

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 110

Rubrik: Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

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

Einsamkeit und Tod

«Wüstenbuch» – ein Musiktheater
von Beat Furrer in Basel und Berlin



«Horch mit, was mir möglich ist.»

Foto: Judith Schlosser

Von der «besten Musiktheater-Produktion der letzten Jahre» war die Rede, und an enthusiastischen Gesichtern und Meinungen hat es nach der *Wüstenbuch*-Aufführung nicht gefehlt. Der jüngsten Zusammenarbeit von Beat Furrer und Christoph Marthaler hat sich auch Feuilleton und Radio mit vorbildlichem Eifer angenommen und sie grösstenteils mit ähnlichem Wohlwollen bedacht. Was nach der Basler Uraufführung nicht alles an klugen Worten in den Äther gefunkt und auf Papier vergossen wurde – ich kann dem nichts anderes als eine weitere Meinung anfügen, eine eher enttäuschte allerdings. Dass Musik, Text und Bühnengeschehen sich im Zusammenspiel derart unerbittlich entziehen, halte ich offengestanden kaum aus. Da ist zunächst eine Textvorlage, ein Arbeitsbuch, das kein fertiges Libretto darstellt, sondern vom Komponisten als Materialsammlung zusammengestellt worden ist. Den Kern dieser Vorlage bildet Ingeborg Bachmanns *Wüstenbuch*, das Ägypten-Tagebuch von 1964, das die Autorin später als Teil ihres *Todesarten*-

Projektes betrachtet hat. Diesen Texten dürfte die Hauptrolle in der Bestimmung dessen zukommen, worum es im Stück geht; sie sind auch als einzige Zitate durchwegs akustisch zu verstehen. Die darin versammelten Wüstenkörner verschmelzen dabei weiter zu einem psychischen Innenspiegel; es geht um Einsamkeit und Tod. Es kommen Zitate aus dem altägyptischen Papyrus Berlin 3024 hinzu, aber auch lateinische Stellen, aus Lukrez' *De rerum natura* etwa. Dieses Textlayout machen erst die Fugentexte des österreichischen Autors Händl Klaus zu einer Ordnung oder Interpretation. Aus der Einsamkeit der Bachmannschen Texte wird dadurch keine Erzählung, vielmehr zeigt sich jene atmosphärisch entfaltet und einem Bühnenbild eingeschrieben, dessen drei zentrale Hotelzimmer sich in absurder Stimmigkeit als Transit- und Endstation gleichzeitig vermieten.

Für den involvierten Zuschauer kommen die Textaggregate Furrers einer ersten Ausschlussbewegung gleich: Er kann zunächst einmal nichts daran weiterführen oder -erzählen, da jede Szene, wie Furrer sagt, «ihre eigene Sprachlichkeit hat». Wer das nicht vorgängig erfasst hat, sieht sich bereits entscheidend in Nachteil gesetzt. Sprachklang und Stimme sind in ständiger Transformation begriffen, gegeneinander gestellt, chorisch, als abwesende Stimmen anwesend, als Sprachmelodie auf die Instrumente übertragen. Das macht eine sehr komplexe und ebenso reduzierte Musik trotz ihres übers Ganze gesehen statischen Charakters nicht einfacher. Es scheint, als reduziere Beat Furrer einen in den Ensemblestücken erprobten – und sehr gut «funktionierenden» – Stil noch einmal, ohne dass dadurch genug Raum für ein ganzes Musiktheater freigelegt würde. Furrers Musik spricht mit kleinsten Gesten, und das heisst: Sie hebt beständig neu an. «Horch mit, was mir möglich

ist», flüstert sie einem ins Ohr. Nur setzt sich dieses auch bereits mit der gleichzeitig servierten Interpretation, nämlich Christoph Marthalers Inszenierung auseinander, die ja stets auch auf visuelle Verstärkung und Vergrösserung des Gehörten abzielt, in den Gruppierungen und Bewegungen des Ensembles wie in den «Ticks» einzelner Figuren. Mir scheint ziemlich eindeutig, dass man Furrers Musik einige Male ohne die szenische Installation hören müsste, um zu begreifen, welche Wirkung jenseits unablässiger Geste in ihr eigentlich steckt – am besten als raumerhaltenden «Konzertmitschnitt». Dann erst öffnet sich Marthalers Spiel und Duri Bischoffs dazu passendes Bühnenbild mit den drei Hotelzimmern und dem darunterliegenden Begegnungskeller.

«Ich glaube an Erzählmöglichkeiten jenseits der von A nach B», hat Beat Furrer in einem Interview zum *Wüstenbuch* geäussert. Sein Musiktheaterschaffen zeigt äusserst konsequente Umsetzungen dieser nicht-linearen Erzählmöglichkeiten, und gerade in Wüstenorten (oder Un-Orten), ob nun altägyptischen, zeitgenössisch urbanen oder gänzlich inneren, müssen diese aufblühen. Es gibt dort weder ein A noch ein B, und vor allen Dingen nicht mehr die Wahl eines «passenden», das heisst lebensretten den Weges zwischen ihnen. Die Orte, die Worte, ja die Figuren des Theaterabends (die Solistes XXI und das Klangforum Wien) stehen zueinander vielmehr in immergleicher Distanz. Man kann das, wenn man will, als Definition von Demokratie sehen, aber, wenn man anders will, auch als solche der Einsamkeit. Worum es geht, darf sich der involvierte Zuschauer also gar nicht fragen. Er muss dann aber – als das (nicht) Auszuhaltende – hinnehmen, dass es keine Rettung gibt, denn sie wäre wiederum nur als Erzählung denkbar. Selbst Bachmann ist nur in Schraffuren und

Bedrohtes Biotop

Das Eclat Festival Neue Musik in
Stuttgart (12. – 14. 2. 2010)

Spuren anwesend, in den Brandgeräten und Feuersymbolen der Inszenierung. Auch um sie «geht es» nicht, auch sie erwartet keine Erlösung. Sondern höchstens einer, der sich mit der Bemerkung: «Morgen kommt Ingeborg, hoffentlich kann ich trotzdem arbeiten» wie alle andern nur ums eigene Seelenheil sorgt. Der Satz sorgt für Auflacher im Publikum und wird nach der Aufführung mit dem – beeindruckenden, aber musikalisch eher klebrigen – Kontrabass/Sopran-Duett am häufigsten angesprochen.

Man könnte sich dem Dilemma einer Bewertung rein technisch entwinden: In den Bühnenabläufen, im musikalischen Spiel wirkt unter der Leitung des Komponisten ein selten anzutreffender Perfektionismus. Es bleibt nur unklar, was sich in dieser Geschliffenheit verständlich macht. Eine Stimme, die den Zuschauer als Angesprochenen entwirft, macht sich dadurch nicht vernehmlicher. Es hat zum Konzept der Moderne gehört, diese Fragen nach einer Stimme, nach einem Zuschauer aufzuheben. Gelegentlich dürfte man sie sich trotzdem wieder stellen.

Andreas Fatton



Beat Furrers Musiktheater «Begehren» mit Sibylle Canonica, dem Ensemble Modern und Beat Furrer.
Foto: Wolf-Dieter Gericke

Zur Eröffnung leuchtete und blinkte es durch den grossen Saal des Stuttgarter Theaterhauses. Grosse, auf der Bühne asymmetrisch verteilte Quader strahlten in intensivem Rot, leuchtendem Grün oder kühlem Hellblau. Die Lichtinstallation der Künstlerin rosalia sollte in Beat Furrers aufwändigem Musiktheater *Begehren* für Sänger und Sprecher, Chor und Orchester die Inszenierung ersetzen. Um das Thema der verfehlten Begegnung geht es in den Texten aus der griechisch-römischen Antike und der Neuzeit; Ausgangspunkt ist der Mythos von Orpheus und Eurydike. Für die Stuttgarter Neufassung des schon früher in Graz uraufgeführten Stücks kommen gesprochene Passagen aus dem Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan hinzu, die als einzige im Zusammenhang bleiben. Die Texte der Sänger hingegen zerreisst Beat Furrer förmlich. Vokale und Konsonanten dehnen sich bis zur Unverständlichkeit, Raunen, Flüstern und lautes Atmen wechseln mit gesungenen Einzeltönen. Beat Furrer dirigierte in Stuttgart selbst, und die Solisten, das Ensemble Modern und das SWR Vokalensemble setzten seinen hoch suggestiven Klangkosmos auch vorzüglich um. Die szenisch gedachten Farb- und Kombinationswechsel der leuchtenden Quader mit statuen gleich darauf stehenden Solisten hingegen blieben in Furrers höchste Hörkon-

zentration erforderndem Klanggeflecht bestenfalls illustrativ.

Die Stuttgarter Institution Musik der Jahrhunderte und der Südwestrundfunk, die gemeinsam als Veranstalter von Eclat auftreten, setzten schon immer auf spartenübergreifende Projekte und Musiktheater als Markenzeichen. Doch hier klaffen – was sich bei den vielen Uraufführungen im Vorfeld nur schwer abschätzen lässt – intellektueller Anspruch und Ergebnis mitunter auseinander. Szenisch geradezu verschenkt wirkte auch das grundsätzlich ambitionierte Pasolini-Projekt mit vier vokalen Uraufführungen: Zwischen den Stücken flimmerten Filmsequenzen, Bilder und Texte Pasolinis auf ein paar kleinen Bildschirmen ohne erkennbare Beziehung zur Musik durch den Raum.

Wohltuend dagegen das Kammerkonzert, in dem die alten Meister zeigten, dass auch Musik selbst schon zur Inszenierung werden kann: Georges Aperghis liess den Kontrabass sprechende Gesten spielen, Nikolaus Brass brachte einen Dialog zwischen Schlagzeug und einem Texte rezitierenden Schlagzeuger auf die Bühne, und Helmut Lachenmanns ... *got lost* ... für Sopran und Klavier sorgte mit bewährten Mitteln wie Clustern und gezupften Saiten, Sprechgeräuschen und kurzen melodischen Tupfern für Frische und Humor im Eclat-Programm.

Andere, jüngere Komponisten wie der 1971 geborene Daniel Smutny entpuppten sich als wahre Chamäleons der Musikstile, die die selbstverständlich gewordene Omnipräsenz vergangener Musik- und Kunststile gezielt einsetzen. Smutny zitiert in seinem Streichquartett *So zaghaft diese Worte der Nacht* mit wispernden und schabenden Geräuschen einerseits Helmut Lachenmann. Andererseits schrieb er für das Abschlusskonzert von Eclat mit *Velouria* ein 24-stimmiges Madrigalbuch, das Poplyrik mit Texten von Trakl und Hölderlin verbindet, dabei

Dunkle Passionen

Neue Opern von
Peter Dinklage und Kaja Gieseler

stellenweise geradezu romantisch klangsinnlich daherkommt – und im Wortsinn höchste Anforderungen an das ausgezeichnete SWR Vokalensemble stellte.

