

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2014)
Heft: 126

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: 08.04.2026

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

Bad trip sous Walser

« Schneewittchen » de Heinz Holliger (Theater Basel, 6 avril 2014)



Mark Milhofer, Anu Komsu, Maria Riccarda Wesseling, Christopher Bolduc, dans la mise en scène d'Achim Freyer.
© Monika Rittershaus

Œuvre majeure de l'écrivain suisse Robert Walser, *Schneewittchen* (Blanche-Neige) appartient à la catégorie des « dramolets » — néologisme de l'auteur pour désigner des textes « musclés » comme une pièce de théâtre et « effilés » comme un poème. À très peu de distance paraissent *Cendrillon* (1901) et *Blanche-Neige* (publiée en revue entre 1900 et 1902), deux variations sur les contes populaires éponymes des frères Grimm. L'ironie que l'on saisit au premier abord tient évidemment au souvenir que l'on garde de ce conte pour enfants. Progressivement, on découvre un jeu de faux-semblants et de cruauté dont le fonctionnement pourrait laisser croire à une destruction méthodique du monde de l'enfance par le cynisme de personnages raisonnant en adultes. La narration commence là où le conte finissait, sauf qu'en lieu et place du mariage heureux et des nombreux enfants, la Reine, Blanche-Neige, le Prince et le Chasseur se réunissent pour rebattre les cartes et réorganiser radicalement le conte. Walser procède à des prélèvements mémoriels qu'il place en incise dans la trame de l'action, si bien que de la matrice originelle, il ne reste plus grand-chose. Le

schéma thématique et actanciel est disloqué au point que les personnages s'interrogent l'un l'autre pour trouver un sens à une action qui verse dans l'absurde et le sinistre. Une inlassable mise en abîme se construit en spirale, multipliant à l'infini les perspectives de ce conte sur un conte. La prolifération verbale vise à rejouer et déjouer l'énigme à travers une langue mi-prose, mi-poésie — langue haletante, repliée sur elle-même et qui se regarde écrire en développant une instabilité irrésistible et épuisante. La pièce de Walser ouvre une brèche dans le conte et remet en question le retour de l'ordre social qui est toujours la fin des contes. Il n'y a pas ici de Prince viril pour emporter Blanche-Neige loin des conflits levés par le conte. Elle reste prisonnière du conte, littéralement écartelée entre l'amour et la haine, parce que la « vérité », celle du meurtre de Blanche-Neige par la Reine qui est le fondement du conte initial, devient décidable : le meurtre a-t-il vraiment eu lieu ? Et on peut penser que quand la vérité devient décidable, on entre dans la folie. Alors, bonne ou mauvaise mère ? Mère pour la haine ou mère pour l'amour ? « Parle à ma place, toi. Dis donc à cette

folle et triste fille que je l'aime et que je la hais », dit La Reine au Chasseur pour finir... C'est un jeu sans fin, un cercle fou et implacable dont les personnages semblent ne pouvoir s'échapper à moins de le briser net : « Oh, taisez-vous. Seul le conte a dit ces mots — vous, non, moi, jamais. Un jour, j'ai dit, une fois, oui — c'est fini ».

Extraire de cet apparent bavardage walsérien suffisamment de matière théâtrale tiendrait déjà de la prouesse. Peut-on alors imaginer transformer en livret d'opéra ce mille-feuille qui menace à tout moment de verser dans la schizophrénie ? En sortant de la salle, cette question demeure en suspens, si bien que de la musique de Heinz Holliger ou de la mise en scène d'Achim Freyer, on ignore au juste laquelle a le plus contribué à ce profond sentiment d'insatisfaction. La laideur visuelle ne fait que souligner les imperfections d'une musique qui ressasse des figures épidermiques, matière impossible à agréger à travers une écoute cohérente. Les deux heures s'étirent sans que rien, de la fosse ou de la scène, ne vienne nous sortir d'une torpeur délétère. À trop vouloir coller aux infimes brisures de la syntaxe de Walser, la musique tourne en rond et multiplie les figures imitatives, comme dévorée par un livret si prolix. Le flux musical obsessionnel vient doubler la présence agitée et hystérique des personnages. La scénographie et les costumes manient une épaisseur de trait phénoménale, au point que l'on hésite entre le rire et le dépit. Plombées par la durée excessive de l'ouvrage, les scènes loufoques s'enchaînent dans une suite de fausses pistes à l'humour décalé et la grossièreté des amalgames. Pour l'occasion, on recycle les hideuses et énormes têtes de carnaval d'*Alice in Wonderland* d'Unsuk Chin, en y adjoignant des lapins priapiques lutinant un chasseur en costume de tigre. Entre une reine qui mâchonne des fœtus

