausfüllen des Stadtraums konnte man bereits auch am Eröffnungskonzert des Berner Sinfonieorchesters erleben. Daniel Glaus' Komposition *Redeuntes* für Kirchenglocken, Orchestergruppen, Turmbläser und paradierende Blechbläser auf dem Vorplatz des Münsters verwandelte die untere Altstadt in ein waberndes Klangkontinuum: ein grossartiges Raumklang-Erlebnis. Eine ebenso bewegende, wenn auch sanftere Ausstrahlung ging von Maru (Margrit) Riebens Installation *Sonore* im Türmchen der Dampfzentrale aus. Dieses «Minarett» bot ein Lamento oder besser viele Lamenti, die Anwohner und Künstler auf Riebens Telefonbeantworter hinterlassen hatten, dar und verband den Klagegesang mit einer Aufzählung von Künstlern, die in den vergangenen Jahren in der Dampfzentrale aufgetreten sind. So entstand eine faszinierende Kommunikation zwischen dem Haus und seiner Umwelt.

Mit der IGNM Bern konnte man einen Hörspaziergang unternehmen, den «Sound Shuttle» mit klanglichen Interventionen. Im Marzilbad vermengten sich ein Ausschnitt aus der Komposition *Die Landschaft zerfetzt, öde, kaputt* für Streichquartett von Barblina Meierhans und Marcel Saegesser, eine monochrome Klanglandschaft mit mikrotonalen Verschiebungen, durchbrochen von rhythmischen Patterns, mit dem Soundscape des Freibads. Weniger gelungen stellten sich die interaktiven Zugänge von Mélanie Ulli und Martin Traber dar: Mittels Spielanweisungen sollten die beteiligten Zuhörer Treppen und Gassen akustisch erfüllen. Die Anweisungen waren dabei etwas gar simpel gestrickt und provozierten eher ein Herumalbern anstelle eines besonders klangvollen Ereignisses.

Die Schwestern Ruth und Rebecca Stofer stellten ein atmosphärisches Hörspiel basierend auf Texten von Adolf

Wölfli vor. Jenem berühmten Künstler der Waldau widmete im Übrigen auch Christian Henking ein faszinierendes Klaviertrio. In *weiter Ferne*, ein Auftrag des Trio Montin, überträgt Schriftbilder Wölfli's in eine dichte musikalische Textur.

Nahe an der Kant'schen Definition des Wahnwitzes bewegten sich die Aktionen von Lara Stanic, Artist-in-Residence am Musikfestival Bern. In fünf kurzen Performances verband sie die Spielorte des Festivals und kommentierte das Programm. Stanics Arbeit reflektiert Wechselwirkungen von Mensch und Technik, von akustischen und elektroakustischen Klängen. Transformation und Verkehrung bilden dabei zwei wesentliche Herangehensweisen. Im Münster versuchte sie mittels Feedbacks zwischen einem Lautsprecheranzug und Mikrofonen auf einen Bach-Choral einzustimmen, während sie zur Eröffnung des Tonkünstlerfestes Flöten-glissandi in Fluggeräusche verwandelte, deren Resonanzen Luftballone abheben liessen. Die Installationen, denen ihr mögliches Scheitern stets inhärent ist, führten Klangerwartungen irre und präsentierten sich durchaus humorvoll – Wahn und Witz eben.

Moritz Achermann

Wie klingt die Schweiz?

Die Expedition Ton & Tal (Festival Rümlingen, 15.–24. August 2013)



Das Ensemble Ton & Tal auf dem Glaubenbergpass (Kanton Obwalden). Foto: Kathrin Schulthess

Das Festival für Neue Musik Rümlingen hat sich dieses Jahr einer sehr komplexen logistischen und musikalischen Aufgabe gestellt: einer Expedition durch die Schweiz. Mit dem eigens zusammengestellten 23-köpfigen Ensemble Ton & Tal, besetzt mit Blechbläsern, Holzbläsern, Perkussion und Akkordeon/Schwyzerörgeli, ging es vom 15. bis 24. August quer durch die Schweiz: Von Airolo im Tessin zum Kraftwerk Augst auf der Grenze zu Deutschland. Gespielt wurde zu Fuss, im Zug, auf dem Schiff und dem Traktor, immer der musikethnographischen Frage auf der Spur «Wie klingt die Schweiz?». Das Ensemble dockte beim Festival Alpentöne Altdorf an, schickte bei der Ankunft am KKL in Luzern einen musikalischen Gruss ans gerade stattfindende Lucerne Festival und besuchte in den Etappenorten lokale Kulturinstitutionen und Musiker. Eine alte Jahrmarkt-Organ mit zehn neuen Kompositionen sollte der Expedition die Aufmerksamkeit in den Durchgangsorten sichern.

Das Festival als musikalische Expedition war derweil nicht ganz unproblematisch. Besonders für die Zuhörer. Sie mussten ausdauernd, wetterfest und einsatzfreudig sein. Hören hiess im Zweifel mitwandern. Viel eher erreichten die Interventionen im öffentlichen Raum ein zufälliges Publikum. Das ist zwar eine Öffnung des Festivals nach aussen, die Expeditionsteilnehmer mussten aber im Gegenzug damit leben, dass auf mancher

Wegpassage das einzige Publikum die Kollegen waren. Eine andere Frage, mit der sich die Festivalmacher Urban Mäder, Daniel Ott und Annette Schmucki konfrontiert sahen, war, wie man eine Suche musikalisch gestalten kann, ohne das Finden zu verhindern. Wichtig sicherlich die Besetzung des Ensembles mit Musikerpersönlichkeiten: Hans Koch (Bassklarinette, Sopransaxophon), Hans Hassler (Akkordeon), Christian Dierstein (Schlagzeug) oder Marcel Oetiker (Schwyzerörgeli) – um nur einige zu nennen – brachten ihre individuellen musikalischen Profile mit und konnten diese in den Improvisationen mit vor Ort gefundenen, lokalen Klängen verbinden. Annette Schmucki, Urban Mäder und Daniel Ott haben diesen musikalischen Individualismus in ein übergreifendes Konzept eingebunden. Es bediente sich des Baukasten-Prinzips, mit dem flexibel und offen auf Situationen reagiert werden konnte. Ein Set aus rhythmischen, harmonischen und gestischen Bausteinen wurde immer wieder neu variiert: Ein Akkord aus dem sogenannten Zwölfton-Klangalphabet kam mal als Klangwolke, mal als Klangtupfen, mal in grosser Besetzung, mal in kleiner daher. Oder *Schritte*, eine kurze musikalische Sequenz im Marschrhythmus, die die Füsse in Bewegung brachte und beliebig besetzt und wiederholt werden konnte. Für bestimmte Orte wie die ehemalige Klosteranlage, heute der Stadtpark in Luzern, waren aber auch geschlossene ortsspezifische Kompositionen entstanden. Das Konzept dieser Expedition setzte darauf, die Kommunikation unter den Musikern und mit der Umgebung zu fördern; anstatt einer ausformulierten Antwort auf die Frage nach dem Klang der Schweiz präsentierte es individuelle Kreation und ermöglichte intensives Erleben.

Johanna Köhler

Révolutionnaire ?