Das Bekannte neu erfinden: So könnte man auch die beiden ansonsten ganz unterschiedlichen neuen Orchesterstücke des Abschlussabends charakterisieren. Markus Hechtle, der in Karlsruhe und Köln lehrt, versuchte sich in *Szene mit Dunkel* an einem planvoll misslingenden Dialog zwischen dem scheinbar in der Hälfte durchgeschnittenen Radiosinfonieorchester Stuttgart auf der einen und einem Solistenduo aus Gitarre und Harfe auf der anderen Seite – eine Anordnung, die in diesem Fall ironischerweise eher szenisch als musikalisch überzeugte. Philippe Manoury dagegen feierte mit *Synapse* für Violine und Orchester in raffinierten Farben füllig und klangberauscht das virtuose Konzert, und in der Solistin Hae-Sun Kang hatte er eine Interpretin von Gnaden gefunden. Weniger Sensationen als vielmehr schöne Einzelmomente gab es in dieser Eclat-Ausgabe. Und nach vorausgegangen Presseberichten über Sparmassnahmen im Kulturretat der Stadt Stuttgart strömte das Publikum dieses Jahr in besonders grosser Zahl ins Theaterhaus. Aber bei den erst kürzlich vorgenommenen finanziellen Kürzungen wird es nicht bleiben. Auch für das Eclat Festival, das dank klugen Managements und risikobereiter Programmierung bisher noch immer über die Runden gekommen ist, kann es dann eng werden.

Ines Stricker

Vergänglichkeitsgesten

Die Berliner MaerzMusik auf dem Weg zum Repräsentationsfestival

Die MaerzMusik, Berlins Festival für aktuelle Musik, ist Teil der Berliner Festspiele und gehört somit zu jenem Veranstaltungspool, der in Berlin repräsentative Kunst auf hohem Niveau darbietet – unter einem Dach mit dem Theatertreffen, dem Literaturfestival, dem Musikfest und ähnlichem mehr. Gleichzeitig geht es der MaerzMusik um die Vielfalt der zeitgenössischen Musik, um die Auflösung der Genres und das musikalische Experiment, um Medienkunst und Werke, die sich nicht mehr einfach mit einem E oder einem U versehen lassen. Die MaerzMusik lebte stets von dem Hiatus der musikalischen Ästhetik, den zu überwinden dem Festival in den vergangenen Jahren immer wieder gelang. Auch 2010 trafen Arbeiten arrivierter Komponisten wie Salvatore Sciarrino, Beat Furrer und Dieter Schnebel auf weniger an hochkulturellen Ansprüchen ausgerichtete Arbeiten, darunter eine Konzertinstallation von Felix Kubin und Improvisationsprojekte mit dem John Butcher Octet und der deutsch-australischen Gruppe Heaven And.

Gleichwohl standen in diesem Jahr die repräsentativen Werke eindeutig im Mittelpunkt. Das galt vor allem für die beiden grossen Musiktheaterprojekte: Beat Furrers *Wüstenbuch* in der Inszenierung von Christoph Marthaler, das zuvor am Basler Theater uraufgeführt worden war (→ 69 in diesem Heft), und Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici*, eine Produktion der Salzburger Festspiele aus dem Jahre 2008. Da wehte am Eröffnungabend sogar der Wind piekfeiner Festspiele durch die szenige Berliner Volksbühne. Wo sonst Theaterrevolutionäre wie Frank Castorf und René Pollesch den Aufstand proben, feierte man jetzt eine durchaus gezähmte Avantgarde. Denn Sciarrinos Musiktheater über den Doppelmord, den Don Carlo Gesualdo an seiner Frau und ihrem Liebhaber verübte,

ist ein Stück, das in seiner Klassizität geradezu historisch anmutet. Mit den runden, atmenden Gesangsphrasen und den verhuschten und doch immer pointiert gesetzten Instrumentalfiguren scheint Sciarrino seine Kunst in diesem Stück von 1998 auf den Punkt gebracht zu haben. Gerade dadurch wirkt das Stück historisch – wie eine Sinfonie von Brahms oder ein Streichquartett von Donizetti. Rebecca Horn griff in ihrem Bühnenbild den Sciarrinoschen Vanitas-Gedanken auf. Sie hauchte Blütenblätter und erdfarbenes Granulat über eines ihrer dekorativen Gemälde, das die Rückwand der Bühne zierte – eine Vergänglichkeitsgeste, die diese Musik des Hauchens und Aushauchens geschickt verdoppelte.

Auch die deutsche Erstaufführung des *8. Streichquartetts* von Sciarrino verhiess weniger Neuanfang als vielmehr ein Ende: Das sprachähnliche Motiv, auf dem das Stück beruht, wird zwar harmonisch farbig durchgeführt, kreist am Ende aber lediglich um sich selbst. Das Konzert des Quartetto Prometeo war eins von zwei Streichquartettkonzerten, das in Berlin zu hören war. Das italienische Quartett gastierte neben Sciarrino mit Giacinto Scelsis berühmter Nr. 4, mit einem langatmigen Stück der Witwe Morton Feldmans, Barbara Monk Feldman, sowie einem kurzen Miniaturzyklus von György Kurtág, der mit seiner kompositorischen Souveränität und seinem Ideenreichtum, mit seinen verschmitzten Anspielungen und vielseitigen Farben deutlich aus diesem Konzertprogramm herausstach. Ganz anders der Auftritt des Arditti Quartet. Das kontemplative *Quartet Movement* von Georges Aperghis diente lediglich als Ouvertüre für die Entfesselung angestauter Bewegungsenergien in den Werken von Brian Ferneyhough, James Clarke und Hugues Dufourt. Ferneyhoughs *Dum Transisset* von 2007,

Clarkes 2. *Streichquartett* von 2009 und Dufourts *Uneasiness* von 2010 konfrontieren das Publikum mit dem unbedingten Handlungsdrang der Musik. Sciarrinos zarte Diesseitsvergessenheit, Furrers naturalistische Darstellung von Stagnation und Vergänglichkeit und Marthalers Zauderer sind meilenweit von diesen Kammermusiken entfernt. Das ebenso wach wie klar artikulierende Arditti Quartet präsentierte teils violente Spielarten des Ausbruchs aus der Starre. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Quartettkonzerten veranschaulichten das vom künstlerischen Leiter Matthias Osterwold ausgerufene Festivalthema «Utopie» aufs Plastischste. Ferneyhough, Clarke und Dufourt mobilisieren auf der Suche nach dem «Ort im Nirgendwo» sämtliche Kräfte. Sie suchen und finden atemberaubende Tempi, wilde Gesten und oft einen kaum zu bremsenden Vorwärtsdrang. Selbstbejahend ist all das nicht. Keiner der drei Komponisten verheisst eine bessere Zukunft. Dufourts Quartett zum Beispiel verleiht der Titel gebenden *Uneasiness* Ausdruck, einem allgemeinen Unbehagen am Dasein, dem die vier Streicher zu entkommen suchen. Die Sehnsucht nach einem anderen Ort äusserte sich hier noch virulenter als im überwältigenden technischen Aufgebot in Thomas Kesslers *Utopia* für grosses Sinfonieorchester mit multipler Live-Elektronik. Obwohl jeder der Orchester Musiker über einen eigenen Laptop und Lautsprecher seinen individuellen live-elektronischen Beitrag leistet und die mannigfaltigen Einzelbeiträge schillern, rückte die Komposition die Forderung des Titels eher in den Hintergrund. Weitaus bescheidener nehmen sich hingegen die Mittel aus, die Klaus Huber für die Neuauflage seines Kammerkonzerts für Kontrabass und Ensemble *Erinnere dich an Golgatha ...* aufbot. Das 1977

uraufgeführte Werk wurde in der Berliner Philharmonie vom Collegium Novum Zürich und vom Kontrabassisten Johannes Nied unter Sylvain Cambreling erstmals in einer um Live-Elektronik erweiterten Fassung vorgestellt. Nur sparsam, dafür umso pointierter platzierte Klaus Huber die elektronischen Kommentare im sonst nahezu unveränderten Original. Wie eigentümliche Fremdkörper nisten sich kleine Störgeräusche in einer Pause ein, die Zuspelungen erscheinen als bizarre Kommentare oder auch als räumliche Ausdehnung des akustischen Spielraums. Am Schluss der diesjährigen MaerzMusik stand dann ein neues Stück der Schweizer Komponistin Mela Meierhans, die mit *Rithaa* den zweiten Teil ihrer «Jenseits-trilogie» präsentierte – einer Arbeit über Tod und Trauer, über Körper und Intimität. *Rithaa* nimmt in den Bräuchen und Ritualen der muslimischen Kultur ihren Ausgangspunkt. Meierhans arbeitet mit verschiedenen Bedeutungsebenen: Texten zeitgenössischer arabischer Dichter, der präislamischen Poetin Al-Khansa sowie der amerikanischen Philosophin Judith Butler. Und sie verknüpft drei ganz verschiedene weibliche Stimmen, den klassischen Mezzosopran von Leslie Leon, die palästinensisch-arabische Sängerin und Oud-Spielerin Kamilya Jubran sowie die ägyptische Klagefrau Nawal Noah, deren Gesänge als Video zugespielt werden. Auch in der Partitur treffen die Stilmittel der Avantgarde und der arabischen Musik aufeinander, aber auch zwei Alphörner, die der Schweizer Herkunft des ensemble dialogue Rechnung tragen und die das Stück als Prolog und Epilog rahmen. Höhepunkte der einstündigen Darbietung sind Jubrans Soli, die mit rauer Stimme und einfühlsamem Lautenspiel eine das blosses Lamento übersteigende Trauer intoniert. Die Komposition selbst hin-

gegen blieb dabei schwach, vor allem weil es an dramatischen Bögen und Spannungsverläufen mangelt. Auch die Video- und Texteinblendungen lenken eher ab, als dass sie diesen Mangel ausräumen. Und so endete das Festival, das glamourös begann, diesmal ein wenig müde.

Björn Gottstein & Martina Seeber

Dunkle Passionen

Neue Opern von
Péter Eötvös und Kaija Saariaho



Péter Eötvös, «Die Tragödie des Teufels».

Foto: Wilfried Hösl

«Als Meisterwerk kann man ja nur ein Werk bezeichnen, das etwas beendet. Und das ist die geschichtliche Funktion der Oper *Die Soldaten*: Sie ist ein Schlussstein, über den hinaus Oper seither nicht mehr gegangen ist. *Wozzeck*, *Lulu*, *Moses und Aron*, *Die Soldaten*, Schluss. Im Musiktheater gibt es heute viele Versuche, aber nichts von diesem Gewicht», sagte Michael Gielen kürzlich im Gespräch. Tatsächlich: Seine Ansicht ist mir nicht fremd. Lange dachte ich auch so, bis ich dann verschiedene Musiktheaterwerke entdeckte, die es durchaus wert waren, beachtet zu werden: Harrison Birtwistles *Gawain* und *The Second Mrs Kong* etwa, Salvatore Sciarrinos *Luci mie traditrici* oder *Macbeth*, Wolfgang Rihms *Hamletmaschine*, John Adams' *Nixon in China* und *El niño*, Philip Glass' *Einstein on the Beach* und so weiter. Gewiss: Nur wenig davon «beendet» etwas in der Musikgeschichte. Der grosse Entwurf wie bei Zimmermann wäre so zu vermissen, aber eröffnet wird doch auch längst Neues, und Meisterwerke sind ebenfalls etliche darunter. Mehr noch: All diese Komponis-

ten haben sich erstaunlicherweise wieder als veritable Opernkomponisten erwiesen und etabliert, das heisst: Sie haben nicht nur ein einziges Opus magnum geschaffen, sondern die einmal begonnene Linie weiter verfolgt, sie anerkennen gleichsam den Opernbetrieb und schaffen – zum Teil mit erstaunlicher Schnelligkeit – ein Stück nach dem anderen: Sciarrino, Rihm, Pascal Dusanpin, Beat Furrer, sicher auch Péter Eötvös und Kaija Saariaho.