Naissances, Renaissances

Festival Archipel (Genève, 21 au 30 mars 2014)

sanguinolents et un prince sous extase qui parcourt la scène en mouvements épileptiques, on en vient à douter des intentions véritables d'une telle entreprise. Le jeu de miroir entre les marionnettes sur le proscenium et l'action en arrière-plan ne parvient pas à s'imposer comme idée d'ensemble, si bien que l'on reste très vite sur un entre-deux très inconfortable qui s'étire jusqu'à la conclusion. Pour se convaincre, il faudra fermer les yeux et tendre l'oreille vers la performance absolument remarquable du Sinfonieorchester Basel. Heinz Holliger obtient des musiciens une qualité de timbre et une justesse d'intonation qui fait miroiter les éclats translucides d'un matériau explicitement ductile et fuyant. La performance des rôles titres mérite tous les éloges, à commencer par la Blanche-Neige d'Anu Komsî — d'une virtuosité d'équilibriste dans les aigus, elle rivalise aisément avec les faux airs d'adolescente de la voix de Juliane Banse, créatrice du rôle. Maria Riccarda Wesseling (La Reine) négocie les changements insensés de registres avec un naturel confondant et une maîtrise assez proche de l'art de la déclamation chantée. Mark Milhofer est un Prince qui joue avec des qualités de projection et d'abattage qui font rapidement oublier les turpitudes auxquelles il est contraint sur la scène. Mention spéciale au Chasseur de Christopher Bolduc et aux interventions discrètes et efficaces du Roi de Pavel Kudinov. Autant de réussites individuelles qui font regretter les incongruités et les incohérences de l'entreprise...

David Verdier



« Germination Genève », performance herbagère et polyphonique de Jean-Luc Hervé (musique) et Astrid Verspieren (plantations). © Raphaëlle Mueller

Germes musicaux

Des coupelles, agencées sur le sol en suivant le dessin de la mosaïque tricolore du large couloir dans lesquelles étaient plantés des germes de brocolis en devenir : telle est la première image qui nous parvenait en entrant dans le hall jouxtant la grande salle de la maison communale de Plainpalais à l'occasion du premier concert de la mouture 2014 du festival Archipel à Genève. Premier symbole visible de la thématique particulière de cette édition, pour laquelle les questionnements sur le génome de la musique contemporaine étaient au centre des préoccupations. Cet ovni récurrent qu'était la « Performance herbagère et musicale » a rythmé ce festival avec plus d'une demi-douzaine d'exécutions, dans une adaptation d'un projet initialement réalisé à Paris sur la place Igor-Stravinsky, située directement au dessus de l'Ircam. Astrid Verspieren, pour la partie herbagère, et Jean-Luc Hervé, pour la composition, ont savamment su occuper l'espace de ces galeries, pour nous offrir une œuvre complètement réfléchie en fonction du lieu

dans lequel elle était réalisée, dans une composition herbagère et musicale dont les pans interdépendants n'ont pu que réussir leur pari.

Le concert d'ouverture, « Chronos et Thanatos » nous amenait à apprécier deux œuvres d'assez large envergure, le *Chronos-Aion* de Brian Ferneyhough pour 18 musiciens ainsi que les *Quatre chants pour franchir le seuil* pour 15 instruments et voix de soprano de Gérard Grisey. Si Chronos a ce soir-là peut-être moins convaincu avec ces multiples tableaux, il a néanmoins gardé une franchise formelle qui fait mouche à l'exécution. Cette clarté tenait, grâce à Michael Wendeborg à la baguette, l'auditeur en haleine, mais cette attention n'était pas suffisante pour captiver un public nombreux, présent, mais prenant encore ses marques dans le festival. Thanatos en revanche a tenu ses promesses au-delà de toute espérance. Solaire et sombre, la soprano Mélody Louledjian nous a fait franchir le seuil grâce à une finesse et un talent extrêmes. Durant les quatre mouvements, la tension tenue des interludes nous a fait parcourir ces quatre civilisations qui composent les différents mouvements sans une seule minute d'inattention. Le regard inlassablement fixé à la scène, les notes lourdes de l'ensemble s'opposaient à une soprano claire, telle la dame blanche qui nous conduit sur ce chemin qui mène à la mort et au-delà. Coup de maître pour cette exécution de Gérard Grisey.