Trois regards sur le Festival de Lucerne
 (16 août au 15 septembre)



Chaya Czernowin, «Composer-in-Residence» au Festival de Lucerne 2013. Foto: zVg

Vive la Révolution

De même que les friches industrielles se transforment parfois en lieux culturels, la révolution quitte le terrain politique, où elle a longtemps fait figure d'épouvantail, pour devenir un mot d'ordre dans le domaine esthétique. Michael Haefliger, patron du Festival de Lucerne, dit, dans l'éditorial de l'édition 2013, vouloir « fêter le soixante-quinzième anniversaire de l'institution et proclamer la Révolution ». Qu'un festival de prestige, soutenu par de grandes sociétés et de grandes banques, célèbre la révolution, et à travers elle, l'innovation, pourrait prêter à sourire, s'il n'y avait en effet dans sa programmation un souci réel de la création et d'une programmation qui célèbre les grandes œuvres du XX^e siècle. D'un côté, c'est le programme imaginé par Pierre Boulez, réunissant Webern (les deux *Cantates* et les *Variations* opus 31), Stravinski (*Le Roi des étoiles*), Bartók (*Cantate profane*) et Berio (*Corale*), soit différentes conceptions de la musique chorale moderne (pour des raisons de santé, il a dû en laisser la réalisation au jeune chef espagnol Pablo Heras-Casado); de l'autre, c'est le portrait de la compositrice israélienne Chaya Czernowin, dont l'œuvre a fait l'objet de plusieurs concerts pour différentes formations. Enfin, célébration oblige, le *Ring* était donné en version de concert. Mais si Wagner apparaît

comme le point d'intersection entre révolution politique et révolution esthétique, les jeunes compositeurs convoqués à Lucerne semblent moins préoccupés de renverser l'ordre établi. Les temps ont changé ; la Révolution est devenu un fait historique.

Chaya Czernowin, dans son opéra *Prima ... ins Innere*, se place davantage dans l'optique d'un travail de mémoire que dans celle d'une action capable de forcer le futur. Son langage, qui pousse les sons jusqu'aux bruits, vise une forme d'expression directe qui se situerait en deçà des articulations conventionnelles. Elle voudrait communiquer la part d'informulé qui gît sous les mots et sous les sons trop bien ordonnés. Cet opéra sans paroles et sans intrigue, qui est aussi un opéra où l'on ne chante pas, se déroule comme un rituel parfois traversé d'éclats. Il est inspiré par le très beau roman de David Grossman dans lequel un enfant, fils unique de rescapés des camps de la mort, est confronté à une famille qui refuse d'évoquer le passé. Devenu adulte, il cherchera à comprendre ce que fut l'Holocauste. L'opéra réagit à cette histoire sans en suivre la trame, Czernowin s'attachant à l'individualité qui se questionne elle-même et refusant tout positionnement trop directement politique, dont tout le monde aujourd'hui se méfie. On comprend à travers sa déclaration d'intention plus générale — « Je ne veux composer que ce que je ne comprends pas, ce qui m'est inconnu » —, qu'elle ait été attirée par un sujet qui retourne le genre de l'opéra en brisant la triple alliance du texte, du chant et de la musique. Mais cette exploration vers l'intérieur qu'indique le titre n'est pas entièrement convaincante : la confrontation avec le non-sens est sans cesse menacée de devenir insignifiante en raison du manque de renouvellement et de déploiement du matériau et de l'absence de véritables tensions dramatiques. La

musique semble fonctionner dans un univers clos. L'imagination sonore, qui est indéniable, manque d'un métier qui pourrait la propulser vers des formes plus définies, plus complexes et plus variées. Dans ce contexte, toute mise en scène devient forcément problématique, la non-parole appelant d'une certaine manière le non visible. Très vite, la « représentation » de ce qui ne peut faire image s'apparente à une gesticulation un peu gratuite, et ce malgré l'habileté du metteur en scène David Hermann. Le réalisme scénique nous rend conscient du réalisme sonore, auquel manque justement une dimension transcendante, ou du moins ce qui pourrait le dépasser, le transgresser. La tentative est pourtant plus que louable ; elle s'inscrit dans la lignée de cet autre anti-opéra qu'est la *Petite Fille aux allumettes* de Lachenmann, drame de l'individualité qui met en lumière celui de l'injustice sociale.

Dans ses deux quatuors à cordes, *Seed I* et *Seed II*, tirés d'un cycle intitulé *Anea Crystal*, on retrouve cette recherche d'un lyrisme à l'état brut, qui voudrait réfracter directement une idée, une sensation. Chacun de ces deux quatuors, conçus pour être joués séparément ou simultanément, possède une sonorité caractéristique : le premier a des sonorités cristallines d'une pureté fascinante, suspendues dans un espace ouvert, déploiement de lignes à partir d'une musique orientale aux inflexions non tempérées ; le second est plus gestuel, plus terrien, fait de discontinuités et de textures d'une forte densité. Réunies, les deux œuvres se révèlent parfaitement complémentaires et acquièrent une dimension supérieure, témoignant d'une véritable richesse d'invention et d'articulation, comme si deux formes unidimensionnelles coagulaient et démultipliaient leurs effets. On relèvera la qualité d'exécution du quatuor Diotima

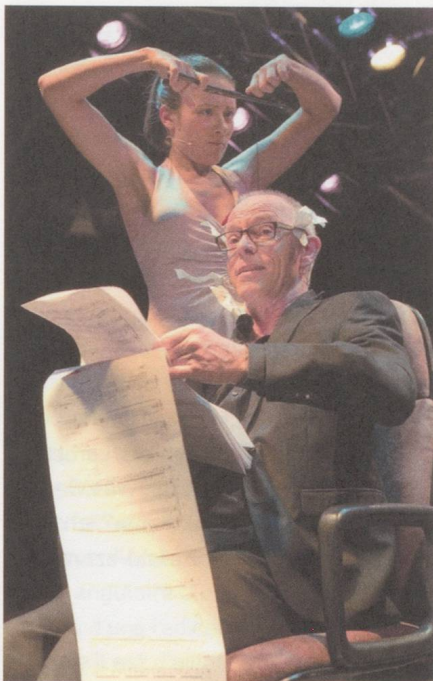
et du Jack Quartett, associés dans cette aventure. Le programme offrait également la création d'un quatuor du compositeur suisse Michael Pelzel, *vague écume des mers*, commande du Festival, marqué par la polyrythmie des musiques africaines, notamment sous la forme des rythmes complémentaires qu'il développe avec un certain bonheur dans la lignée de Ligeti.

On notera encore l'exécution par le quatuor Diotima du *Livre pour cordes* de Boulez, pièce faussement annoncée comme révisée alors qu'il n'en est rien. Ce projet grandiose d'un jeune compositeur qui se mesure aux derniers quatuors de Beethoven à partir du langage wébernien, conçu pour des formes aphoristiques, reste toutefois problématique. Si certains mouvements sont d'un lyrisme intense, d'autres ne parviennent pas à s'extraire d'une raideur d'écriture liée à la recherche d'une rigueur absolue. Le tout (mais faut-il vraiment jouer tous les mouvements ?) exige une concentration extrême.

Philippe Albèra

Angeschlagen

Nachdem in den letzten zwei Jahren verschiedene Kulturveranstaltungen thematisch Anschluss suchten bei gesellschaftlichen und politischen Umbruchs-dynamiken irgendwo zwischen Arabischem Frühling und Occupy-Bewegung, hat man sich beim Lucerne Festival diesen Sommer unter dem Titel «¡Viva la Revolución!» für einen etwas unspezifischeren Zugang zum Revolutionären entschieden. Das muss weder besser noch schlechter sein, und es erscheint hier insofern folgerichtig, als die thematischen Aufhänger des Festivals doch nur die Rolle übernehmen, möglichst werbewirksam das mehr oder weniger Gleiche in jeweils neuem Gewand zu



Anne-May Krüger und Karlheinz Brandt am Rande des Wahnsinns. Foto: Priska Ketterer

präsentieren. Und da dieses Gleiche in der Regel auf musikalischem Höchstniveau dargeboten wird und die Zuschauer zuverlässig wiederkehren, kümmert das auch niemanden.