Die beiden letztgenannten sind besonders produktiv. Eötvös' *Die Tragödie des Teufels*, Mitte Februar an der Bayerischen Staatsoper gespielt, war bereits die dritte Opernuraufführung innert zweier Jahre, nach der vom japanischen Mittelalter inspirierten Oper *Lady Sarashina* (Lyon) sowie *Love and Other Demons* nach Gabriel García Márquez (Glyndebourne). Und wiederum ist es ein völlig anderer Plot. Eötvös will sich offensichtlich nicht wiederholen. Seit seiner Tschechow-Oper *Drei Schwestern*, die ihm zur weiten Anerkennung verhalf, hat er fast jedes Mal einen neuen Stoff aufgegriffen: zunächst *Le Balcon* nach Jean Genet, dann das Aids-Drama *Angels in America* nach Tony Kushner (sein vielleicht allerbestes Bühnenwerk).

Nun also nach München: Luzifer ist ein gern gesehener Gast im zeitgenössischen Musiktheater. Meistens scheitert er, entweder an der Güte, neuerdings aber auch an der Bosheit des Menschen. Das macht seine Tragödie aus. Und so heisst die neue Oper denn auch *Die Tragödie des Teufels*. Das Libretto verfasste der Dichter Albert Ostermaier. «Die Herzen überzogen mit frost / wollt ich mit den Nägeln / über ihre vereisten Seelen [der Menschen] kratzen / damit Gott die Kalligraphie des / Teufels sieht und wie ich seine / heilige Schrift überschreibe»: Ein schlichtes, fast unbegleitetes Lied Luzifers ist der zentrale Moment in dieser «komisch-utopischen Oper». Wieder

einmal versucht der Teufel, den Menschen zu verführen und die Welt für sich zu gewinnen. Wie er das hier freilich tut, ist ungewöhnlich, ja verwirrt. Am einfachsten lässt es sich wohl anhand einer der vielen Vorlagen der Oper zusammenfassen.

In seiner *Tragödie des Menschen* erzählt der Ungar Imre Madách 1861, wie der Teufel die ersten Menschen auf eine virtuelle Zeitreise mitnimmt. Er lässt sie erleben, was nach dem Sündenfall alles geschehen wird. Entsetzt darüber will Adam das Geschehen anhalten, aber da ist Eva schon schwanger. Die Menschheitsgeschichte wird ihren Lauf nehmen. Das ist freilich nur die eine Ebene der Oper. Ostermaier hat mehrere Ebenen darüber gelegt: Hebräische Mythologien etwa wie jene von Adams erster Frau Lilith. Elemente aus Science-Fiction-Filmen wie *The Matrix* von den Wachowski Brothers und *Strange Days* von Kathryn Bigelow fliessen ein, dazu haufenweise Gegenwartsbezüge und Anspielungen. Bagdad wird zum Beispiel zum Ort eines grausamen und sinnlosen Kreuzzugs. Das ist höchst interessant, jedoch hoffnungslos überfrachtet. Und wenn einem schon beim Lesen des Librettos leicht schwindlig wird, dann erst recht, wenn das Ganze als Oper vorbeieilt. So gewieft nämlich Eötvös mittlerweile als Musiktheaterkomponist ist: Dieses Mal jedoch wird er der Dichte des Stoffs und des Texts nicht Herr. Natürlich blitzt immer wieder auf, wie wunderbar er Atmosphäre entstehen lassen kann, wie selbstverständlich und spielerisch frei er mit den Stilen umgeht und wie er damit Personen charakterisiert, den Teufel eben mit einem Chansonstil, aber wie schon ein wenig in *Le Balcon* gerät ihm das Groteske zu undeutlich und zu hektisch. Text und Musik nehmen sich zu selten die nötige Zeit, um die Personen wirklich zu exponieren, sie zu charakterisieren und sich entwickeln zu lassen. Die fünf

Gehilfen des Teufels etwa bleiben, so interessant sie einzeln auch wären, völlig bloss. Adams und Evas Gefühle werden holzschnittthafte dargestellt. Die Handlung hastet ohne Pause in nicht mal zwei Stunden vorbei, und sie wirkt dabei, so paradox das klingen mag, zu langfädig, obwohl sie sich zu wenig Zeit nimmt, denn niemals wirklich kommen wir in diese Story hinein. Dazu dreht sich das Bühnenkarussell von Ilya und Emilia Kabakov, und Regisseur Balázs Kovalik lässt die Personen umherirren. Auch das verhilft dem Stück nicht zur Klarheit. Es mag ja ein bisschen gönnerhaft wirken, aber man möchte Eötvös und Ostermaier raten, das ganze Stück nochmals auseinanderzunehmen, es genauer durchzuarbeiten und es dann neu zur Entfaltung zu bringen. Das Potential wäre schon vorhanden. Und vielleicht liesse sich da auch die heikle Sache mit der Komik in den Griff kriegen.

Anders bei Kaija Saariaho. Sie wagt sich nicht in den komischen Bereich. Sie wechselt auch höchstens geringfügig den Tonfall. Ihre bislang dreieinhalb Opern – rund um Frauengestalten konzipiert – sind im Charakter ähnlich ernst. Diesmal hat sie ein Monodrama geschaffen. Und damit durchaus ein Gegenstück zu den grossen Vorbildern, zu Schönbergs *Erwartung* und Poulencs *La voix humaine*. So sehr sie diese Stücke schätze, so habe sie immer dabei gestört, dass die Frau jeweils ziemlich hilflos und verzweifelt auf den abwesenden Mann wartet. Mit der Oper *Émilie*, die am 1. März in Lyon uraufgeführt wurde, entwarf sie ein Gegenstück: das Portrait einer eigenständigen Frau. Diese Émilie ist sich bewusst, dass sie der Mann, von dem sie ein Kind erwartet, nicht mehr wirklich liebt. Sie schreibt ihm, dem Dichter Saint-Lambert, einen Brief und lässt dabei all die anderen Männer Revue passieren, die ihr Leben prägten: den Vater (Baron de Breteuil), den Gatten

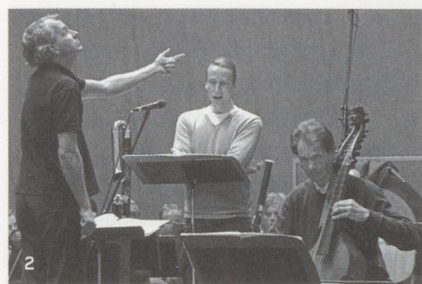
(Marquis du Châtelet), den Geliebten und Vertrauten (Voltaire) sowie den grossen Wissenschaftler (Isaac Newton), dessen grosses naturphilosophisches Werk sie übersetzt.

Diese Frau hat wirklich gelebt. Émilie le Tonnelier du Châtelet war eine Lichtgestalt der französischen Aufklärung. Sie interessierte sich für die Wissenschaften, lebte eine freie Liebe, experimentierte in der Physik, schrieb Essays, etwa über das Glück, und übersetzte eben das Werk Newtons. Sie starb mit 43 nach der Geburt einer Tochter. Im Libretto, das der Dichter Amin Maalouf für Saariaho schuf, erleben wir sie wenige Tage vor der Niederkunft. Sie ahnt ihren Tod voraus. Ihre grösste Sorge ist dabei, dass sie mit der Übersetzung nicht fertig werden könnte, denn sie ist eine ebenso leidenschaftliche Wissenschaftlerin wie Liebhaberin. All das wird allmählich in neun Szenen aufgefächert, gleichsam in mehreren Kapiteln – mit grosser Klarheit, und das hilft dem Stück auch auf der Opernbühne weiter, zumal es sich für eine grosse Sängerin eignet. Betrachtet man freilich die erhaltenen Portraits dieser Frau, so kommt sie einem sehr fein vor, und wenn man sich dafür auch nicht gleich Christine Schäfer vorstellt, so doch, sagen wir, eine Mozart-Stimme von grosser Agilität. Als Idealinterpretin hatte Saariaho allerdings eine Landsfrau im Sinn, für die sie bereits schon einmal komponiert hatte: die finnische Sopranistin Karita Mattila, die durch Rollen bei Verdi, Wagner, Strauss und Puccini bekannt wurde. Für sie zu komponieren, war der Ausgangspunkt. Deshalb wandelt sich Émilie allmählich in Richtung von Mattila, in der Stimme und in der Darstellung; sie wurde dramatischer als diese feinsinnige, besonnene Frau gewesen sein dürfte, wirkt nun weniger wie jene «divine Émilie», die Voltaire pries, sondern eher wie eine Operndiva. Grosse Passion dominiert anstelle von wilder Lust, nicht nur mit ihren

Liebhabern, sondern auch in ihrem blitzartigen Denken. So beginnt allmählich der Gestus der grossen Oper das Stück zu überwuchern. Und so habe ich vor allem das Ausbrechen Émilies aus den Standesnormen, diese Pointiertheit einer belesenen Frau, die Lust am eigenen Leben, die Lust auch an der Erkenntnis und an der Aufklärung, hier vermisst. Bezeichnend dafür ist ein Moment am Ende des 8. Bildes. Auf diesem Höhepunkt deklamiert Émilie pathetisch den Titel des Newtonschen Werks: «Principes mathématiques de la philosophie naturelle». Er wird zur Chiffre der Leidenschaft, die zwar *fortissimo* behauptet, aber dahinter zu wenig spürbar wird. Was steckt dahinter? Es war eine neue Weltsicht, die Begeisterung am Blick ins Weltall, die Faszination am Projekt. Das bleibt hier zurück. Der Nachruhm wiegt schwerer, und er macht auch die Musik insgesamt etwas zu schwer für diese Émilie. Die Musik glitzert zwar, vor allem durch das verstärkte und sehr gezielt eingesetzt Cembalo sowie die Perkussion, aber zum Leuchten kommt sie nicht. Die Passion ist etwas zu dunkel geraten. Zwar wird man bewundern, wie das Orchester (geleitet von Kazushi Ono) hier die Solistin begleitet, unterstützt und trägt, die Vokallinien sinnvoll fortsetzt oder sie vorbereitet (das ist handwerklich äusserst geschickt gemacht), aber dem Werk fehlt schliesslich der behende Esprit.