Un piano accordé selon des principes différents : retour à une sorte de genèse. Des intervalles étranges pour un piano moderne, tel est l'annonce originelle de « La nuit désaccordée ». Prenant place dans la petite salle de la maison communale, le *Well-Tuned Piano* de La Monte Young aura trouvé son public, allant et venant au gré de ses six heures d'exécution, malheureusement dans le non respect du dress code mentionné au pro-

gramme (tenue sixties et seventies). Néanmoins, Brice Pauset, qui ce soir-là caressait l'ivoire, a tenu son pari avec brio en nous offrant ce savant mélange d'improvisation et de musique écrite. Bar ouvert durant tout le concert, canapés et ambiance adéquate pour apprécier une œuvre d'une telle durée, tout était mis en œuvre pour que l'auditeur puisse vagabonder au gré de ses envies et de sa qualité d'écoute. Après quelques dizaines de minutes, le monde étrange de La Monte Young se faisait plus palpable, l'envie de déambulation diminuant plus l'on pénétrait dans l'œuvre. Peu à peu, l'étonnement du début laissait la place à une compréhension, et surtout une contemplation inouïe, sans doute inimaginables dans d'autres circonstances de concert.

Au lendemain de la mise en scène de *Delusion of the Fury* d'Harry Partch par Heiner Goebbels, une autre mise en scène de ce dernier, cette fois dans une de ses œuvres, se déroulait dans le cadre du festival. C'est une salle plongée dans une certaine pénombre qui accueillait à cette occasion les spectateurs. Bric-à-brac de lampes disposées sur divers meubles, de styles disparates. Ainsi fut accueilli l'Ensemble Orchestral Contemporain pour cette réalisation des *Chant des guerres que j'ai vues*. Les hommes sur l'estrade à l'arrière, les femmes à l'avant de la scène, les genres étaient séparés. La mise en scène faisait jouer les variations de lumière de manière subtile. L'œuvre s'annonçait magnifique et les textes, scandés par les musiciens eux-mêmes devaient donner sa puissance à l'exécution. L'intérêt de cette vie suspendue, récit de Gertrude Stein et de sa vision de l'occupation durant la seconde guerre mondiale, s'est vu diminué par des textes malheureusement trop peu compréhensibles (de par une sonorisation insuffisante des voix des musiciens). De plus, la traduction fran-

çaise des textes laissait comme un arrière-goût d'artificialité. Pourquoi alors n'avoir pas simplement gardé les textes anglais ? L'œuvre, une réussite cependant, a véritablement perdu de sa superbe dans cette réadaptation superflue, d'autant que les choix compositionnels de l'auteur sont d'un réel intérêt. À mi-chemin entre théâtre et musique, l'intervention des instrumentistes en tant que comédiens donne justement ce goût un peu artificiel aux textes, à la manière d'un récit d'enfant, simple, peut-être monocorde mais pourtant d'une fine sobriété, et qui met l'accent sur le texte lui-même plus que sur l'interprétation. Texte et musique sont véritablement fusionnés, sans l'adjonction de comédiens (superflue, justement) qui aurait eu la malheureuse conséquence de scinder ces deux paramètres.

Le festival Archipel 2014 posait les bonnes questions. Pari réussi pour une édition où les différentes genèses étaient interrogées. Une naissance végétale et musicale, un anachronisme d'accordage, tempérament inégal sur un instrument égal, genèse d'après-guerre, reconstructions, ces paramètres sont au cœur des questionnements sur la musique contemporaine d'aujourd'hui. L'intérêt des programmes proposés n'a pu que convaincre l'auditeur grâce à une grande cohérence, mais également amener une richesse par sa diversité et par la multiplicité des visages de ces naissances musicales.

Grégory Régis

Approvoisements

Le mois de mars 2014 à Genève a été marqué par une nouvelle édition du festival Archipel, qui réunissait de nombreux ensembles : Contrechamps, Vortex, Repertorio Zero, Namascae Lemanic Modern Ensemble, Musica Nova, Fanfare-duloup Orchestra, Orchestre Symphonique

du Conservatoire National Supérieur de Lyon, musikFabrik, Orchestre de Chambre de Genève, Orchestre National de Lyon, Swiss Chamber Soloists... Le Festival Archipel, qui repose depuis sa création sur l'énergie de musiciens de la région, est resté fidèle à sa tradition en mettant en avant la vigueur et l'importance de la scène musicale locale. C'est dans cet esprit qu'un accord de collaboration avec la Haute École de Musique de Genève a été signé et que se situe le cycle Genève Genève, consacré à la création musicale genevoise, et associé à la célébration du bicentenaire de l'entrée de Genève dans la Confédération Suisse. La direction artistique du festival proposait les concerts de compositeurs dont la vie ou la création artistique étaient liées à cette ville. Le public a ainsi pu apprécier les œuvres d'Alessio Sabella, Carlo Ciceri, Fernando Garnero, Santiago Tomas Diez, John Menoud, Oscar Bianchi, Hanspeter Kyburz, Heinz Holliger, Nicolas Bolens et Xavier Dayer, de même que celles des étudiants en composition de Genève et Zurich Loïc Sylvestre, Takuya Imahori, Ursula Meyer-König et Karlos Hidalgo.