Nichtsdestotrotz bestand die Hoffnung, dass Michael Wertmüller (Komposition) und Lukas Bärfuss (Libretto) mit ihrem Musiktheaterstück *Anschlag*, das in Luzern unter der Regie von Marie-Thérèse Jossen und Georges Delnon uraufgeführt wurde, ein bisschen revolutionäre Energie zu entfachen wüssten. Wertmüllers präzise Zeitschichtungen, Bärfuss' wuchernde Strophenlieder und die musikalische Besetzung von Streichquartett, Schlagzeug, dem Trio Steamboat Switzerland und vier Vokalstimmen versprachen genug Reibungspotenzial, um revolutionäre Funken zu schlagen. Das Libretto von Lukas Bärfuss ist denn auch von Divergenzen und Kontrasten geprägt: Den Begriff des Anschlags benutzt er klug als Scharnier, das den anfälligen (Intim-)Körper mit dem Gesellschaftskörper in all seinen Dysfunktionen

perspektivenreich verbindet. In Luzern schien man jedoch genau dieser vielschichtigen Anlage zu misstrauen, und man tat mit wenigen Mitteln vieles, um eine bieder-harmlose Inszenierung auf die Bühne zu stellen.

Das begann schon mit der Wahl der Schüür als Spielort: mit ihrer himmel-schreiend schlechten Akustik eine Zumutung für Künstler und Publikum. Steamboat Switzerland, bekannt für seine brachiale Musik, klang aus der einen Ecke kraftlos wie aus einem schallisolierten Übungsraum. In solcher filziger Raumakustik verloren auch die filigranen Texturen und komplex-polyphonen Überlagerungen musikalischer Stilizitate und Metren der Streicher weitgehend ihren musikalischen Sinn und Reiz. Zum anderen wusste die Regie mit dem reichen Material nichts Besseres anzufangen, als ein nettes Stück Musiktheater zu kreieren, das in traditioneller Opernästhetik verharrte und die zeitgenössischen Formen des Genres offensichtlich ignorierte. Zwar überzeugten die drei Sängerinnen (Clara Meloni, Anne-May Krüger und Ruth Rosenfeld) stimmlich in jeder Hinsicht, aber ihre Bühnenfiguren wirkten klischiert. Mal stellten sie drei Rheintöchter dar, mal drei Frauen am Rande des Wahnsinns. Bemühter Witz und unverbindliche Koketterie im Szenischen nahmen dem Libretto und der Musik jegliche Kontur. Übrig blieb schliesslich eine Nummernrevue, die von Wertmüllers Spiel mit musikalischen Stilen und von den Wechseln zwischen Trio und Streichquartett leider noch unterstützt wurde.

Ein Ärgernis. Aus Libretto und Komposition hätte sehr viel mehr gemacht werden können. So aber erlebte man eine risikolose und ästhetisch unverbindliche Matinée, in der einem der Zündstoff mundgerecht und vorgekaut verabreicht wurde.

Tobias Gerber

Revolutionnaire?

Die 75 Jahre alte Luzerner Festivalzeitung der NZZ

Mit Musik die Welt retten

75 Jahre alt wird das Luzern-Festival, lorbeerumkränzt glänzt der Jubilar und ein leichtes Gähnen kommt auf: Festreden, Selbstlob, man klopft sich gegenseitig auf die Schulter. Doch gegen die Jubiläumslangeweile gibt es ein Mittel: Man schmeisse Farbbeutel in Richtung Lorbeerkrantz und schreie «¡Viva la Revolución!» Und schon sind alle wieder wach, schütteln begeistert die Fäuste und lieben das Jubiläumsprogramm, dieses mutige, andere, revolutionäre. «Revolution Kammermusik!», brüllt es daraus hervor, und «Mut!» und «Change!» und «Mit Musik die Welt retten!»

Wobei es zur Sicherheit ja nur um die Revolution in der Kunst geht. Revolution in der Kunst – das kann man machen, auch ohne die reichen Gönner zu verschrecken. So stehen hier die *Eroica* und *Le sacre du printemps* auf dem Programm, und Wagner, der politisch verfolgte Pamphlet-Schreiber (Wagner im Wagnerjahr, wie revolutionär!), und Schönberg, der Zwölftonrevoluzzer.

In Luzern kann man all diese Skandale, Umwälzungen, Brüche der Musikgeschichte aus zeitlicher Distanz genießen: Alles schon etabliert, die Skandale verpufft, nichts davon kreischt oder schmerzt.

Aber darum gibt man sich ja auch nicht zufrieden mit dem historischen Rückblick. Es kommen auch Uraufführungen, und eine, ein Auftragswerk an Wertmüller/Bärfuss, heisst sogar *Anschlag*. Das klingt radikal, gefährlich, explosiv! Zur Sicherheit wurde dieser Anschlag dann auch an einen fernen gelegenen Spielort verlegt und schon morgens um elf gespielt, nicht dass noch etwas passiert mit der teuren Abendgarderobe. Und auch Daniel Barenboim entschärft in seiner Eröffnungsrede den gesamten Themenkomplex, indem er das böse rollende, grollende R entfernt und die Revolution kurzerhand zur rationalen,

zum positiven Fortschritt hin drängenden Evolution macht. Nachzulesen in der Festivalzeitung der NZZ.

Keinesfalls solle der Begriff «Revolution» als blosser Slogan verwendet werden, schreibt Barenboim. Direkt auf der nächsten Seite werben junge, schöne Menschen für teure Uhren und Brillantschmuck. «Es lebe die Revolution!» zielt die Anzeige einer Bank, die spanische Version auf der Rückseite wirbt für Nestlé. Die Farbflecken sind Schmuckmale auf dem festlichen Kleid. Lorbeerumkränzt glänzt der Jubilar. Was war doch gleich das Festivalthema? Ich glaube, irgendwas mit Revolu-zzzzz ...

Friederike Kenneweg

Absorption passive, attention active

Festival Ruhrtriennale, Bochum, Duisburg, Essen (23 août au 6 octobre 2013)

La Ruhr est un lieu singulier et pluriel, un cadre qui ne peut laisser indifférent. La révolution industrielle a fait naître ici des amoncellements de structures en acier, des haut-fourneaux et autres cokeries. L'horizon est barré par ces éléments typologiques à la complexité géométrique fascinante, rendus célèbres par le travail des photographes Bernd et Hilla Becher qui firent de ce berceau industriel un prolongement à la nouvelle objectivité allemande. La Ruhrtriennale investit ce paysage qui s'étend de Duisburg à Bochum en passant par Essen, sans modifier l'aspect extérieur ni les espaces d'origine de ces installations désormais à l'arrêt.

Pour sa deuxième édition à la tête de la Ruhrtriennale, Heiner Goebbels a plus que jamais laissé proliférer les combinaisons multiples entre arts visuels, concerts et manifestations en tout genre. Près de 40 œuvres sont ainsi produites cette année, la plupart sur des structures dédiées. La volonté du directeur artistique est d'approfondir la perception et l'expérience personnelles, d'où la présence d'œuvres en accès libre que l'on peut visiter en y restant le temps qu'on veut, sortir ou y retourner éventuellement. Que ce soit à travers la dénonciation sociale d'Adam Curtis et Massive Attack, l'abstraction poétique de William Forsythe ou l'univers sonore déjanté de Harry Partch, la priorité est donnée à des artistes qui explorent la complexité de la perception rendant caduque la division classique entre les disciplines artistiques. Heiner Goebbels cite à juste titre le philosophe Dieter Henrich décrivant l'expérience esthétique non pas comme « une absorption passive mais une attention active, où l'immédiateté avec laquelle nous faisons nôtre le monde est interrompue ».

Le visiteur se fait donc spectateur, poussant la porte d'un hangar ou d'un

silos et découvrant le travail d'artistes utilisant sons et images de synthèse. Dans l'ancienne aciérie de Duisburg plongée dans le noir le plus complet, Ryoji Ikeda réalise avec *Test pattern* l'expérience d'une immersion totale dans l'image, la lumière et le son électronique minimal. Le parcours s'effectue sur une immense surface blanche sur laquelle il projette des séries d'images de codes barres ou de données informatiques binaires constituées de 0 et de 1. La vitesse extrême du défilement des images (plusieurs centaines de compositions par seconde) produit un effet stroboscopique qui met à l'épreuve les limites de la perception pour le visiteur en référence aux tests de fonctionnement des appareils de diffusion (les « test patterns » sont aussi le nom donné aux mires qui permettent de tester les images des téléviseurs). L'artiste écossais Douglas Gordon a élu domicile sur le site exceptionnel de la Zollverein à Essen. La verticalité d'un mélangeur à charbon (Mischanlage) sert d'espace acoustique pour des résonances métalliques et des macrostructures amplifiées correspondant au passage d'un archet sur des cordes. À la fascination devant l'aspect spectaculaire se mêle très vite le sentiment d'oppression et de repli sur l'écoute intérieure. Les volutes de fumées montent vers les projecteurs situés au sommet de la structure qui défilent et s'amalgament sur un fond pulsé par à-coups et fracas sonores. L'effet est saisissant, la lumière divisant l'espace à l'intérieur d'une gigantesque horlogerie organique et sonore.