Thomas Meyer

Contrastes, ascèses : Festival Archipel 2010, Genève



1 Jean Keraudren, Eric Daubresse et Luis Naón
© Isabelle Meister

2 Peter Hirsch (direction), Kai Wessel (haute-contre) et
Max Engel (violoncelle baryton) lors du concert
L'âme se souvient © Isabelle Meister

Ouvrages de gueule, 20 au 28 mars, Cie Quivala au Théâtre du Grütli

Ce 20 mars, un boulier géant, une main sur un dos en projection murale, des minces tuyaux qui pendent du plafond. « Ouvrages de gueule » saisit d'abord par son dispositif, sa boîte à malice. On pensait s'asseoir pour assister à un spectacle au théâtre du Grütli et nous voici dans un couloir à regarder des danseurs jouer avec l'aléatoire. Soudain la paroi tirée par des hommes et des cordes se referme sur nous, avale le spectateur pour lui faire découvrir un autre espace, celui plus habituel du gradin et de la scène. Il est déjà question de déglutition, de respiration, d'extrême concentration et de décontraction. Les trois diseurs de *Atemzüge*, partition d'onomatopées de Dieter Schnebel, entrent en scène. Tamara Bacci, Vincent Barras, Dorothea Schürch donnent une dimension personnelle à cette partition mythique de l'avant-garde des années 1970, tirée des *Maulwerke*. Trois silhouettes noires qui se relaient, se donnent à entendre, agissent en échos

et en strates, offrant la deuxième couche de ce spectacle exigeant. Après la très belle esthétique de l'installation, nous voilà dans la performance, gorgée d'acuité et de résonances. Tout en respectant la stèle de non-texte, le socle de bruissements, les performeurs laissent sourdre quelques émotions bien à eux. Bientôt ils sortent pour céder leur place aux danseuses. Stéphanie Bayle, Raphaëlle Teicher et Marthe Krummenacher présentent une sorte de répétition virtuose où le souffle devient corps mouvementé, corps séquencé, corps graphique. Un narrateur arrive : il leur donne des ordres de plus en plus absurdes qui augmentent encore les torsions et les marches aléatoires. Quand tout s'arrête, on semble ne plus appréhender le réel de la même manière, tant Prisca Harsch et Pascal Gravat se sont emparés d'un nouveau champ. Et malgré la fragmentation du propos et des images, ils ont insufflé un regard très contemporain et mouvant sur l'œuvre de Dieter Schnebel. Lorsque l'on brouille les genres avec ce niveau-là de maîtrise et cette application scénographique, on ne peut que combler même le spectateur exigeant. Les objets, les images, les corps et les souffles deviennent presque illés. **Alexandre Caldara**

Scratch Data, dimanche 21 mars, Yu-Ying Chang, Duo Durupt

Scratch Data offrait un large panorama de la percussion française de la fin des années 1980 à aujourd'hui. Il permettait aussi d'entendre les lauréats du Concours de Genève 2009. Étonnant, le contraste entre la silhouette frêle de Yu-Ying Chang et la puissance du son des grosses caisses dans *Rebonds* de Iannis Xenakis. Elle jongle avec pudeur entre les éclats et la suspension. On la retrouve en duo avec Rémi Durupt pour *Stèle* de Gérard Grisey, l'autre classique de ce programme. Une écoute des spectres

fascinante qui démarre par le frôlement d'un monde en papier, puis, subrepticement, lui frappe avec densité alors qu'elle frôle et multiplie. Bien qu'écrit en 2009, les *Interstices* de Philippe Hurel pour piano et trois percussions semblent se situer dans un héritage de Grisey en mode plus contemplatif. Les développements minutieux permettent d'apprécier une tonicité douce. La pièce de Franck Bedrossian *Edges* qu'il vient d'écrire permet à Rémi Durupt aux percussions et son frère Laurent Durupt au piano de présenter un duo assez théâtral. Le piano devient une caisse à résonances ouverte à tous les doigts et aux baguettes. Le compositeur passe sans vergogne du ragtime délirant à la foule des sons frémissants. *Scratch Data* de Raphaël Cendo n'aura pas pour rien baptisé l'ensemble du concert. Tant ce jeune compositeur semble avoir écouté ses aînés pour en faire autre chose et pour jouer sur les codes. L'usage de l'électronique permet d'introduire des aspérités, de réinjecter des défauts, des taches. Autant de caprices et de bornes qui permettent à Rémi Durupt d'affirmer un son très ample. Les tentacules lentes précèdent les frappes luxuriantes, les collages incongrus de sons vont jusqu'au délire. On passe du free-jazz à la musique industrielle presque outrancièrement. On pense aux précurseurs de ce type de laboratoires comme le guitariste Derek Bailey. Les pièces de Bedrossian et Cendo ont permis d'entrer dans le futur décomplexé de l'écriture pour percussions. **Alexandre Caldara**

L'âme se souvient/Die Seele erinnert sich, mardi 23 mars, Ensemble Contrechamps

Le concert de l'Ensemble Contrechamps s'articule autour de l'usage des instruments anciens dans un idiome contemporain : George Benjamin réunit l'ancien consort des violes pour accompagner la

chanteuse de *Upon Silence* (1990), Brice Pauset convoque un petit orchestre baroque, avec clavecin, pour accompagner la percussion solo dans *Concerto II — Exils* (2005), et Klaus Huber mêle les instruments baroques (dont un théorbe) aux instruments modernes dans *Die Seele muss vom Reittier steigen* (À l'âme de descendre de sa monture, 2002) écrite pour contre-ténor, violoncelle solo, baryton solo et 37 instrumentistes. L'écriture raffinée de Benjamin tente de faire revivre la sensibilité de l'époque de Purcell, visant l'homogénéité à travers une écriture harmonique très maîtrisée et le lyrisme de la partie vocale (Isabelle Henríquez, mezzo-soprano, s'y montre appliquée mais peu convaincante). La pièce de Pauset, qui joue sur la relation entre sauvagerie et délicatesse que l'on trouvait déjà dans les *Indes galantes* de Rameau, se présente de façon plus dialectique : l'opposition des sons rudes de la percussion et de ceux plus délicats des instruments baroques ; mais comme le dit le compositeur, « les hiérarchies sous-jacentes (...) sont vite malmenées dans ce concerto : les beaux instruments marquetés de notre victorieux âge baroque se révèlent vite porteurs de sombres présages, tandis que la percussion se dévoile, *in fine*, prometteuse de puretés inattendues ». On reste toutefois sur notre faim, tant les sons, les gestes et les différenciations de timbre semblent corsetées par une discursivité tendue, hachée, se renouvelant peu, plus conceptuelle peut-être que véritablement sensible (François Volpé, percussion, nous a paru très à son affaire). Il se trouve que cette œuvre, deuxième partie d'un triptyque à venir, est inspirée par la poésie de Mahmoud Darwich, grand poète palestinien disparu récemment, figure emblématique d'un peuple contre lequel les Israéliens ont retourné leur propre exclusion passée. Les mots, ici, n'émergent pas à l'audition, mais

innervent la partition secrètement. Chez Huber, la poésie de Darwich est parlée et chantée, en arabe et en français (ou en allemand). Cette utilisation de la langue arabe, celle aussi des échelles de la musique traditionnelle, avec leurs intervalles en tiers de tons, a suscité un certain débat, le compositeur jordanien Saad Haddad s'insurgeant contre la trahison de ce qui fait l'essence même de la culture arabe, due notamment à des contre-sens graves quant à la prosodie et à l'utilisation des matériaux musicaux. Le métissage des cultures produit forcément des malentendus. S'il est vrai que certains éléments d'écriture sont trop naïvement empruntés, la pièce de Huber atteint toutefois une dimension spirituelle intense, comme si le compositeur tentait de reprendre le dialogue entre Européens et Arabes tel qu'il existait au Moyen Âge, avant que l'Église catholique ne lance ses croisades et ses inquisitions.

Die Seele est une œuvre méditative, dans laquelle l'auditeur est appelé à vivre le sens même des paroles de Mahmoud Darwich dans le son, non comme une délectation esthétique, comme la prise de conscience ou la révélation de son contenu de vérité ; la douceur est ici le masque de la révolte. Les textures statiques en tiers de tons, animées de l'intérieur, l'extraordinaire lyrisme des trois solistes, qui usent également de micro-intervalles, cette constante suspension du temps, qui aiguise la sensibilité, dessinent un parcours de l'intériorité où résonne le drame de tout un peuple, et la résistance farouche de celui qui, dans le plus « sombre tunnel », perçoit encore « l'ivresse de la lumière, la lumière du papillon ». Le public ne s'y est pas trompé, qui a longuement applaudi un compositeur presque béat, mimant le geste de l'envol. Lorsque les œuvres parviennent à cet équilibre d'une construction totalement

maîtrisée et d'une expression sensible aussi intense, et lorsqu'elles renvoient à quelque chose d'existentiel, elles établissent instantanément une communication forte avec le public, qui en perçoit toute la nécessité. Belle leçon pour un compositeur qui n'a jamais cessé d'arpenter des voies nouvelles en prenant des risques, et pour qui la musique est un message mettant en jeu notre condition présente tout en essayant d'accomplir les utopies (ou devenues telles) du passé.

La lecture de quelques textes de Darwich, lus en français et en arabe par Abdellatif Laâbi, poète marocain ayant pu connaître dans sa chair le sens du mot répression, précédait l'exécution de l'œuvre. Si les trois solistes, qui connaissent bien la partition de Huber pour l'avoir interprétée maintes fois, sont tous les trois merveilleux (Kai Wessel, Walter Grimmer et Max Engel), les musiciens de Contrechamps et les nombreux étudiants de la HEM de Genève (dont certains du Centre de Musique Ancienne) se sont montrés à leur hauteur sous la direction inspirée de Peter Hirsch, lequel a donné à l'œuvre un souffle presque épique, nous tenant en haleine de la première à la dernière note.

Philippe Néri

Carte blanche-rouge, jeudi 25 mars, Ensemble Mondrian/Ensemble Vortex

Entre Suisse allemande (l'Ensemble Mondrian) et la Suisse romande (l'Ensemble Vortex), le jeudi soir offrait un intense programme d'environ deux heures présentant les œuvres de sept compositeurs, dont beaucoup encore en début de carrière. On salue la ferveur des musiciens. Une méditation suspendue chez Michel Roth, *verinnerung* (2002-2003), et qui ose, notamment dans la ténuité insistante de l'introduction, demeurer dans l'immobilité suffisamment longtemps pour intriguer l'oreille. On est

un peu déçu de la partie centrale, par contre, faite de gestes languissants, et où le discours musical semble un peu s'affaïsser, mais tout rentre dans l'ordre, la suspension retrouvée cette fois-ci en rythmes figés, à la fin de la pièce. La seconde pièce, *Soleil noir* (2007), de Wanjia Aloe offre un geste, c'est le moins qu'on puisse dire, ample —un trio à cordes ininterrompu de vingt minutes, qui se laisse relativement bien découper en parties, ou moments, dont la richesse interne varie de l'indéniable à l'incertain. Des moments de plénitude d'accord stupéfiante, où, au-dessus de l'intense tissu sonore, les harmoniques naturelles peuvent être savourées en miroir du jeu des voix fondamentales. A certains moments, par contre, on se demande si la forme ne se délite pas un peu. Les différents moments de l'œuvre, clairement différenciés, s'annoncent, puis se combinent, se superposent, s'entrechoquent pour former un discours dramatique qui pourrait sans doute gagner en force et en concision. La première partie se termine sur une œuvre de Martin Jaggi, *Plodon* (2007), qui touche au but. Clarté et imagination sont au rendez-vous, pour une pièce qu'on entend directement : influences du jazz perceptibles et une sensibilité harmonique qu'on perçoit dès les premières notes. Un geste déchirant ouvre la pièce et, petit à petit, des éléments se mettent en place pour ensuite se combiner : élégance d'une forme qui se montre d'entrée pour peu à peu mener l'auditeur, par l'écoute, à travers un développement de la pensée musicale. Après le premier entracte, *gris 257* (2010) d'Andréas Stauder. De petits gestes construisent un espace sonore qu'on entend fragile, prêt à retomber dans le silence. Les gestes s'élèvent à peine, mais se défont presque aussitôt. Rares sont les lignes continues et l'oreille est invitée à sentir ce tissu exister toujours à peine. L'harmonie qui émerge de ces