Oscar Bianchi, avec un style propre et sa forte personnalité, compte parmi les compositeurs de la jeune génération dont la recherche sur la sonorité ouvre visiblement de nouvelles perspectives. Esthétiquement (et personnellement) proche de Fausto Romitelli, et par conséquent proche également de Gérard Grisey, Bianchi élabore son discours à partir de l'opposition entre des textures agitées, chaotiques et harmoniques, et d'autres bruitées, calmes, méditatives. Bianchi adore les instruments à vents de registre grave, la flûte basse (Paetzold aussi, bien sûr), la clarinette contrebasse, le contrebasson, et les utilise dans *Permeability* — comme d'ailleurs dans *Matra* — pour produire des sonorités nouvelles. Son orchestration riche donne à des plages

sonores un caractère puissant, jamais violent, et toujours d'une grande beauté.

Nocturne pour flûte, hautbois et trio à cordes de Xavier Dayer constitue la dernière partie d'un cycle de trois pièces commandé par Swiss Chamber Soloists (la première pour hautbois et trio, la seconde pour flûte et trio). La sensibilité de Dayer à la musique de la Renaissance, à Schumann, à la littérature (notamment à la poésie de Fernando Pessoa), le conduit vers l'écriture du contrepoint, vers des couleurs harmoniques d'une grande transparence, dont le rapport direct et sensoriel, issu de la liberté de l'improvisation, atteint l'auditeur avec une rare force d'expressivité. Une telle approche, distancée de la virtuosité vaine, aux effets éphémères, des différents courants de notre époque, lui permet de proposer une écoute nouvelle. La volonté de rendre sa musique accessible à ceux qui en ignorent les codes est l'une des principales préoccupations formelles de Dayer. Par le biais d'un langage épuré, il parvient, dans *Nocturne*, à provoquer une tension extrême par un simple glissando d'un quart de ton – lequel intervient de manière si pertinente que nos oreilles, accoutumées à la surabondance d'informations, se trouvent soudainement confrontées à un abîme. Les harmonies de *Nocturne* se diluent, et ouvrent un espace microtonal ambigu: il n'est pas, chez Dayer, d'évidence, tout demeure incertain; malgré la transparence de l'écriture subsiste une perpétuelle remise en question.

Dans *Soli* pour alto solo et orchestre à cordes, brillamment joué par Veit Hertenstein et l'Orchestre de Chambre de Genève sous la direction de Jean Jacques Balet, Nicolas Bolens élabore un univers sonore emprunt de délicatesse à partir d'un solo d'alto amplifié par les cordes. Le discours dans lequel la confrontation de la voix solo et de l'ensemble est brisée donne naissance

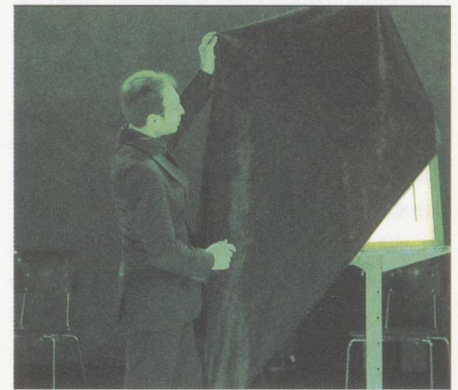
à un hyper-instrument dont émanent des plages sonores de densité variable, toujours d'une grande expressivité. La persistance du chant de l'alto, qui s'accroît et se voit rejoindre par l'orchestre, atteint une grande richesse harmonique avant que les cordes ne se taisent à nouveau; le processus est plusieurs fois répété, suggérant une lente respiration, et invitant à la mélancolie.

Libéré du poids de la tradition de la musique classique, Harry Partch cherche ses propres voies. Tandis qu'Ivan Wyschnegradsky fait construire le piano à 24 sons, Partch, insatisfait des possibilités de la reproduction des microtons, a entrepris la construction d'instruments permettant l'élaboration de sa gamme de 43 sons à l'octave (il expose sa théorie du tempérament dans son ouvrage de 1949 *Genesis of a Music*). Il s'agit là d'un monde incroyable de cloches, cythras, marimbas au bambou, chromelodeon (une espèce d'orgue) et lyres. La superbe réalisation de Heiner Goebbels et de l'ensemble musikFabrik de *Delusion of the Fury* (une première en Europe), reposant sur l'instrument, son corps physique, sa présence sur la scène, exploite les reproductions d'instruments rendues possibles par l'ingéniosité du luthier et percussionniste Thomas Meixner. La distance entre l'orchestre et les chanteurs-acteurs est abolie, une vingtaine de musiciens chantent sur la scène, jouent, miment et dirigent en l'absence de chef, contribuant à la magie de ce rituel d'une grande beauté. La musique, principalement percussive, rythmique, dont les accents psychédéliques rappellent parfois le mode d'expression des Doors, ne surprend pas par l'étrangeté des harmonies microtonales, mais par la facilité avec laquelle ces sonorités inhabituelles approvoisent notre oreille.