Cette édition du festival est l'occasion de rencontres improbables, comme celle qui fait se succéder à la Jahrhunderthalle de Bochum, la musique théâtre de Harry Partch (1901-1974) et l'abstraction onirique de Helmut Lachenmann avec son opéra *La Petite fille aux allumettes* (*Das Mädchen mit den Schwefel-*

hölzern). Le premier, compositeur américain inclassable, rejette la culture européenne et le système tonal traditionnel pour créer un univers original, peuplé d'instruments inventés à partir de déchets. À la tête de l'ensemble MusikFabrik, Heiner Goebbels met en scène son ultime opéra *Delusion of the Fury*. La simple vision de cette jungle instrumentale permet de mesurer le délire théâtral, multicolore, polymorphe et chorégraphique.

Tout autre chose évidemment avec cette *Petite fille aux allumettes*, inspiration (et expansion) du très court conte éponyme d'Andersen. L'œuvre est la pierre angulaire d'une écriture aux confins d'une radicalité esthétique, sur laquelle il est d'ailleurs partiellement revenu. La dimension négative du son trouve ici un point limite qui mine de l'intérieur la matière musicale pour n'en retenir que l'enveloppe bruitiste et matérielle. Cette palette sans couleurs trouve dans l'argument narratif un espace mental approprié à ce sous-titre évocateur : « Musik mit Bildern ». Le travail de mise en scène de Bob Wilson ne cherche pas à « raconter » un conte qui n'est en réalité ni présent ni absent. L'approche gestuelle extrêmement minutieuse mêle son éternelle froideur anguleuse à l'utilisation d'une gamme de lumière froide entre cobalt et noir absolu. L'immobilité rigide de certaines scènes accentue les jeux de variations entre respiration et souffle au point que cette austérité visuelle crée parfois un appétit de mouvement et de liberté. La contraction des corps sur scène crée une abstraction de mise en scène que vient renforcer l'orchestre invisible, placé en haut des gradins, telle une discrète lisière lumineuse. La musique est reléguée dans l'espace au point de quasi disparaître ; de la même manière, toute la dimension politique est évacuée d'un revers de main. En assistant à cette

production, on a peine à imaginer qu'une personnalité aussi forte que celle de Gudrun Ensslin ait pu influencer Helmut Lachenmann dans son projet. L'effacement du politique par le visuel — aussi beau et opiacé soit-il — donne l'impression d'une anesthésie progressive qui très métaphoriquement envoûte le spectateur à la manière du froid de l'hiver, menace pénétrante et sensuelle.

David Verdier

D'autres contributions disponibles sur la Ruhrtriennale 2013 :

- Une interview avec Bob Wilson sur www.dissonance.ch
- Le compte rendu sur *Delusion of the Fury* de Harry Partch dans ce numéro (p. 18 et sq.)

Dehnungsübungen

In Donaueschingen, 2013



In den Wagnertonnen den Ring erhören: Ein Moment aus Georg Nussbaumers «Ringlandschaft mit Bierstrom».

Foto: SWR/Astrid Karger

«Wagner verschwindet unter einem Stapel von Abbildungen, Abschriften, Transformationen, Filterungen, steckt aber als treibende Energie hinter allem.» Georg Nussbaumer beschreibt sie einleuchtend, seine Wagner-Adaption. Im Kellergeschoss der Donaueschinger Fürstenberg Brauerei platziert der österreichische Klangkünstler acht Streicher, die auf Baugerüsten sitzen, nicht aus Einzelstimmen spielen, sondern aus Klavierauszügen. Wer viel Zeit mitbringt, kann den ganzen Ring hören: kammermusikalisch seltsam verfremdet, aber doch erkennbar. Der Walkürenritt, das *Rheingold*-Vorspiel, all das schält sich deutlich heraus und wirft neue Bilder auf den viel beanspruchten Jubilar. Die Brauerei inszeniert Nussbaumer, wie er sagt, «als Ort der Verwandlung». Erfreuen kann sich der Besucher nicht nur an der amüsanten Inszenierung dieses «Wagner-Areals», der *Ringlandschaft mit Bierstrom*, sondern auch am Freibier, dass es stündlich gibt: jenem «Vergessenheitstrunk», der «eine dumpf-dämmrige Stimmung» begünstigt «im gemeinsamen Ringen der MusikerInnen

und des Publikums mit der Erschöpfung».

Erschöpfung kommt schon mal vor – auch bei den Donaueschinger Musiktagen, auch bei sogenannten «Berufshörern». In diesem Jahr ist sie nicht Ergebnis eines vollgestopften Programms. Dafür sorgt der Festivalleiter Armin Köhler für manch ermüdende Länge. «Grossform», das Thema dieser Musiktage, führt in Bernhard Langs uraufgeführter *Monadologie XIII «The Saucy Maid»* für zwei Orchester im Vierteltonabstand zu Langeweile. Wer Langs Ästhetik kennt, hätte schon ahnen können, wie der wiederholungsfreudige Österreicher mit einem Auftrag von 60-minütiger Dauer umgehen würde. Er kopiert einfach noch mehr Takte, verlängert Formteile, deren Tragfähigkeit längst lädiert ist. Kommt die ersehnte Zäsur, erhofft man Neues. Was folgt, ist der alte Trott: rhythmisch akzentuierte Figurationen, synkopische Koketterie ohne Substanz. Der Bezug zu Anton Bruckner hilft wenig.

Offenbar orientiert sich Armin Köhler

an einem Begriff von Grossform, den man zu Richard Wagners oder Anton Bruckners Zeiten pflegte. Grossform also als Längen- und Dauernfrage, nicht als ein Phänomen, das mit gleichem Recht auch in einer 20-minütigen Komposition hätte thematisiert werden können. Bedingt durch Köhlers grosszügige Auftragsvergabe präsentiert Enno Poppe erstmals seine vollständige Fassung von *Speicher* für grosses Ensemble (2008–2013). Schon die unglaubliche Präsenz und Perfektion des Klangforum Wien macht die 80-minütige Reise durch die Einzelstücke *Speicher I–VI* zu einem kurzweiligen Ausflug. Poppes bewundernswert stringenter Zugriff auf jedes kompositorische Detail steht – bei aller Verschiedenheit einzelner Kompositionen – in drastischem Gegensatz zum Laissez-faire Bernhard Langs. Einzig die Fokussierung auf die Konstruktion (mehr Knochen als Fleisch) führt zu einer Härte und einer gewissen Sterilität, der ein elegantes Gegenüber, durchaus auch ein Gespür für den behutsamen Umgang mit Informationsdichten fehlt.

Von Georges Aperghis kann man das nicht behaupten. In seinen *Situations* für 23 Solisten lässt der 1945 in Athen Geborene die Zügel schon mal schleifen. Aber die Kontrolle über seine Situationen verliert er dabei nicht. Wie er das wieder stupende Klangforum Wien in kleinere Besetzungen spaltet, mal einzelne Musiker solistisch herauspickt oder mutig ungewöhnliche Farbkombinationen probiert, ist beeindruckend. Mit dem Adjektiv «meisterhaft» begibt man sich in gefährlich Wagner'sche Nähe. Aber es trifft die Sache. Die souveräne und so frappierend sichere Handhabe von Instrumentation und Instrumentenbehandlung – wie lässt sie sich sonst in eine kurze Formel fassen?