gestes, renforcée par la richesse de résonance de la contrebasse, se révèle la principale accroche dans une forme qui renonce à tout drame, à toute théâtralité : lieu d'un lyrisme voilé, fugitif. Juste après, chez Johann Treichel (*Lachrimae*, 2008), catapultage en bonne et due forme : les lumières s'éteignent et la seule pièce entièrement électro-acoustique de la soirée est également la seule, probablement, qui assume ouvertement une puissance « romantique » (la note mentionne Bruckner et Mahler comme inspirations, en plus d'être une « réinterprétation électroacoustique » de Dowland). Espaces cosmiques ou océaniques, comme on voudra, qui parviennent à associer le doux et le piquant, l'intime et le grandiose. La salle assombrie de la maison communale de Plainpalais est alors investie dans toute sa hauteur (une installation entourant le public permet d'exploiter la dimension spatiale des sons) par de grands mouvements mêlant abstraction et sensualité. *Tra le due Terre* (2010) de Carlo Ciceri se déploie sur un fond sonore constant, quasi monochromique, se démarquant ainsi des autres pièces. Une sonorité rock expérimentale assumée et des espaces graves très riches (contrebasse et guitare basse, le tout amplifié) qui contrastent, même si c'est au final peut-être pour les masquer, des gestes d'essoufflement répétés : aucune impulsion ne se déploie, aucune acmé ne vient. La forme demeure dans un état non pas « d'avant l'explosion », comme on pourrait s'y attendre, mais d'une sorte d'après, paysage morbide dopé aux amplis. Enfin, comme une certaine lassitude à l'écoute de *Bing* (2009-2010) de Gérard Zinsstag, sur le texte de Samuel Beckett. Les outils sont beaux, mais cela ne s'envole pas (ou trop, d'ailleurs, si on veut un « à-plat » radical dans la même veine que l'écrivain), et la forme globale, quoique respectant peut-être la linéarité

beckettienne et l'errance, ne retranscrit pas le halètement et la tension radicale de ce texte aussi concentré que méconnu. Vingt minutes, c'est bien plus qu'il n'en faut pour lire le texte de Beckett, et, au vu de cette écriture non ponctuée, on aurait plutôt désiré une frénésie mécanique ou alors un dépouillement vraiment loqueteux. Jérémie Wenger

2 / 2 = 1, vendredi 26 mars, Ensemble Makrokosmos

Un concert dont, malgré la formation quasi identique (deux pianos et deux percussions, en hommage à Bartók, avec amplification pour la pièce de Crumb), on aurait presque plutôt souligné dans le titre la disparité, plutôt que l'unité : de Wolfgang Rihm, *Schrift-um-Schrift* (1993-2007) à George Crumb, *Music for a Summer Evening* (1974), il y a en effet plus qu'un pas ! Et autant on ressent dans la première pièce une grisaille morne et essoufflée, autant la seconde ne se comprend pleinement que dans le contexte décomplexé d'une Amérique hippie des années septante. « Pour moi la musique n'existe que comme matière vivante. C'est pour cela que je n'ai jamais tenté de concevoir la musique comme une suite de signes en quelque sorte quantifiables mais plutôt comme une transmission d'énergie, comme un flux d'énergie, comme la transgression d'une barrière », écrit Rihm. Cette énergie, en tout cas dans cette pièce, ressemble plus à celle qu'on s'imagine dans la vie de l'académicien que dans l'artiste inspiré. Comme de juste, chaque mouvement, chaque geste, chaque impulsion sont aussitôt brisés, l'entier de la pièce formant une sorte de montée graduelle, un très vague crescendo, pile d'objets trouvés, épars, qui reviennent de temps à autre. A l'opposé, chez Crumb, l'idée de la fresque grandiose et méditative sur l'histoire de la musique ne résout pas complètement le problème de la forme

et du discours musical, qui suit assez clairement la mode du « rituel » statique par blocs qui alternent de manière assez prévisible. C'est à n'en pas douter encore (plus de trente ans après !) un vent d'air frais que d'avoir un peu d'humour en musique, même si on aimerait que les flûtes en modes grecs, le pentatonisme, les instruments africano-sino-tibétains, l'organum inopiné des percussionnistes (grand moment de vocalité recueillie pour François Volpé et Sébastien Cordier, qui jouent leur rôle d'invocateurs archaïques avec autant de talent qu'ils bravent l'aridité virtuose des plaines rihmiennes) et les extraits du *Clavier bien tempéré* de Bach soient *plus* que le grand musée de l'occidental pris entre l'ennui hédoniste et l'intellectualité post-anthropologique. Jérémie Wenger

**Points / Lignes, samedi 27 mars,
Arc-en-Ciel – Ensemble für zeitgenössische Musik der Zürcher Hochschule der Künste**

Panorama évolutif sous la baguette de William Blank, pour ce concert Points / Lignes, qui traverse cinquante ans de recherche musicale en cinq œuvres : Luigi Nono, *Polifonica-Monodica-Ritmica* (1951), György Ligeti, *Melodien* (1971), Klaus Huber, *Transpositio ad infinitum* (1976), *Kammerkonzert « Intarsi »* (1993-1994), *In Nomine — ricercare il nome...* (1999), pour les reprendre dans leur chronologie. Ouverture avec les deux pièces plus courtes de Huber, *In Nomine* et *Transpositio*, enchainées l'une à l'autre. La première, peu mouvante, déploie des harmonies assez curieuses, tissées progressivement par de petits mouvements aux instruments. On se laisse surprendre par le geste déchirant du violoncelle à l'ouverture de *Transpositio*, qui laisse place à un discours somme toute assez spéculatif et erratique (la pièce, commandée par Rostropovich, est composée sur le nom de Paul Sacher : thème sur le

nom de famille, quatre passages lyriques où les lettres prénom dictent des modes de jeu) qui obéit toujours à cette tension irrésolue entre le désir, mille petits élans réitérés, et une impossibilité qui brise et fait retomber le discours sans cesse, n'autorisant au final qu'une sensibilité désenchantée en dissimulation constante. On salue la performance de Karolina Öhman, qui a su nous plonger avec précision et autorité dans ces tourments.

Polifonica-Monodica-Ritmica, d'un Nono alors encore étudiant chez Maderna, inquiète : restera-t-on dans l'ascèse huberienne ? Mais, dès le milieu de la pièce, le discours sériel adouci dans la partie plus lente se laisse surmonter par la sensibilité du compositeur, donnant lieu à des sonorités cristallines inattendues. La conclusion, plus musclée, est également un bel exemple du jeu entre créativité et contraintes, dans lequel on sent le désir d'expression et d'impact lutter à l'intérieur de l'extrême rigueur de langage de cette époque. Avec Ligeti, on passe à une plénitude et une linéarité bien plus épanouies, sans que le jeu s'arrête : la recherche musicale, ici toujours entre les impératifs ascétiques et le désir d'immédiateté, peut être ressentie à chaque instant de ce petit chef-d'œuvre : les jeux de timbres, de rythme, l'irruption d'une harmonie forte, l'ingénuité ironique opposée à l'élan authentique, la variété imaginative d'un discours en équilibre sur la limite entre le sérieux et le léger. Enfin, le *Kammerkonzert* de Huber, admirablement interprété par Sergei Kiselev, offre une perspective plus réjouissante du compositeur. L'espièglerie mozartienne, expurgée de sa mondanité, vient égayer et alléger le discours avant-gardiste, qui se permet alors des gestes clairs, quoique toujours bien sûr brisés, où l'on peut entendre, à travers le prisme de l'errance du XX^e siècle, la joie d'alors, aujourd'hui éthérée et monastique. Jérémie Wenger

**Salons d'écoute, 23-27 mars, Centre de
Musique Electroacoustique – HEM de
Genève, Luis Naón et Jean Keraudren
Dedans / Dehors, vendredi 26 mars**

Parmi les diverses installations et performances proposées par le festival Archipel, les quotidiens « salons d'écoute » permettaient de découvrir les productions acousmatiques de jeunes compositeurs formés entre autres à la HEM de Genève, ainsi qu'un « classique » de la musique électroacoustique, à l'image de la séance du 26 mars, qui présentait les œuvres de Núria Giménez-Comas, Javier Elipe et Bernard Parmegiani. La pièce pour bande *Dedans-Dehors* de Bernard Parmegiani a donné son nom à l'un des deux axes thématiques du festival qui, selon les termes de son directeur Marc Texier, était dédié aux productions sonores interrogeant le rapport entre art et nature. L'œuvre de Parmegiani — originellement composée sur bande en stéréo — était interprétée par Luis Naón qui procédait à une spatialisat-ion du son par projection sur huit canaux. Cet effet de spatialisation ainsi que l'exploration des contrastes entre sons naturels et artificiels étaient également exploités dans les pièces de Javier Elipe (*Etude électronique*) et Núria Giménez-Comas (*Tardor transfigurada*). La première se composait de sons enregistrés dans une table de piano puis traités électroniquement, tandis que la seconde était constituée et de sons naturels et de sons synthétiques ; toutes deux jouaient — à un niveau différent — sur le contraste ou la zone d'indistinction qui séparait ces sons. Enfin, l'utilisation particulière de l'architecture propre au théâtre, par une « mise-hors-scène » des performeurs — leur résonance au milieu du public brisant l'effet de frontalité attendu — profilait un espace dépeuplé, sorte de double visuel de la spatialisation musicale. Aurore Lüscher, Omar Hachemi

Vallée / Nuage, Samedi 27 mars

Sous l'égide de Luis Naón et Jean Keraudren, le salon d'écoute a révélé ce samedi au petit cercle d'auditeurs des espaces inconnus. Après une pièce sensible de Lucinda Cimmino, *Résonances de réminiscences* (2010), dans laquelle des sons quotidiens, chargés de souvenirs, sont employés pour construire une syntaxe de résonances et de reliefs plutôt intimiste, les *Wörte* (2009-2010) de Tigran Stambultsyan ouvrent un espace sonore colossal et tridimensionnel qui permet de construire la forme musicale, ici en trois mouvements, à la fois dans l'espace et dans le temps : la recherche de Stambultsyan se situe en effet sur cette crête du progrès technologique où on rêve (et où on travaille d'arrache-pied) à réaliser une musique « holographique », qui donnerait aux objets sonores un volume réel perceptible par les auditeurs. La pièce est composée directement sur huit canaux, et bien qu'on ne dispose pas dans la salle des moyens techniques de l'IRCAM, il est déjà clairement possible de ressentir, par exemple, des sons traversant la salle de part en part, ou tournant autour du public, avec, hors des « grands » sons, toute la ribambelle des « petits » objets sonores qui apparaissent à un lieu où un autre, sur la gauche, derrière, en haut, etc., et qui font envisager un futur théâtral, voire même opératique, pour la musique électro-acoustique. De plus, ce n'est pas seulement au niveau technologique que *Wörte* se fait remarquer : il y a là un réel investissement du temps musical, une dramaturgie à la fois abstraite et directe, sous-tendue par une créativité au niveau de la matière même des sons. On retrouve autant le sublime des romantiques devant la nature, dans l'ampleur enveloppante des sonorités et l'usage des séries harmoniques (une caractéristique partagée avec la pièce suivante) et la complexité frémissante et étrange-

ment moderne des passages plus directement « électro ». En comparaison, le Denis Smalley, *Valley flow* (1991-1992), paraissait presque hédoniste dans la linéarité des gestes et l'aspect plus uniforme de la technique.