Nemanja Radivojevic

Abgerundete Diskurs-Show

Patrick N. Franks Projekt «Wir sind aussergewöhnlich, Version II» in der Gessnerallee Zürich (20. bis 23. März 2014)



Jakob Pilgram. Foto: zVg

Es waren lange, theorielastige Kämpfe, die der Zürcher Komponist Patrick N. Frank ausgetragen hat mit der Indifferenz. Mitunter zäh anzuschauen war dieses Ringen mit der Frage nach Qualität kreativer Produktion in der Beliebigkeit des pluralistischen Zeitalters. Vor und mit Lesern, Diskussionspartnern und Zuschauern hat er die Thematik gedreht und gewendet, ist sie immer wieder von der praktisch-kompositorischen Seite angegangen, hat ihr gemeinsam mit den Philosophen Harry Lehmann und Enno Rudolph einen theoretischen Unterbau gezimmert und konnte nun in der Gessnerallee Zürich mit *Wir sind aussergewöhnlich, Version II* unter Regie von Gian Manuel Rau den nächsten Zwischenstand seines Weges aus der Schaffenskrise präsentieren. Die Musik war dabei nur einer unter vielen Akteuren. Frank bewegt sich immer mehr vom Komponisten in Richtung Konzeptkünstler, und so ist sein «Diskurskonzert» eine abgerundete Show mit Videosequenzen, Lichtgestaltung, Schauspieler-Musikern, inszeniertem Podiumsgespräch, prominenten Gästen und – nicht zu vergessen bei jeglichem Event, der sich heute zeitgemäss nennen will – interaktiven Elementen.

«Aussergewöhnlichkeit ist gewöhnlich geworden. Das ist die Kehrseite des

sozialen und weltanschaulichen Pluralismus, den wir zu Recht gern verteidigen», lautet die These von Enno Rudolph, an der entlang Frank die Frage nach der Wechselwirkung von Qualität und Quantität erörtert. Da rauscht in atemberaubender Geschwindigkeit auf fünf Leinwänden die Masse der «1000 aussergewöhnlichsten Personen aller Zeiten» am Zuschauer vorbei, und im neuen Stück *I love you (Objektmusik I)* für Tenor (Jakob Pilgram), Klavier (Judit Polgar), Tape, Live-Elektronik und Licht (Markus Brunn) begegnen einem im auskomponierten Zitatfetzen-Medley die Evergreens der Musikgeschichte. Qualität in Massen soll das sein, die sich in der Informationsüberflutung selbst auslöscht. Ob die konsensfähigen Überbleibsel der Historie allerdings im Einzelnen allein aufgrund ihres Bekanntheits- oder selbst ihres Beliebtheitsgrads als inhaltlich hochwertig gelten können, darüber konnte man sich bei der einprogrammierten Publikumsdiskussion nach dem Konzert zu Wein und Brot noch vortrefflich streiten.

Doch zunächst war das Wort an Enno Rudolph und Ex-Bundesrat Moritz Leuenberger, die sich in Podiumsgesprächen mit der Masse-Wert-Problematik in Bezug auf demokratische Systeme auseinandersetzen. Der sensible Umkehrpunkt von den Verheissungen der Popularität zur Populismusgefahr waren ihnen dabei genauso Anstoss wie Vorteil und Problematik der Minderheitengewalt: Wie legitim ist es, dass die Wenigen die Interessen der breiten Masse im Zaum halten? Eine Frage, die sich ohne weiteres auf das scheinbare Gegensatzpaar «Elfenbeinturm versus Massenkultur» in der Kunst übertragen lässt. Bekannt ist die arrogante Verstiegtheit jener Musiker, die zu wissen meinen, was gut und besser sei für Otto-Normalverbraucher. Kann dieser dies eigentlich nicht selber bestimmen?