Auch die *Situations* überschreiten knapp die Einstundenmarke. Dass viele Komponisten schon vor dem ersten

Il faut pour un reportage de qualité...

Il faut pour un reportage de qualité...

Taktschlag des diesjährigen Festivals sattsam bekannt sind, relativiert den oft beschworenen Donaueschinger Entdeckergeist. Am Thema Zukunft wird das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg womöglich nicht mehr allzu lange arbeiten können. Dass man den Musikern in dieser Situation solch einen Schinken vorsetzt wie Bruno Mantovanis *Cantate Nr. 3* für Chor und Orchester stimmt doppelt traurig. Mantovanis Landsmann und Kollege Philippe Manoury erhält in diesem Jahr zu Recht den Orchesterpreis. Das luzide strahlende, zugleich offenbar äusserst heikle *In situ* für Orchester und Ensemble lässt Mantovanis *Cantate Nr. 3* ähnlich weit hinter sich wie *Kerguelen*, ein Tripelkonzert aus der Feder des diesmal leider enttäuschenden Spaniers Alberto Posadas. Einzig Walter Zimmermanns diskrete Raumkomposition *Suave Mari Magno Clinamen I-VI* für sechs Orchestergruppen konnte in orchestraler Hinsicht mithalten. Geschickt nutzt Zimmermann im Eröffnungskonzert Möglichkeiten der Raumkomposition, lässt mal rhythmische Impulse durch die Gruppen kreisen, mal imposante Klangsphären flirrend durch den Raum der Baarsporthalle ziehen.

Zwischen Zimmermann und Manoury zog sich die Donaueschinger Grossform mitunter dahin. Es war ein mässiger Jahrgang mit Höhen und Tiefen. Nächstes Jahr geht es um künstlerische Mehrfachbegabungen. Ausstellungen und Lesungen sind dabei. Dehnungsübungen hoffentlich weniger.

Torsten Möller

Musiques brutes

Les Jardins Musicaux, Cernier

(19 août au 1^{er} septembre 2013)

« Quand on glisse sa main un instant dans la mer, on touche à tous les rivages d'un coup », a écrit Pascal Quignard en préambule à la 16^e édition des Jardins Musicaux. Avec la volonté claire de projeter son regard vers le futur, le Festival a proposé cette année un décloisonnement de la musique de notre temps pour régénérer son approche et déboucher sur une vision de l'art qui incite sans cesse à l'émerveillement du mystère des choses.

Le programme foisonnant plaide de toute évidence pour une ouverture à de nouvelles ressources et cela passe entre autres par une conciliation des langages savants et populaires ; ce qui peut bien sûr paraître un choix risqué lorsqu'il s'agit d'éviter l'écueil du syncrétisme simpliste. Le pari est toutefois admirablement réussi ! Plurielle mais exigeante, la recherche de l'équilibre imprègne toute la programmation musicale : de Grisey à un arrangement de l'œuvre de Queen par le Mercury Quartet, de Carter au jazzman Medeski ou encore de Messiaen à Gaudibert, la défense de la modernité ne se dissocie pas de son questionnement. Et la cohérence de ce geste d'élargissement des perspectives artistiques va jusqu'à l'illustration graphique du programme, confiée à la Collection de l'Art Brut à Lausanne, qui la place sous le même signe d'ouverture. Cette collaboration relève presque du slogan pour le Festival, tant le terme d'« Art Brut » sous-tend une puissance expressive inouïe alliée à un processus de création hautement libre et alternatif à la culture dominante. Ce que soutient d'ailleurs le directeur artistique des Jardins Musicaux, Valentin Raymond : « La collaboration avec la Collection de l'Art Brut à Lausanne est un apport significatif et un signe fort donné à l'identité du Festival. La confrontation avec ses auteurs révèle une lecture renouvelée de l'acte créatif, loin de toute référence.

Les conditions de vie à l'origine de ces œuvres nous amènent à considérer cette approche comme un geste vital, inédit. La force, la fantaisie de ces êtres solitaires, vulnérables, stimulés par un formidable besoin d'expression sont source d'étonnement et, souvent, de joie. Elles nous incitent à cheminer à leur côté dans l'émerveillement, à accepter de ne pas toujours "comprendre". Le lien avec les œuvres musicales d'aujourd'hui est là. »

A la grange aux concerts d'Evologia, dans les paysages bucoliques du Val-de-Ruz, nous retiendrons tout d'abord l'Ensemble Sigma qui a donné un concert intitulé « Jeunesse » autour de Carter. Son *Quintette à vent* composé en 1948 et dédié à Nadia Boulanger a ouvert, en une jubilation rythmique ainsi qu'avec la fraîcheur d'un printemps rempli d'humour et de légèreté, un champ de possibles traversé de formes géométriques et d'un combat acharné de courbes et de verticalités. À cette pièce a succédé la suite *Mládí (Jeunesse)* de Janáček qui constituait en même temps un lien vers *Nine by Five* écrit par Carter en 2009. Dans un langage en quête constante des extrêmes (incarnés par le piccolo et le contrebasson) et évoluant par virages et angles abrupts, cette œuvre n'en constitue pas moins, par son énergie, un hymne émouvant à l'éternelle jeunesse offert par cette figure majeure de la création musicale contemporaine.

Un moment marquant du Festival a été le concert du Quatuor Schumann. À côté du *Quatuor* avec piano en sol mineur de Fauré, donné avec une maestria et un son de groupe sidérant d'équilibre et de lumière, était joué le *Quatuor-Fantaisie* de Christian Favre, (lui-même également le pianiste de l'ensemble), dont s'échappe une saisissante impression d'urgence expressive. Composée en 2002, l'œuvre du compositeur témoigne d'un sens

musical digne des plus grands. À une construction thématique extrêmement bien charpentée et à une dramaturgie nourrie de tensions paroxystiques répondent un lyrisme intense et une harmonie aux couleurs toujours en métamorphose. L'hyperstructure vibrante se déploie ainsi dans un ciel noir de granit zébré d'éclairs rythmiques et d'éclats de cris déchirants. L'œuvre de Favre est traversée d'un souffle puissamment humain ; une musique essentielle qui réapprend à respirer.

Au registre des déceptions cependant, la clôture du Festival avec *Le Voyage d'Hiver, une interprétation composée* de Zender d'après l'œuvre de Schubert, n'a pas été à la hauteur des attentes. Même s'il convient de relever l'admirable prestation du soliste Bernard Richter, et malgré les visions de Schubert mises en évidence par l'orchestration moderne de Zender (comme par exemple l'utilisation de percussions qui sifflent, grincent et perforent ou de hurlements dans un micro par le soliste) ainsi que la mise en perspective des préfigurations schubertiennes de la brutale fragmentation des formes sonores modernes, le résultat souffre trop de la comparaison avec le modèle si élevé : en plus d'une mise en place hasardeuse, la nature même de l'orchestre a fait perdre totalement la nudité originelle du lied, dont l'accompagnement, ce piano seul parfois nécessairement blafard, laisse place à la scansion de la poésie fantomatique de Müller ; l'auditeur, écoutant cette réécriture, ne ressort plus du voyage au bord de l'évanouissement, sa voix pourtant déjà presque muette ne se trouve plus hantée par la poésie déchirante, soulignée de ces notes écrites comme avec du sang, et la résonance des chants hallucinés ne le lacèrent plus jusqu'à cette solitude abyssale poussant aux portes de la mort...