Jérémie Wenger

Ec(h)osystème, 19 au 27 mars, Daniel Zéa

Tout au long du festival Archipel, au sein de la maison communale de Plainpalais, l'installation *Ec(h)osystème* disposait discrètement des lieux : un espace sonore tissé de bruits aux origines naturelles doublait l'architecture intérieure. Interpellé par ces sonorités marécageuses dès son entrée dans le bâtiment, le visiteur découvrait progressivement un réseau de haut-parleurs qui, de proche en proche, le conduisait au noyau technique du dispositif. C'est à l'étage que se trouvait l'appareil central, le fétiche, au contact visuel duquel le sens de l'installation devenait transparent. Brut dans sa facture, les circuits à l'air, l'appareil ne présentait rien d'esthétique en soi (si ce n'est par l'effet « muséifiant » de son exposition). Et pourtant, la rencontre avec l'appareil constituait le moment esthétique par excellence puisqu'elle impliquait — par le dévoilement du fonctionnement technique — l'appréhension du caractère ouvert de l'œuvre. L'appareil est relié à un réseau de senseurs atmosphériques réceptifs à la lumière, à l'humidité et à la température, ce qui se traduit par une constante interaction du dispositif avec son environnement. Selon les inflexions atmosphériques, les sonorités émises par le dispositif varient sur le plan de la hauteur, de la fréquence et de l'intensité sous l'effet de douze « granulateurs » qui opèrent la synthèse des sons enregistrés dans le jardin de l'abbaye de Royaumont (lieu où était initialement disposée l'installation qui s'intitulait

alors *Orejas de Mosca*). Selon le concepteur du dispositif — Daniel Zéa — *Orejas de Mosca* induirait « la mutation de notre perception humaine en perception d'insecte ». Par le cheminement du visiteur au sein du dispositif — de l'interpellation sonore jusqu'au dévoilement de la technique — le dispositif se substitue à l'appareil perceptif sonore du visiteur et l'entraîne vers cette métamorphose sensorielle évoquée par Zéa.

Omar Hachemi

Sentiers qui bifurquent, 19 au 27 mars, Pauline Julier, Xavier Lavorel, Francine Wohnlich

Installation acoustique de Xavier Lavorel présentée dans la maison communale de Plainpalais selon une scénographie de Pauline Julier et un livret de Francine Wohnlich basé sur Jorge Luis Borges, *Sentiers qui bifurquent* proposait l'expérience d'un récit enchevêtré de par sa dissémination dans l'espace. Le visiteur qui prend place dans un des cinq fauteuils dispersés dans la salle est entouré de trois haut-parleurs suspendus au plafond, un directement en face de lui et un du côté de chaque oreille, tous à hauteur de tête, diffusant les voix de Nicolas Chapoulrier, Jeanne de Mont et Claude Thébert. Quatre autres haut-parleurs, plus grands ceux-ci, sont disposés à chaque coin de la salle. Une fois assis, on remarque que les autres participants se trouvent dans une position identique : le visage dans l'obscurité et les jambes fortement éclairées par une lumière zénithale. La base du récit — qui se développe sur les cinq premières minutes d'écoute — est unanimement partagée. Puis brusquement le récit se diffracte en plusieurs pistes narratives — différentes pour chaque auditeur — lesquelles sont autant de possibles issus d'une base commune. Si, au niveau de la structure abstraite du récit, cette démultiplication

des pistes narratives se fait sur le mode de l'arborescence, au niveau concret de la réception, elle relève plutôt de l'enchevêtrement. En effet, chaque participant, englobé par sa sphère sonore spécifique composée des voix des trois protagonistes diffusées par les trois haut-parleurs, est aussi exposé aux pistes narratives voisines : les sphères interfèrent, induisant une appréhension partielle et subjective des multiples potentialités narratives.

La polyphonie propre à cette interférence des sphères narratives (intersphérence des possibles ?) participe d'une combinatoire poétique. Les multiples voix, qui se confondent et fusionnent en une masse indifférenciée (à la manière des discussions hétérogènes qui animent un café), laissent par instant pressentir un ordre mystérieux, comme si elles étaient orchestrées selon les lois d'un contrepoint secret. Quant à l'effet poétique de la polyphonie, le visuel n'est pas en reste. La disposition asymétrique des fauteuils rappelle celle d'un hall d'hôtel ; aussi chaque participant, au centre de sa sphère, procure-t-il par sa présence corporelle un ancrage aux trois voix, d'autant plus que son visage est plongé dans l'obscurité, selon les codes du film noir en accord avec l'atmosphère générale du récit. En définitive, la masse sonore des voix indifférenciées, fond sans visage, appelle une écoute flottante prompte à s'amarer sur un mot saillant qui entraînerait à sa suite les corps et ses possibles.

Omar Hachemi, Aurore Lüscher, Federico Sartorio

Verstehen – welcher Horror!

«VRRUCKT» – ein Minifestival zum
75. Geburtstag Jürg Wytenbachs:
Dampfzentrale Bern (12. – 14.3.2010)

Zwischen den beiden Polen des abgründigen Ernstes und des abgründigen Humors erstreckt sich das Feld, auf dem Jürg Wytenbach seine Werke platziert. Ihre humoristisch verfärbten Texte, deren Zerstückeln und collageartiges Zusammensetzen, Wortspiele, sowohl im Französischen, Schriftdeutschen wie Mundartlichen und der farcenhafte Einbezug des Szenischen ziehen seine Kompositionen ins Komische. Dennoch tritt der ernste Untergrund immer wieder hinter der faszinierenden obersten Schicht hervor. Die *Trois chansons violées* für eine singende Geigerin und das *La-mentoroso* für eine Sängerin und sechs Klarinetten enden in nachdenklich melancholischer Beklommenheit. Diese Doppelbödigkeit kennzeichnet Wytenbachs Kompositionen, wie sie auch das Werk seines literarischen Vorbildes und Pendants, François Rabelais, bestimmt. Beim Schlussapplaus fragt man sich dabei etwas konsterniert: Dois-je rire ? Dois-je pleurer ?

In den siebziger Jahren handelte sich Wytenbach mit Happenings im Fluxus-Stil den Ruf des «Klavierzerstörers» ein. Er galt als Enfant terrible, als einer jener Schweizer Komponisten, welche ohne alle Scheu mit den Traditionen im Kultur- und Konzertalltag brachen. Ihn als Provokateur in eine Ecke der musikalischen Kreation zu zwängen, wäre jedoch ein Vergehen. Nebst allen Sprachverulungen und geradezu irritierend textnahen szenischen Umsetzungen prägt ein avantgardistischer Zugriff im Musikalischen Wytenbachs Kompositionen: Seine Begabung für das kompositorische Handwerk steht über allem. Die Musik ist eigentlicher Kern und Ausgangspunkt, Begründung und Ergebnis des Szenisch-Komischen.

Wytenbachs permanent verfremdete Verknüpfung von Bodenständigem und

Burleskem kam am Gargantua-Abend des Minifestivals «VRRUCKT – 75 Jahre Jürg Wytenbach» besonders zur Geltung. Die Idee für eine «(spöttische) Sportoper» und «(sportliche) Spottoper» nach Texten von François Rabelais hat Wytenbach schon lange mit sich herumgetragen, umgesetzt hat er das Libretto in Form eines Totyposkripts *Hors jeux* jedoch bis heute nicht. Hingegen beutete er es über die Jahre aus, indem er verschiedene Teile als Einzelkompositionen verwendete. Für die Aufführung von sieben dieser Gargantua-Nummern in der Dampfzentrale Bern und in der Basler Gare du Nord schrieb Wytenbach zwei Kompositionen um bzw. neu: *La guerre des andouilles / Es geht um d'Wurscht!* für zwei Rap-Perkussionisten und Chor sowie *Die gefrorenen Schreie / Les paroles gelées* für Chor, vier Solostimmen, Klarinetten, Wasser-Gongs und zwei Dirigenten. Das Konzert in der Dampfzentrale zeigte, wie fruchtbar Wytenbachs Vertonung der Rabelais-Texte aus den fünf Büchern über den Riesen Gargantua ist, die er eigenhändig ins Deutsche und Schweizerdeutsche übersetzt hat. Der folkloristische Inhalt fügt sich in Wytenbachs Kompositionen mit den Mitteln der harten Schnitte und Collage zusammen. Er ist zwar simpel und unmittelbar verständlich, zugleich aber auch abstrakt und unfassbar. Als Wytenbach einmal Luis Buñuel zitierte, um Beethovens Musik zu kommentieren, hätte er ebenso gut seine eigenen Gargantua-Kompositionen meinen können: «Verstehen – welcher Horror!» Wytenbachs Präsenz als Dirigent auf der Bühne ist oft lobend erwähnt worden. Der Gargantua-Abend des Festivals zu Ehren des in Basel lebenden Komponisten zeigte dieses Talent sehr eindrücklich. Unter seiner Leitung sprachen die beiden neu komponierten Werke unmittelbar an. Der Chor der Ehemaligen des Gymnasiums Bern folgte dem be- trieblichen Komponisten in den heiklen

Notwendige Erinnerung

Transformationen und Montage
von Klaus Huber, 1992, 1993, 1994
Festspiele an der Hochschule der Künste Bern

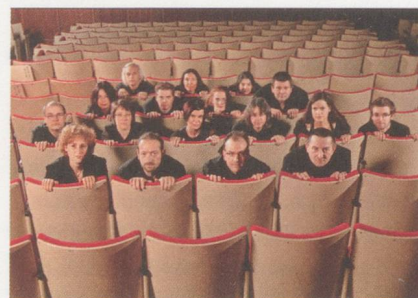
Kompositionen konzentriert. In *La guerre des andouilles / Es geht um d'Wurscht!* verbunden sich diverse Geräusche und Rezipitationen, die Wyttenbach mit Florian Volkmann ausführte, mit Sprechchören. Bei den Rezipitationen von «Rap» zu sprechen, ist dabei jedoch fehl am Platz, wenn man darunter zwar rhythmisiert vorgetragene, aber sprachlich alltägliche Verse versteht. In der *Guerre des andouilles* hat Wyttenbach die Texte in gewohnt dadaistischer Manier verarbeitet, so dass das Endresultat einem bis ins Unerkennbare verfremdeten Rap gleichkommt. *Les paroles gelées* enthalten szenische Elemente, so dass das Visuelle sich mit dem Gehörten verbindet. Auch die anderen Werke, die den Solisten nicht nur instrumentales, sondern auch gesangliches, mimisches und szenisches Talent abverlangen, waren sorgsam umgesetzt. Die jungen Musiker zeigten keine Hemmungen in der theatralischen Ausdeutung: Noëlle Darbellay gab eine freche singende Geigerin, Andrea Suter eine dominante Verführerin von sechs Klarinetten. Souverän agierten auch Nadja Camichel und Michael Marending in *Flûte alors!* für eine Flötistin und einen Klarinetten.