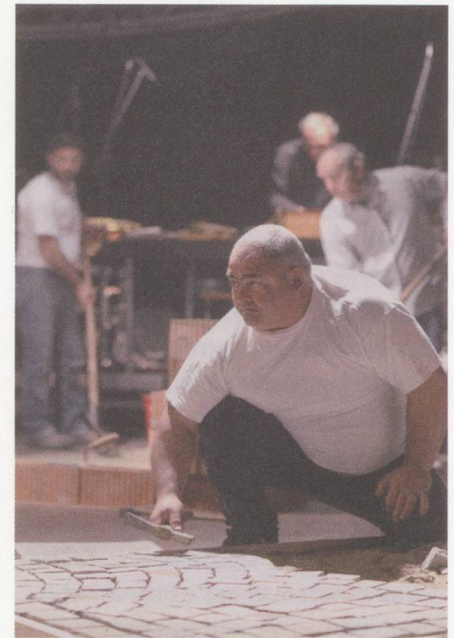
Der Markt der bildenden Kunst hat diese Utopie schon längst verwirklicht: Mit dem monetären Wert eines Bildes steigt das Ansehen seines Schöpfers und dadurch wiederum der Preis des Werks. Diesen Aufschaukelungsprozess versucht Frank in seiner Konzeptkomposition *The Law of Quality* vorzuführen. Die Partitur des auf billig getrimmten Show-Tunes ist seit ein paar Jahren käuflich zu erwerben und wird mit jedem Besitzerwechsel teurer – nur leider (oder vielmehr zum Glück?) lässt sich Qualität vielleicht doch nicht ganz so leicht aus dem Boden stampfen, was erklären würde, warum die Käuferliste bis heute das halbe Dutzend noch nicht geknackt hat.

In einer solchen Produktion scheint es verführerisch, gewisse Nachlässigkeiten mit dem Gesamtkonzept weg zu argumentieren. Anders lassen sich Momente wie das sonore elektronische Brummen (Inhaltsentleerung des Lauter-, Schneller-, Besser-Selbstinszenierungswahns?) am Übergang von der Aufführung zum Diskurs-Apéro kaum entschuldigen. Und entschuldigen will man sie gern, denn die gelungene Vermittlung kulturtheoretischer Granitbrocken im Schafspelz eines unterhaltsamen Abends ist eine Leistung, derer sich nur wenige rühmen können.

Lisa D. Nolte

Incontournable usine

Festival Usine Sonore (Bévilard, Jura Bernois, 12 au 15 mars 2014)



Oberdan Carpineti, paveur, dans «*Experimentum Mundi*» de Giorgio Battistelli. Photo: Julien Heimann

« Suivez les fils, ne vous perdez pas, ne tombez pas dans les trous...! » C'est par ces mots que le directeur artistique Julien Annoni a annoncé le début de la dernière soirée du Festival Usine Sonore 2014. Puis le public s'est dispersé, à la suite d'une dizaine de guides, au sein de l'ancienne usine Schaublin, dont l'espace, métamorphosé en une multiplicité de scènes, a été habité d'une manière nouvelle, devenant le théâtre d'une pluralité de performances, d'installations sonores et d'interprétations. Génialement pensé et réalisé, ce concert-promenade s'est révélé l'apogée de la cinquième édition du festival.

Saluons ce festival qui accueille de grands noms de la musique contemporaine et renouvelle l'offre culturelle d'une région quelque peu oubliée et qui, grâce au concept original de ses créateurs Olivier Membrez et Julien Annoni, a su trouver son public et s'imposer comme un événement incontournable, malgré la menace qui pèse sur lui due à la destruction prochaine de l'usine. Le Projet 70, proposé par la direction artis-

tique du festival, a pour objectif de sauvegarder une partie du bâtiment et de la transformer en un centre culturel permanent qui réunirait les artistes de la région et proposerait des programmes éducatifs et culturels.

Cette édition a accueilli le célèbre quatuor Arditti, le magnifique ensemble français L'Instant Donné, Giorgio Battistelli et son opéra *Experimentum Mundi*, un groupe de musiciens connu sous le nom d'Euboolith, l'opéra-conte *Le petit chaperon chinois*, de Marie Sellier, sur la musique d'Emmanuel Séjourné, mis en scène par Laure Donzé, et enfin l'installation sonore de l'artiste bernois Zimoun.

Ces corridors et ces salles ayant jadis retenti des coups des marteaux des ouvriers, ont été transformés en une grande scène musicale pour accueillir la performance d'Euboolith. Dans cet espace gigantesque où les pas se muent eux-mêmes en une sorte de musique acousmatique, où les sons des cactus amplifiés se mêlent aux cris et aux rires émanant de différentes performances, à la résonance apocalyptique d'un groupe de cors des alpes (trio DACOR) et à la distorsion d'une guitare électrique (Louis Jucker), on vit et l'on éprouve la véritable mesure de l'écoute de l'homme aujourd'hui : une écoute active, une écoute où l'auditeur se trouve en recherche, et à la fois une écoute distraite, interrompue et partielle. La folle improvisation, exécutée au saxophone par Laurent Estoppey, diffusée dans l'ascenseur et associée à la peur du vide et de l'obscurité, accroît l'impression d'une expérience musicale inoubliable. *Entrelacs*, une création de Victor Cordero brillamment interprétée par Noëlle Reymond à la contrebasse et Pascal Desarzens au violoncelle, suggère l'improvisation par le biais d'une mélodie hétérophonique dont le dialogue sauvage, presque brutal, mais toujours sophistiqué, fait monter la tension dans la salle des archives ; la pièce exhale