Aux antipodes de cette « interpréta-

tion composée » sur l'œuvre de Schubert a été présenté *The people united will never be defeated* de Rzewski fondé sur le modèle des *Variations Diabelli* de Beethoven. Ces 36 variations, bâties sur un thème populaire chilien appelant à la résistance des peuples contre l'aliénation et l'injustice, sont marquées par l'engagement politique inconditionnel de Rzewski pour la liberté et l'égalité. Interprété par le compositeur lui-même, dont l'autorité au piano, dénuée du moindre mouvement, est tout à fait impressionnante, le cycle, d'une durée de près d'une heure et demie, a pris la dimension d'une odyssée ! Une impression de dignité et d'intégrité musicale ressort de ces pages et leur puissance évocatrice sont de celles qui fortifient, d'autant plus lorsqu'elle se traduit par des murmures éthérés, comme si le compositeur semblait vouloir transmettre à l'auditeur un peu de l'espoir de Marx : « un révolutionnaire doit être capable d'entendre pousser l'herbe. » Avec une densité électrique confondante d'intelligence, l'œuvre est construite comme le « principe » de Scriabine : la tension entre logique rigoureuse, le calcul intellectuel et les émotions immédiates est parfaitement dosée. Et si l'on met de côté les quelques effets pianistiques sortis parfois un peu facilement des tiroirs, et sachant aussi que style et langage sont souvent traités chez Rzewski comme des éléments structuraux, le resserrement du matériel thématique jusqu'à son épuisement total donne une impression de cohérence absolue — le tout rendant un hommage saisissant à Beethoven (les allusions à ses dernières sonates sont également nombreuses), d'autant plus lorsque l'on mesure la force de sa conviction en une possible fraternité universelle des peuples.

Signalons enfin une initiative originale et précieuse des Jardins Musicaux qui consiste, dans un esprit pédagogique, à planter des graines en sensibilisant à la

musique des enfants lors des nombreux « Ateliers » organisés, et en offrant également à de jeunes professionnels talentueux une meilleure visibilité lors de concerts « Tremplins » qui leur permettent de réaliser un travail de fond « sous la forme du mentorat artistique avec de grands musiciens porteurs d'exigences et de générosité » (programme de ces concerts) en les personnes de Christian Favre et François Guye. Lors de cette édition, Les Jardins Musicaux auront donc fait sonner la musique contemporaine comme une eau qui coule en irriguant au-delà de son propre jardin.

Antoine Gilliéron

Honneur aux opéras de chambre

Festival Musica, Strasbourg

(20 septembre au 5 octobre 2013)

Le festival Musica fête ses trente ans. Pour l'occasion, son directeur Jean-Dominique Marco a convié à Strasbourg un panel de musiciens à l'effectif et au style très variés : trois grands orchestres allemands (SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, WDR-Sinfonieorchester Köln et Radio-Sinfonieorchester Stuttgart), L'Orchestre Philharmonique de Strasbourg ainsi qu'une dizaine d'ensembles dont Accroche Note, Asko/Schoenberg, Multilatérale, Linea et l'Ensemble intercontemporain. Côté programmation, la priorité est donnée à une combinaison anciens-modernes relativement réussie.

Pour l'ouverture du festival, François-Xavier Roth confiait aux musiciens de Baden-Baden des musiques très opposées par leur style et leur dimension : deux créations mondiales (Marc Monnet et Yann Robin) et une création française (Georg Friedrich Haas). Avec *Mouvement, imprévu, et pour orchestre, violon et autres machins*, Marc Monnet confirme son amour des titres évocateurs autant que bizarres. La musique qui se cache derrière ce rideau lexical ressemble à s'y méprendre à une comédienne classique égarée chez Alfred Jarry : tout d'abord la forme (un concerto pour violon), ensuite le climat (farces et attrapes avec notamment pistolet, machine à vent et sifflet à roulette *obligés*). Tedi Papavrami a beau dérouler des phylactères de notes légères et enjouées, l'écriture moqueuse se heurte à la prise en compte d'un grand effectif moins commode à manipuler qu'un ensemble chambriste. Malgré quelques passages spirituels, la pièce glisse dans l'humour au second degré et l'effet facile. Avec Yann Robin, on redonne sérieux — un peu trop même. Nous avions l'an dernier à Paris éprouvé les décibels délirants d'*Inferno* pour grand ensemble et électronique ; voici, à présent, *Monumenta* dont le titre et la

durée (plus de trente minutes) réveillent en nous quelques appréhensions. Pas moins de 95 parties réelles s'agglutinent sur une partition au format inédit, nécessitant deux pupitres. La surprise vient principalement du fait que le fracas sonore annoncé n'est pas au rendez-vous, ce qui n'est pas une mauvaise nouvelle au fond. Naviguant dans des registres abyssaux, Yann Robin organise la perception du temps en vastes épisodes, tantôt trouées d'espace, tantôt froissement de timbres qui en définitive se superposent à la manière de taches d'encre par expansion et par capillarité. Davantage musique d'*ambiance* que réelle composition au sens structuraliste du terme, *Monumenta* flirte avec un substrat tellurique qui sait éviter la saturation comme seul moyen de communication. *Limited approximations* de Georg Friedrich Haas réunit six pianos à queue accordés en douzième de ton et un orchestre réduit, sans percussions. La partition tourne rapidement à la démonstration autour du principe unique de la perception de la justesse du spectre harmonique naturel. Les micro-intervalles sont traités à travers une « focale » acoustique, qui projette une image sonore nette ou floue. La qualité de l'orchestre est saisissante, elle sauve à elle seule l'interprétation d'une pièce aux contours trop schématiques.

Une nouveauté cette année, deux « concerts sous casques », donnés dans le foyer de l'Aubette décoré dans le plus pur style De Stijl par Theo van Doesburg et Jan Arp. Les spectateurs-auditeurs s'allongent à même le sol, tandis qu'on leur diffuse dans les oreilles une musique avec récitant mixée en temps réel. Le texte (savoureux) de Luc Ferrari est lu par David Jisse ; il se développe progressivement parmi un humus bruiteur et délicat (signé Christian Zanési et Thierry Balasse), fait de glissandi, frottements et autres micropercussions.

On retrouve le week-end d'après la même équipe et la même configuration dans des textes de jeunesse de Rainer Maria Rilke : *Note sur la mélodie des choses*.

Sous la direction de Kanako Abe, l'ensemble Multilatérale proposait *Entre-lacs* de Yann Maresz, une œuvre datant de 1998 pour flûte, clarinette, piano, percussion, violoncelle et contrebasse. Le motorisme systématique séduira les amateurs d'une musique qui ne revendique d'autre référence que celle du pur plaisir de la pulsation. *Trame XI* de Martin Matalon met en valeur le talent du jeune contrebassiste Nicolas Crosse, recruté récemment par l'Ensemble intercontemporain. Les huit miniatures trouvent une cohérence d'ensemble dans une parfaite circulation d'énergie entre les pupitres. Tout autre impression dans la *Nuit Hallucinée* de Sebastian Rivas, d'après les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud. Construite en 14 séquences pour ensemble, récitant et soprano, la pièce bénéficie d'une encombrante électronique (doublée d'une non moins inutile projection stroboscopique et lénifiante). Charles Berling anime ces *Illuminations* dans un premier degré où l'on croit voir surgir le souvenir douloureux des accents pincés de l'ORTF de la grande époque. L'électronique ne fait qu'amplifier le mauvais goût de l'entreprise et tout part rapidement à vau-l'eau, accompagné par quelques rires moqueurs dans l'assistance. Chantre de la musique « engagée », Sebastian Rivas redonnait dans cette édition de Musica son opéra *Aliados* dont nous avons évoqué dans un précédent article la superficialité déguisée en réflexion politique. Cette deuxième représentation confirme les doutes que nous ressentions au festival Manifeste et nous nous contenterons de laisser poliment retomber ce soufflé d'histrionisme agité et très ennuyeux.