Der Freitagabend des dreitägigen Festivals, das von der Dampfzentrale Bern und der IGNM Bern koproduziert wurde, vervollständigte das Bild des vielseitigen Musikers Wyttenbach, der nicht nur als Komponist und Dirigent, sondern auch als Interpret etwas zu sagen hat: Er setzte sich eigens ans Klavier. Ein gelungener Einfall von Seiten der IGNM Bern war es zudem, am Samstag drei jungen Künstlern, die an der Hochschule der Künste Bern den Studiengang «Théâtre Musical» belegt haben und sich in den Feldern des Theaters, der Installationen und Performance bewegen, die Chance zu bieten, sich in einem Stück mit dem Komponisten Wyttenbach zu beschäftigen. Ihre «transgradialinstallative Mu-

sikperformance» *wenn der wagen durch die furt furzt, fangen frische fische vögel – eine durchführung* entwickelt sich entlang des Grimm-Märchens *Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*, arbeitet mit Sprachkompositionen und bezieht die verschiedenen Räume der Dampfzentrale mit ein. Das im Trio konzipierte Stück, in dessen Mitte der Hornist Samuel Stoll Wyttenbachs burleske Etüden *Amphi Gouri* aufführte, überzeugte, da jeder Künstler seine persönlichen Fähigkeiten einbrachte: Till Wyler von Ballmoos agierte schauspielerisch überzeugend als nicht zur Aufführung kommender Musiker und als den Faden der Geschichte spinnende Maid, Samuel Stoll baute in der Bühne des Turbinensaals eine Horn-Installation auf, und Florian Volkmann rezitierte mit voller Stimme Sprachcollagen – eine gelungene Hommage. Allein die Vorprogramme am Samstag und Sonntag passten nicht in das Wyttenbach-Festival: Im Live-Hörspiel *Hinduhans* liessen sich der sarkastische Humor von Michael Stauffer und die filigrane Musik von Hans Koch nicht vereinen. Zu gross war der Bruch, der durch Stauffers Verulkung von Kochs Erlebnissen im indischen Varanasi entstand: Das Veräppeln sowohl des Komponisten und seines als kleinkariert monierten Schweizer Verhaltens wie auch die Karikatur der «Inderlein» störten nicht nur, sondern entbehrten auch des Humors. Schade, wäre doch Kochs musikalische Verarbeitung seines Varanasi-Aufenthalts vermutlich interessant gewesen. Auch Jürg Halters Performance mit Annalena Fröhlich am Sonntag kam zwar, wie gewohnt, kaltschnäuzig und sprachlich adrett daher, schien aber in das Programm der Wyttenbach-Hommage hineingeflickt, zumal: Das Verstehen lief hier auf einer weniger vielschichtigen Ebene ab. **Michelle Ziegler**

De la lune à l'Orient

Le Nouvel Ensemble Contemporain a
fêté en dépassant



Nouvel Ensemble Contemporain © Pablo Fernandez

Célébrer un anniversaire qui lui ressemble, tel était la préoccupation du Nouvel Ensemble Contemporain. Cela s'annonçait éclectique: comment dire quinze ans d'activités foisonnantes en quelques jours? Les 1200 personnes qui ont assisté à un ou plusieurs événements de ces festivités, du 19 au 21 février 2010, en ont eu un riche aperçu à La Chaux-de-Fonds. «On a voulu tendre la main», résume Nathalie Tissot, présidente du NEC. Kaléidoscope de lieux, mélange de générations, invitations à d'autres entités. «Créer des liens avec le monde de la couture, entendre les musiciens de demain et finir par un concert aux consonances orientales dans cette Salle de musique que l'on aime tant. Cela nous ressemble de ne pas nous concentrer uniquement sur nous-mêmes», explique la flûtiste. Des paumes ouvertes riches en résonances. Les gemmes écrites par Cornelius Cardew pour les œuvres de Jasper Johns ne pouvaient pas trouver meilleur écrin que le musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, un haut lieu de l'art nouveau et de certaines avant-gardes (en témoignent les pièces d'Olivier Mosset ou de John Armleder). C'est l'Ensemble Phœnix de Bâle qui a installé, vendredi 19 février, les premières nappes sonores du week-end. Soie froissée par des éclats de célesta, dans l'ombre de Morton Feldman. Ruptures, grondements, frémissements, clapotis. Invitation réalisée en collaboration avec les Concerts de Musique

Contemporaine (CMC) de La Chaux-de-Fonds. Chef de l'Ensemble Phœnix, Jürg Henneberger a choisi de proposer un programme énigmatique. En mélangeant trois pièces contemplatives de Feldman (*Instruments I ; II ; III*) et deux pièces plus éruptives de Cardew (*Autumn '60* et *Octet for Jasper Johns*). Dans les hasards libertaires de Cardew, l'ensemble bâlois semble réinventer le sens de la chute, des dégringolades. Dans leur interprétation de Feldman, les musiciens offrent une sorte d'arc-en-ciel musical qui part du frémissement minimal (la flûte alto caresse les lisières) et va jusqu'aux résonances de beautés muselées, aux traces de paysages gelés.

Changement de décor, samedi 20 février à L'Heure Bleue, quatre musiciens (Jean-François Lehmann, Lucas Gonseth, Vincent Mercier – Size – et Vincent Pellet) inventent une musique d'espaces, de quête de matières. Leur composition collective accompagne les vêtements des élèves de l'École d'art appliqués de La Chaux-de-Fonds. Le paysage lunaire installé par des projections vidéo obsessionnelles nous sort définitivement du théâtre à l'italienne. Les musiciens créent des bruissements, des glissades contrôlées et des ensembles de signaux qui forment une pâte à malaxer à mains nues. De l'improvisation sans retenue, — alors que les élèves doivent présenter des créations qui peuvent se porter ; interdiction pour eux de partir dans le délire total.

32 mannequins défilent dans un décor de neige fictive et de cosmos imaginaire fait de ronds en lévitation ; des capes qui lèchent les épaules ; des salopettes mixant les textures ; des jupes légères où les lignes voguent et digressent ; un sac qui traîne par terre ; des ceintures qui sanglent et soulignent ; et même des chaussettes bleues qui colorent les mollets. On pense aux froissements des

compressions de César en regardant certains volumes, alors qu'une veste à l'esthétique hip-hop nous propulse ailleurs. Vibraphone, cymbales qui crissent et pulsions free jazz éphémères enveloppent les créations vestimentaires nimbées de jeunesse et de fantaisie. Lycra, jersey, gabardine, jean se frôlent un chemin dans les fragments recueillis par les musiciens dans l'atelier entre bruits de ciseaux, commentaire de styliste et manipulations diverses. Dimanche 21 février, à la Salle de musique de l'Heure Bleue, les *Waves* de Toru Takemitsu laissent la place au combat sensuel. La clarinette basse en solo insolent cherche des échos de trombones, cor et grosse caisse. On passe du frôlement au lyrisme dans un contrôle impeccable des musiciens.

Verwitterung d'Akemi Kobayashi n'offre pas la même lumière. Des superpositions d'éclats, des variations minimales, des collages, des fragments qui vont jusqu'au suraigu. Puis en grande formation, le Nouvel Ensemble Contemporain propose *Turm-Musik* de Heinz Holliger. Problèmes de réglages avec la bande magnétique au premier essai : le directeur Pierre-Alain Monod décide de recommencer l'œuvre. Une épreuve pour la soliste Nathalie Dubois aux flûtes, mais finalement l'œuvre éclate dans sa contemplation et sa mélancolie. La flûtiste s'implique pleinement dans la limite des souffles et des résonances. La direction fluide, parfois verticale, de Pierre-Alain Monod relève la densité de l'orchestre. Les stagiaires de la Haute école de musique de Genève semblent s'être bien intégrés. On pense un peu à Olivier Messiaen pour l'étendue des timbres. La musique de Holliger éteint, impose sa voix singulière. L'anniversaire se clôt avec pudeur.

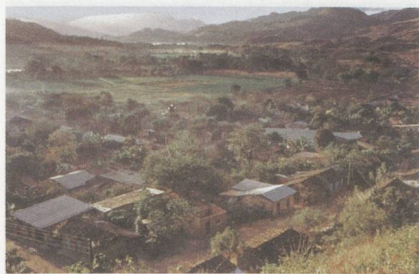
Signalons encore que la nouvelle collection de partitions du Conservatoire

Neuchâtelois a été entendue le samedi 19 février au théâtre ABC. La qualité excellente de l'interprétation des élèves dans tous les recoins du Centre Culturel a été remarquée par le nombreux public de cet événement organisé par les Concerts de musique contemporaine, l'ABC, le Conservatoire Neuchâtelois et le NEC.

Alexandre Caldara

Notwendige Erinnerung

«Transformationen – eine Hommage an Klaus Huber»: Symposium und Konzerte an der Zürcher Hochschule der Künste (29. – 31.3.2010)



Aus Mathias Knauers Film «El pueblo nunca muere».

© Mathias Knauer/Filmkollektiv Zürich

«Meine schöpferische Phantasie arbeitet nur in Beziehung zu einem Kontext», sagte Klaus Huber einmal in einem Interview. Seine Werke beziehen sich auf andere Kompositionen, aussermusikalische Ideen und Texte. In seinem grossen Oratorium *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet ...* (1982), das auf den Donaueschinger Musiktagen 1983 uraufgeführt wurde, thematisierte er nicht nur die nicaraguanische Revolution, sondern kritisierte über den Fall Nicaragua hinaus die Ausbeutung und Versklavung von Völkern durch eine herrschende Schicht. Später behandelte er in seinem Musikschaffen die nukleare Aufrüstung, die Fabrikarbeit, den russischen Dichter Ossip Mandelstam. Der gläubige Humanist Huber postuliert eine Musik, die in die Tiefe geht. In seinen Werken führt er es vor: Luigi Nonos ästhetische Anliegen umsetzend, klären sie das Volk, die Hörer, mit musikalischem Material fortschrittlichen Standes auf. In der Programmnotiz zu *Erinnere dich an G...* (1977) für Kontrabass und 18 Instrumente schrieb Huber: «Zur Überwindung äusserster Verlassenheit ist vor allem eines notwendig: Erinnerung. In ihr besteht auch eine Chance zeitgenössischer Musik.»

Das Symposium «Transformationen – eine Hommage an Klaus Huber» liess viele Erinnerungen aufleben. Nicht nur Erinnerungen an historische Schreck-

lichkeiten, die in Hubers Werken zum Ausdruck kommen und sich immer auch auf die Gegenwart beziehen, sondern auch Erinnerungen an ein erfülltes Leben eines mit bald 86 Jahren noch immer aktiven Komponisten. Die Präsenz des charismatischen Altherren war an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) spürbar, in deren Räumlichkeiten das Symposium und zwei Konzerte durchgeführt wurden. Herzlich bedankte er sich jeweils bei Vortragenden und Musikern, ereiferte sich während der Pausen in Gesprächen, die nicht selten mit dem bezeichnenden Wort «damals» begannen. Die Anwesenheit des Komponisten bereicherte das Symposium, das von der ZHdK unter der Leitung von Jörn Peter Hiekel und Patrick Müller organisiert wurde. Durch und durch sinnvoll konzipiert war die ganze Veranstaltung, in der sich Vorträge mit Konzerten verbanden. Als «Transformationen» besprachen verschiedene Vorträge die interkulturelle Dimension in Hubers Kompositionen, die sich in der Verbindung von arabischen und westlichen Tonsystemen gerade in seinem Spätwerk äussert, die Verschränkung von geistlichen und politischen Dimensionen und Hubers Auseinandersetzung mit Komponisten verschiedenster Zeiten. Den Bezug zur polyphonen europäischen Tradition thematisierte das Konzert des ersten Abends: Es verband auf John Taverner (ca. 1490 - 1545) zurückgehende «in nomine»-Kompositionen – am Cembalo vorgetragen von Yvonne Ritter – mit drei Werken von Huber, darunter sein *In nomine – ricercare il nome* (1999) für Streichtrio, Altflöte, Bassethorn und Altposaune, in dem Huber Selbstzitate aus dem Streichquintett *Ecce Homines* (1998) zwischen «in nomine»-Teile geschoben hat. Auch das Konzert des zweiten Abends unter der Leitung von William Blank stellte Kompositionen Hubers in einen sinnvollen Kontext: den seiner

Zeitgenossen Luigi Nono und György Ligeti. Besondere Aufmerksamkeit verdiente dabei Karolina Öhmans Interpretation von *Transpositio ad infinitum* (1976), das Huber für Mstislaw Rostropowitsch komponiert hatte und das enorme technische Anforderungen an die Cellistin stellt, die diese mit der ihr eigenen Eindringlichkeit meisterte. Beide Konzerte mit dem Arc-en-Ciel, dem Ensemble für zeitgenössische Musik der ZHdK, gaben dem theoretischen Teil der Veranstaltung einen wertvollen Unterbau.