fraîcheur et énergie. Les trois miniatures du même compositeur, présentées sous forme de théâtre musical au bureau des engrenages, surprennent par leur spontanéité et leur humour. Parmi les autres pièces jouées lors de cette soirée, mentionnons *Sequenza III* pour voix de Luciano Berio, interprété par Jeannine Hirzel/Laure-Anne Dayer, *Danger dans la surface* de Jacques Demierre, *Basta* de Folke Rabe joué par Rosario Rizzo et *eAUboDUloiTh! ou EauboDuloth*, bruits de couloir pour enfants et corridor, une création de Pascal Viglino.

Le programme du quatuor Arditti a été conçu avec une telle cohérence qu'on écoute tout le concert comme une seule pièce, une œuvre colossale, par les cris même de souffrance de l'humanité, par sa tragédie existentielle, sa douleur et ses tourments. Cinq mouvements, cinq chapitres de la même histoire, issus de la même tradition, de la même nécessité : la *Grande Fugue* op. 133 de Beethoven, *l'Officium Breve in memoriam Andreae Szervánszky* de György Kurtág, les *Quartett-Fragmente* de Rudolf Kelterborn et les deuxièmes *Quatuors à cordes* respectivement de György Ligeti et Leoš Janáček.

Tandis que le quatuor Arditti propose une leçon d'histoire de la musique pour quatuor à cordes, L'Instant Donné, fidèle à son idée phare de jouer les auteurs avec lesquels ils collaborent directement, présente un programme de musique plus actuelle, récemment composée par les artistes français Gérard Pesson, Frédéric Patar, Ramon Lazkano et, franco-suisse, Claire-Mélanie Sinnhuber dont le point commun semble être le paradigme d'une musique saturée. À travers des modes de jeu différents, l'ensemble se transforme en quelque sorte en un méta-instrument, en un organisme bruité. Ensemble à l'exceptionnelle précision, à l'articulation riche et aux couleurs et nuances balancées, L'Instant Donné

offre une interprétation convaincante et énergique. *Cassation* de Pesson forme une espèce de mur de bruit blanc rythmé qui ne sera outrepassé qu'en de brefs instants. Refusant la conception post-moderne de la beauté, Pesson présente la vision d'une musique en disparition où les sons meurent, s'effacent, et où les rares interventions de sonorités traditionnelles s'évanouissent presque aussitôt qu'on les perçoit. Dans *Miroir noir I-II-III*, les pièces inspirées par Arno Schmidt et son ouvrage *Miroirs noirs (Schwarze Spiegel)*, Frédéric Patar construit son univers sonore sur les ruines du passé. Les vestiges, les objets trouvés, les sons isolés, les rythmes perpétuels et quelques mélodies ne sont pourtant pas porteurs de mélancolie ou de nostalgie car ils suffisent à recréer le monde. *Miroirs noirs* élaborent un univers en soi — où le zarb devient clarinette avant que celle-ci ne se transforme en célesta — où le rythme cède place à la mélodie.

Entre les concerts, le public du festival pouvait aussi visiter l'installation audio de Zimoun. Le couloir sombre, à l'extrémité duquel se distingue une lumière jaune à la beauté fascinante, est investi d'un fond sonore continu homogène, créé par des centaines de moteurs qui font tourner des boules de liège, produisant une rumeur sourde, et une vision étrangère à notre expérience quotidienne : il nous conduit dans le cœur d'une machine, mais peut-être aussi bien dans le ventre de nos mères.

Nemanja Radivojevic

Doppelter Wahnsinn

Musiktheater von Peter Maxwell Davies (Basel, Gare du Nord, 1. März 2014)



Carl Rosman als Mad King. Foto: Willi Vogl

Gleich einer Spinne erwartet King George III. das Publikum, als dieses den Konzertsaal betritt. Mitten auf der Bühne hat er sich installiert, regungslos ins Leere starrend, umringt vom Hofstaat seines Ensembles. Im Gegensatz zum Arachniden allerdings ist die Haltung des Aristokraten keine lauernde – er hat sich bereits hilflos in seinem eigenen Netz aus wahnsinnigen Gedanken verstrickt. Weniger gefährlich ist er deswegen nicht: Mit dem ersten brachialen Crescendo bereits beginnt das Sabbern, das Zetern und Kreischen, das unkontrolliert wirkende Umschlagen vom brüchigen Falsett in grollenden Bass. Eine halbe Stunde lang lustwandelt der König durch das Kabinett seiner inneren Zerrüttung und steigert die Intensität seines Wahns dabei ins schier Unermessliche.