L'intérêt de cette édition de Musica est d'apporter un éclairage sur les opéras de chambre — forme que la création contemporaine remet au goût du jour. Reprise du festival d'Aix, *The House Taken Over*, du portugais Vasco Mendonça, bénéficie de la mise en scène de Katie Mitchell (qui signe également le magnifique *Written on Skin* de George Benjamin). Le livret en anglais est signé de la dramaturge britannique Sam Holcroft d'après la nouvelle *Casa tomada* (La maison occupée) que Julio Cortázar écrivit en 1946. L'intrigue mêle fantastique et horreur, sur un fond de quotidien banal. Après la mort de leurs parents, un frère et une sœur (Hector et Rosa) vivent isolés du monde, enfermés dans la maison de leur enfance. Des pièces inoccupées surgissent des bruits inquiétants, de plus en plus insistants, comme si la maison était envahie par d'invisibles agresseurs. Pour s'en protéger, le frère et la sœur condamnent l'accès de ces pièces, se retranchant dans un espace de plus en plus exigu, jusqu'à se retrouver finalement sur le seuil de la maison, obligés de verrouiller la porte derrière eux et partir affronter le monde extérieur. La musique de Mendonça offre à entendre une palette relativement discrète, faite de répétitions, stridences de cuivres et crescendos de gammes entrecroisées. L'ensemble Asko/Schoenberg est brillamment dirigé par Etienne Siebens, parfait soutien pour le baryton Oliver Dunn et la mezzo Kitty Whately.

Reprise également, le *Quartett* de Luca Francesconi (créé à la Scala de Milan en 2011) s'inspire du huis clos épistolaire des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. Le fait de recourir à un effectif augmenté d'une électronique superlative permet de concentrer l'écoute sur l'essentiel, à savoir : le texte. L'ensemble Remix (en résidence à la Casa da Musica de Porto) combine ses interventions à des transformations en temps

réel. Les changements de niveau et les jeux de perspective dynamique intègrent parfaitement la vision du scénographe Nuno Carinhas. On admire la capacité du traitement électronique du duo à se multiplier en un quatuor — conformément au titre de la pièce d'Heiner Müller qui a donné l'inspiration à Francesconi. Les chanteurs Robin Adams et Allison Cook semblent parfaitement à l'aise dans cette complexité de lignes, magnifiées par la direction souveraine de Brad Lubman.

On terminera avec la découverte du Trio Arbós — Michel Borrego, violon, José Miguel Gómez, violoncelle et Juan Carlos Garvayo, piano. Ces musiciens espagnols investissent un répertoire très large, depuis le répertoire classique et romantique jusqu'au domaine contemporain. Se succèdent dans ce concert donné salle de la Bourse des œuvres de Georges Aperghis, Ivan Fedele, Toshio Hosokawa et Michael Jarrell. Le premier *Trio* (2011) rappelle qu'Aperghis est capable d'écrire des sections musicales très souples et ductiles, alternant des passages plus introspectifs, à la manière d'un texte déclamé. Composé la même année, le *Trio* de Toshio Hosokawa gravite autour de sons feulés, tantôt déchirants ou juste effleurés. Les solistes interviennent à la manière d'acteurs échangeant des répliques dans un climat très poétique. *Fünfzehn Bagatellen, in Form von Variationen* d'Ivan Fedele impose une tout autre dimension. L'exploitation des résonances s'accompagne par des gestes très expressifs des trois instruments jouant en homophonie durant une série de variations. Approche spectrale également pour *Lied ohne Worte* (2012) de Michael Jarrell. Les modulations de timbres offrent des couleurs très fines et enchâssées dans un écrin résonnant d'une facture parfaite.

David Verdier

Il faut sauver l'orchestre

Festival Berlioz, La Côte St-André, Isère
(22 août au 1^{er} septembre 2013)

Le Festival Berlioz donné dans le lieu de naissance du compositeur, la Côte-St-André, mérite qu'on s'intéresse à lui depuis que Bruno Messina en a pris les rênes. La programmation diffracte l'héritage berliozien, faisant de la célébration du compositeur français celle d'un esprit aventurier qui ne s'est pas éteint avec lui. Ainsi, à côté de l'exécution de l'opéra *Béatrice et Bénédict*, rarement joué, ou de celle d'*Orphée et Eurydice* de Gluck dans la version de Berlioz, tout aussi rare, le Festival proposait une intégrale des sonates de Beethoven par François-Frédéric Guy, à raison de trois sonates par jour, dans l'ordre chronologique. Expérience fascinante permettant de retracer une évolution non moins fascinante, et ce grâce à un interprète qui cherche à nous communiquer le texte et l'esprit du texte dans leur plus grande force de vérité. On retiendra l'émotion suscitée par le mouvement lent de l'opus 106, construit magistralement de la première à la dernière note, avec une clarté d'articulation remarquable (malgré l'acoustique résonante de l'église où étaient donnés les concerts), ainsi que la clarté de la fugue finale, dans un tempo pourtant vif.

Il faut aussi mentionner le concert donné par l'orchestre du Südwestfunk de Baden Baden et Freiburg, dont on sait qu'il est menacé à travers sa fusion programmée avec l'orchestre de Stuttgart. Quel obscur fonctionnaire, quel responsable irresponsable a conçu un tel plan d'économie, au mépris de l'histoire de cet orchestre grâce auquel se sont écrites tant de pages de la musique moderne ? La puissante Allemagne doit-elle sacrifier la meilleure part de son histoire pour satisfaire à une austérité qui cache par ailleurs des profits scandaleux ? Que fait l'Europe, qui devrait de temps en temps se rappeler que sa culture, bien plus que ses banques et ses industries, est au cœur de son

Gar nicht schlecht

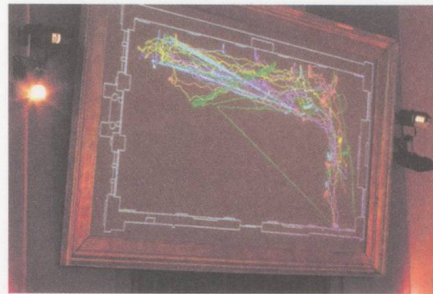
Philippe Albèra

identité ? Sous la direction de François-Xavier Roth, l'orchestre a pu montrer qu'il était aussi bien à l'aise avec l'écriture nerveuse de Berlioz (qui fut davantage reconnu en Allemagne qu'en France) qu'avec celle virtuose et plantureuse de Richard Strauss (*Also sprach Zarathustra*) qui emmène Nietzsche dans les salles de danse viennoises, et avec les phrases ciselées de Boulez dans *Rituel* où les alternances entre hétérophonie et homophonie se jouent dans l'espace à partir des différents groupes instrumentaux tantôt indépendants, tantôt regroupés. Le monde musical doit s'élever contre la scandaleuse décision prise vis-à-vis de cet orchestre et défendre celui-ci d'une voix forte !

Philippe Albèra

Forschungswerke

LautLots, Hypermusic Prologue, IRMAT 2.0 (Basel)



Visualisierung des Personentrackings von «LautLots».

Foto: FHNW

Kunst und Forschung. Wahr, gut, notwendig. Nein, vielmehr: einer der spannendsten Ansätze der letzten Jahrzehnte überhaupt, von Fach- und Kunsthochschulen breit aufgegriffen. Kunst und Forschung, künstlerische Forschung, Innovation, Art & Research, Recherche en art. Eine Musiktheorie über Quanten? Künstlerische Interaktionsforschung? Neue Mittel, wo das Auge hinblickt, wo maninhört.

Nehmen wir die zwei Forschungsprojekte der Hochschule für Musik Basel, die es im September und Oktober in Basel zu erleben gab: Zum einen die Vorstellung der «strategischen Initiative» *LautLots* im Badischen Bahnhof; zum andern einige Uraufführungen auf dem Spieltisch IRMAT 2.0.

Die «Initiative» ist ein Pilot-Projekt mehrerer Hochschulen der Fachhochschulen Nordwestschweiz (Hochschule für Musik, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Hochschule für Technik), das allenfalls auch Fundament für weitere «forschungsorientierte Kunstwerke» (Michael Kunke) sein könnte. Das Kunstwerk nimmt hier die Form eines 30-minütigen Soundwalks an, in dem man elektronisch getrackt – unter anderem trägt man ein Smartphone über der Schädeldecke – durch den Badischen Bahnhof Basel geführt wird. Man gelangt in durchaus überraschende Lokalitäten wie den 150 Meter langen «Langen Gang», den internen, nicht-öffentlichen Kommunikationsbus des Bahnhofes.