Einen besonderen Winkel des Werkkorpus beleuchtete der Huber-Kenner Max Nyffeler in seinem Vortrag, indem er Hubers typisch schweizerische Seite aufgriff. Huber habe sich zwar von der «spezifisch schweizerischen Kleinkariertheit» losgelöst und in Deutschland Karriere gemacht. Hubers Misstrauen gegenüber Grossformen stehe jedoch gerade mit seiner Herkunft aus einem Kleinstaat in Beziehung. Claus-Steffen Mahnkopf, dessen umfangreiche Sammlung von Gesprächen mit dem Komponisten unter dem Titel *Von Zeit zu Zeit* 2009 bei Wolke erschienen ist, ging in seinen Ausführungen stärker ins Philosophische und beschrieb die drei fundamentalen Geltungsansprüche von Kunst (Schönheit, Gelungenheit und Wahrheit) anhand von Hubers Werk. Auf Anregung von Huber selbst fand die Vorführung des Films *El pueblo nunca muere* (1985) von Mathias Knauer ins Programm des Symposiums: ein eindeutiger Höhepunkt der dreitägigen Veranstaltung. Die filmische Version von Hubers «opus summum» *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet ...* zeigt, dass Musik und Film sinnvoll zusammenwirken und ein neues Ganzes von fundamentaler Schlagkraft schaffen können. Die Synthese zwischen Hubers auf menschliche Notstände fokussierender Musik und Knauers rücksichtsvoller und

unkonventioneller bildlicher Umsetzung ist einzigartig. Mit in Donaueschingen und in Zentralamerika aufgezeichnetem Bildmaterial findet Knauer eine visuelle Sprache, welche die Musik nie verdoppelt, aber dennoch keinen von der Musik unabhängigen Inhalt einbringt. Mit Totalen auf das ganze Orchester schafft er Ruhe, dezent setzt er die dokumentarischen Bilder aus Nicaragua ein und verstärkt insgesamt die Aussagekraft von Hubers Komposition.

Abschliessender Höhepunkt war das Konzert mit dem Collegium Novum unter Leitung von Sylvain Cambreling im Kleinen Saal der Tonhalle Zürich, in dessen Rahmen Hubers *Erinnere dich an Golgatha* (1977/2010) für Kontrabass, 18 Instrumente und Live-Elektronik, eine Neukomposition des in den siebziger Jahren geschaffenen *Erinnere dich an G...*, zur Aufführung kam. In der ersten Programmhälfte gesellten sich zunächst zwei Werke, die sich ebenfalls auf Hubers Schaffen beziehen, um sein Streichtrio *Des Dichters Pflug* (1989). *Anín*, ein 1999 entstandenes Ensemblewerk von Samir Odeh-Tamimi, einem Schüler von Younghi Pagh-Paan, integrierte arabische Elemente in einen der europäischen Musiktradition verhafteten Kompositionshorizont, wie es Klaus Huber in seinem Spätwerk getan hat. Bernd Alois Zimmermann setzte Zeit wie Huber mehrschichtig ein. Seine detailliert notierten *Monologe* (1964) für zwei Klaviere mit ihren wuchernden Verflechtungen und scharfkantigen, ja groben Akzenten kamen in der Interpretation von Christoph Keller und Stefan Wirth grandios daher und verdienten den ausgiebigen Beifall. In seiner Schweizer Erstaufführung weckte schliesslich *Erinnere dich an Golgatha*, in dem Klaus Huber erstmals Live-Elektronik einsetzt, zunächst mit differenziert gefilterten Kontrabass-Klängen in Nonos Sinne «das Ohr auf». Huber hat die Prozesse

im Experimentalstudio des SWR mit André Richard (mit dem übrigens auch Nono arbeitete) konzipiert. Leider ebten die elektronischen Klänge bald ab, wofür der Kontrabasspart von Johannes Nied, der mit verschiedensten Spieltechniken angereichert ist, stärker heraustrat, und wiederum immer stärker auf eine klangliche Leere zulief, in der auf der Gitarre barocke Lautenmusik erklang. Das Menschenleiden gelangte ins Bewusstsein, die Erinnerung tat ihm Gerechtigkeit.

Michelle Ziegler

Kunstköpfe boxen

Zwei Musiktheater-Produktionen:

«Marienglas» von Beat Gysin in Basel und «Schattenboxen» von Michael Heisch und Daniel Mouthon in Zürich



Künstler (Philipp Boe, Javier Hagen) und Kunstkopf in Gysins «Marienglas». Foto: Dominik Denzler

Ein quadratisches Baugerüst, darin aufgehängt eine weisse Plane, darunter etwa 30 Matratzen, umrandet von Lautsprechern, einem Gang und Sitzgelegenheiten – so gestaltet Beat Gysin den Aufführungsraum seines Musiktheaters *Marienglas*. Auf die Matratzen legen sich die Hörer und erhalten einen Kopfhörer, der ihnen Texte aus Franz Kafkas Romanfragment *Das Schloss* (1922) nahe bringt. Hans Saner, der Philosoph und einstige Assistent von Karl Jaspers, hat die rätselhaften Texte behutsam zusammengestellt. Saner achtete auf Zusammenhänge, auf die Evokation von Bildern im Kopf des Hörers. Nun ist ein Konzert natürlich keine Lesung und die aufwendige Produktion mehr als ein gemütliches Wohnzimmer im öffentlichen Raum. Zwei Schauspieler (überzeugend: Javier Hagen, Philipp Boe) sprechen manche Textpassagen und bewegen sich zuweilen über den Hörern oder um sie herum. Anfangs schleichen beide um einen Kunstkopf, schlagen mal vorm rechten, mal vorm linken Ohr auf diverse Perkussionsinstrumente, die wiederum der Hörer wahrnimmt in ausgeprägter Stereoqualität. Eine akustische Mikroskopierung, eine etwas zu didaktische Vorführung akustisch-visueller Entsprechungen – oder blosse technische Spielerei? Offene Fragen. Beat Gysin betont die Leitfunktion des

Marienglas. Dieses milchige «Glas» aus Gips ist oft verwendet worden vor Reliquien und Marienbildern, um ihnen eine Aura der unnahbaren Distanz zu verleihen. Gysin hält sich daran. Die weisse Plane über den Köpfen erweckt unzweifelhaft den Eindruck des Marienglases. Von hoch oben wird sie später herab gelassen und kommt bedrohlich nah. Nähe und Ferne bestimmen das Geschehen auf vielen anderen Ebenen: Nicht ganz abgeschottet ist man durch die halboffenen Kopfhörer. Gelegentlich sind auch Klänge und Sprechstimmen aus den äusseren Lautsprechern zu hören. Und während der schnarchende Liegenachbar gefährlich nahe rückt, tönen auch aus dem Kopfhörer fein abgestufte Raumwirkungen: Im Vordergrund die Sprechstimme, im Hintergrund manchmal Geräusche aus einem Wirtshaus, sich im Lauf des Abends immer weiter verdichtendes Atmen oder kleine musikalische Einsprengsel. Letztere sind, in Form vorproduzierter Klavier-, Cello- oder Violinklänge, kaum mehr als illustrative Beigaben; eine Eigenständigkeit, geschweige denn einen subtilen Kommentar zu Kafkas Text leistet die Musik nicht. Gysin scheint sich hinter Kafka zu verstecken. Er zeigt sich weniger als Komponist, sondern als Hörspielautor mit Soundscape-Ambitionen. Für ein mehr als einstündiges Musiktheater ist das zu wenig. Dem Stück fehlt der packende Zugriff. Ob sich Kafkas Text gut eignet für ein «Musiktheater» in dieser Form, bleibt fraglich. Die düstere und zutiefst erratische Psychologie entzieht sich dem Hörer, der eben nicht wie ein Leser vor und zurück springen oder sich Zeit nehmen kann. Anstelle dessen mag man die technischen Leistungen dieser Produktion bestaunen. Besonderes Lob gilt hier den Klangtechnikern Daniel Dettwiler und David Bollinger, denen eine herausragend transparente Mischung und akkurate

Einspielung der heterogenen Materialien gelang. An mangelnder Professionalität krankt das in der Basler Allgemeinen Gewerbeschule uraufgeführte *Marienglas* sicher nicht – was man vom im Zürcher Kunsthaus uraufgeführten *Schattenboxen* unter der Leitung von Michael Heisch und Daniel Mouthon leider nicht behaupten kann.

Das Quadrat spielt auch in Zürich eine Rolle: In einen mittels Klebestreifen abgegrenzten «Boxring» stellen Heisch/Mouthon nicht nur die Interpreten des Ensemble für Neue Musik Zürich, sondern auch Boxer, die sich aufwärmen, trainieren und zuweilen auch singen. Offensichtlich handelt es sich um keine geübten Schauspieler. Bühnenpräsenz lassen sie vermissen, obendrein sind sie der Intonation nicht mächtig. Zweimal stimmen sie etwas an: «I am just a poor boy. Though my story's seldom told ...» Es klingt nach Simon and Garfunkel, und tatsächlich: als deren Hit *The Boxer* soll es sich erweisen.

Wenn sich Heisch/Mouthon nicht auf peinlich plakative Art auf die Popsphäre beziehen, mäandern sie freizügig durch die Musikgeschichte. Einmal klingt es nach Frühbarock, ein andermal nach einem schlecht aufgewärmten Strawinsky, dann wieder nach flüchtigen Klanggesetzen aus dem Reservoir einer unverbindlichen zeitgenössischen Musik. Der Pianist des Ensemble für Neue Musik Zürich spielt auf einem billigen Kinderkeyboard. Zu laut ist die stetige Brumm-schleife, sonst könnte man es für ein in Wasser getränktes Cembalo halten. Die Zielrichtung von *Schattenboxen* bleibt ebenso unbeantwortet wie die Frage, warum man sich für ein Nerven zerreibendes Instrument entschieden hat. Heisch/Mouthon sehen Gemeinsamkeiten von Musik und Boxen darin, dass es sich um «hoch spezialisierte Betätigungsfelder [...] unserer ausdifferenzierten, arbeitsteilig organisierten

Gesellschaft» handelt. Solch soziologischen Erkenntnisse machen sich gut, würden sich aber noch besser machen, wenn sie im Stück verankert wären. Oder deutet der eifrig den Boden mit Scotchband Beklebende etwa die abgesteckten Grenzen der «arbeitsteiligen Gesellschaft» an? Oder was macht da eigentlich der «visuelle Performer» mit dem Schallplattenspieler? Mit einem schwarzen Pinsel bemalt er sich darauf drehende Papierscheiben, die vergrössert auf drei Videoleinwänden erscheinen. Könnte schon sein, dass hier etwas kritisiert wird. Vielleicht die spezialisierte Gesellschaft, in der einer nicht weiss, was der andere tut? Kunst und Rätsel gehören zusammen, sicherlich. Aber die mit diversen Plattitüden gepaarte Missachtung theatralischer Grundregeln motiviert Deutungsversuche nicht unbedingt.

Torsten Möller