Darüber findet sich nun allerdings eine akustische Räumlichkeit gestülpt, die mit eigenen Aufteilungen operiert. So wird der Lange Gang durch studentische Kompositions- oder Audiofeatures aufgeteilt, was einem je nach gewähltem Spaziernmuster etwas besser oder schlechter auffällt (konzeptuelle akustische Räume wie «Garten», «Schiff», «Konzertsaal»). Die Vielzahl der Effekte, ja sogar ihre Verbindung zu den eigenen Handlungen, kann der Erstbesucher gar nicht alle wahrnehmen. Das muss nicht schlimm sein, es gibt dem Projekt Entdeckungstiefe – wenn man es denn mehrfach erleben könnte. Sibylle Hauert und Daniel Reichmuth haben die künstlerische Konzeption der Bahnhoftsreise entworfen und bereichern sie mit einem interaktiven, narrativen Guide, der die teilweise vorgegebenen technischen und künstlerischen Teilprojekte behutsam integriert. Ihr Ansatz fokussiert auf den Aspekt des Navigationsexperiments, was eine Konzentration auf technische Aspekte ebenso erlaubt wie eine geöffnete künstlerische Reflexion über Raum, Ferne, Exotik und Reise. Vom Gesamteindruck her dürfte die Erfahrung etwas sparsamer in seiner interaktiven Entfaltung, dafür aber durchaus radiophoner im Ansatz sein.

Ist das «forschungsorientierte Kunstwerk» weder reine Forschung noch reine Kunst, so liegen genau in diesem Zwischenraum seine gezielt auslotbaren Chancen. Diese sind allerdings schwierig in dem kurzen Soundwalk darzustellen, sofern dieser nun als Schlussresultat der Forschung überhaupt gelten soll. Unter dem Aspekt der technologischen Forschung hat man sich etwas viel vorgenommen, strebt einen Vergleich unterschiedlicher Arten des «Indoor Tracking» an und stellt als Folge auch ein nicht notwendiges, nicht künstlerisch notwendiges, optisches Tracking oder ein Schritt-Tracking vor.

Die Ausgangshypothesen und Forschungsziele bleiben trotz scheinbar punktgenauer Verortung (Interaktionsforschung, Erschaffung neuer Mittel) unklar – wo sind sie im Soundwalk *Laut-Lots* letztlich eingewoben, wo wirken denn tatsächlich neue Interaktionen und Mittel?

Auch das Projekt IRMAT ist mit neuen Resultaten aufgetreten, nämlich einem Konzert mit drei Uraufführungen (von Isabel Klaus, Wanja Aloe und Johannes Kreidler) an einer Urban Sounds-Veranstaltung im Haus für elektronische Künste Basel. Ob es geschickt war, das Konzert als Meilenstein einer zweijährigen, intensiven Forschungsarbeit zu kommunizieren, sei hier wenigstens als Frage formuliert. Ein Podiumsgespräch hat sich vorweg den Fragen der Rollen angenommen, die ein komplexes elektronisches Instrument wie der IRMAT-Spieltisch erfordert (Ist der Techniker auch Interpret, der Programmierer auch Künstler usw.?). Ein Abgleiten ins Belanglose ist dabei schwierig zu vermeiden, und der rettende Griff nach Themen wie Medienreflexion verständlich, aber unproduktiv.

Auch hier stellt sich so etwas wie die Darstellungsfrage nach den formulierten Forschungszielen, nach der Kommunikation ihrer Falsifizierung oder Verifizierung. «Was habe ich entdeckt, was will ich dir zeigen»: gerade das «forschungsorientierte Kunstwerk» müsste dies doch vermitteln können.

Werfen wir einen kurzen Blick auf ein drittes Ereignis, das nun allerdings unabhängig vom Hochschul-Kontext sich dem Verhältnis von Kunst und Forschung widmet: *Hypermusic Prologue*, die in der Gare du Nord aufgeführte Kammeroper des spanischen Komponisten Hèctor Parra. Sie setzt sich mit physikalischen Theorien auseinander, genauer mit jener der fünften Dimension, mit der sich die Harvard-Physikerin Lisa Randall wissen-

schaftlich und populärwissenschaftlich beschäftigt. Parra hat Randall selbst für ein Libretto angefragt, und die Physikerin hat zugesagt. In einem Interview meinte Lisa Randall später: «Ich habe ein Libretto für eine Oper geschrieben. Ich tat das, weil ich keine Ahnung davon hatte». Diese Einstellung zeugt von einem beeindruckenden *beginner's mind*; ausbaden muss das dann aber der Komponist und das Publikum. Denn man kann aus einer Anhäufung physikalischer Meditationen und Monologe nur schwer die emotionalen Welten, Schnitt- und Berührungspunkte zwischen Mann und Frau (ganz hervorragend Johanna Greulich und Robert Koller) abbilden. Für sich genommen lässt sich über einen (beliebig herausgegriffenen) Satz wie «Spacetime responds: a surprising shape, Scales expand... and with it my reality» vertieft reflektieren, aber kaum Zwischenmenschliches zum Ausdruck bringen.

Das Zafraan Ensemble aus Berlin setzt Parras kleinteilige, fast diskrete, aber auch gesanglich tragende Musik mit hoher Genauigkeit um; Benjamin Schads Regie basiert im wesentlichen auf einem schräg über die Bühne gespannten grobmaschigen Netz als fünfter Dimension, sowie einem Brunnen als spiegelndes oder aufsaugendes Gegenelement.

Als Auseinandersetzung mit einer physikalischen Theorie ist Parras Oper insgesamt auf jeden Fall anregend, zu Recht werden in der Gare du Nord drei Gesprächsrunden dazu organisiert. Unter dem Titel «Die Kunst und das CERN – wer inspiriert wen?» moderiert der Wissenschaftsjournalist Roland Fischer eine sehr ergiebige Runde, unter anderem mit dem CERN-Physiker Sigve Haug. Der sagt zwar – auf die Artist-in-Residence Programme am grossen Teilchenbeschleuniger-Forschungszentrum angesprochen – gleich zu Beginn, dass er von Kunst am CERN nicht viel mehr mitbekommt als die E-Mails der Verwaltung oder das

eine oder andere Bild an den Wänden von Kontrollräumen. Und «es gibt keine Physiker, die sagen <Oh, jetzt brauche ich Kunst>». Aber braucht die Kunst die Wissenschaft? Selbstverständlich wirken Kräfte in beide Richtungen, darauf weist Andri Hardmeier (Leitung Musik Pro Helvetia) hin. Modelle von Realität, wie sie die Wissenschaft entwirft, können auf die Modelle emotionaler Anders- und Möglichkeitswelten der Kunst ebenso einwirken, wie diese nicht zuletzt auch in Form impliziter Gesellschaftskritik auf eine vermeintlich rein rationale Wissenschaft.

Alles gut also zum Schluss?

Alles gut, ja, oder wenigstens insofern, dass das «forschungsorientierte Kunstwerk» alles andere als ausgereizt sein dürfte. Das zeigen die drei genannten Beispiele auf je eigene Weise. Der Aufgabe, Forschung in kommunizierbare Form zu bringen, erfahrbar zu machen, müssen sich die Beteiligten wie den Fragen der Durchführung in besonderem Masse aber immer wieder stellen. Nicht das Ganze mitzubekommen, etwas zu verpassen, eine gewisse Ungeduld zu hinterlassen, ist (m)eine zu häufige Erfahrung. Gerade die Hochschul-Projekte dürften auch eine mögliche Kommerzialisierung stets offen mitdenken, das ist ja schliesslich nichts Böses. Hoffnungsvoll und gespannt stimmt einen, wenn man liest, dass die Projekte nicht nur in ihren Experimenten, Protokollen und Ergebnissen besser dokumentiert werden sollen, sondern auch weitergeführt werden wollen. Das spricht für die Zusammenarbeit zwischen den Hochschul-Instituten und einen gehörig angeregten Enthusiasmus der Mitwirkenden.

Andreas Fattori