Eight Songs for a Mad King lautet der programmatische Titel des Werkes, das dem Komponisten Peter Maxwell Davies 1969 den Ruf eines musikalischen «bad boy» eingebracht hat. Die Partitur ist voller exaltierter Schreie und Geräusche und stellt an die Interpreten extreme Ansprüche. Die Gesangsstimme wurde gar eigens für das Stimmwunder Roy Hart geschrieben und bleibt auch nach

dessen Tod für andere Interpreten schier unaufführbar. Der Vokalist Carl Rosman, eigentlich Klarinetttist, meistert die Herausforderung trotzdem bravourös. Kein Zweifel: Er ist der verrückte König. Mehrmals vergisst man angesichts seiner Darbietung, dass all dem eine Partitur zugrunde liegt, und es stellt sich das Gefühl ein, dass alles wirklich passieren könnte. Etwa, wenn der König «in his madness» der Violinistin ihr Instrument entreisst und es erst liebevoll entsaitet, bevor er es (allerdings eine billige Kopie des Originals) auf dem Boden zerschmettert. Oder wenn er – als lebendig gewordene Spieluhrfigur – irre tänzelnd zur teuflisch höfischen Musik im Kreis trippelt. Das Ensemble zone expérimentale der Hochschule für Musik Basel ist dem Wütenden ein kongenialer Partner und kommt auch szenisch zum Einsatz. Bizarr, energisch und mit viel Verständnis für alle Nuancen des wirren Tons liefert es die klingende Introspektive in den königlichen Kopf.

Diese Gedankenwelt wirkt so einnehmend, dass im zweiten Teil des Abends Anne-May Krügers Miss Donnithorne im Kontrast etwas blass erscheint. Zwar singt sie die wunderbar entrückte Musik

aus *Miss Donnithorne's Maggot*, Davies' thematischem Folgewerk von 1974, mit vollem Ton und manövriert sicher durch das unwegsame Gelände des klanglichen Minenfelds der Partie – letztlich fehlt ihr aber der Mut zur Hässlichkeit, der Rosmans King George so erschreckend überzeugend macht. In dem ebenfalls halbstündigen Stück portraitiert Davies die an ihrem Hochzeitstag verlassene Namensgeberin auf dem Weg in die Verzweiflung. Vor dem verfallenden Bankett beklagt sie ihre Einsamkeit. Regisseur Marcelo Cardoso Gama reduziert das Geschehen auf das Wesentliche und setzt auf die Intensität der Performer: Das Ensemble tritt erneut in Aktion, und Miss Donnithorne darf vielfach mit ihrem Brautkleid hadern, es wie ein Neugeborenes im Arm wiegen oder sich darin auf dem Boden verheddern, bis sie der Made gleicht, die ihr einstiges Glück auffrisst.

«Not ill, but nervous» war der Abend überschrieben. Und genau so wird das Publikum nach grosszügig gespendetem Applaus in die frische Basler Nachtluft entlassen: aufgekratzt, erstaunt, aber auch sehr gut unterhalten.

Patrick Klingenschmitt

Composer le geste

Festival Musiques et Sciences (Genève,
2 au 6 avril 2014)

Deux années ont déjà passé depuis « l'édition zéro » du Festival Musiques et Sciences (novembre 2012). Quel défi que de mettre en relation ces deux disciplines : musique et science. C'est au mois d'avril 2014 que le Centre Interfacultaire en Sciences Affectives (CISA), la Haute École de Musique de Genève et le Grand Théâtre de Genève décident de relever ce défi une nouvelle fois, à l'occasion d'une édition consacrée au geste : « Composer le geste : le pouvoir émotionnel de la musique ». Choisir de parler de la « composition » du geste, c'est rappeler que ce festival se concentre sur la performance artistique, dans son lien avec l'expressivité, comme le souligne la seconde partie du titre.

De toutes disciplines confondues — chercheurs ou créateurs, interprètes ou analystes — les participants de ce festival ont eu l'opportunité de mettre en commun leurs connaissances et leurs questionnements quant à la problématique du geste dans l'expression et la performance musicale. C'est bien dans ce « prisme de recherches interdisciplinaires » (cf. le programme du festival) qu'évolue ce festival. Les rencontres adoptent plusieurs formes : colloques, conférences, ateliers, masterclass et concerts.

Didier Grandjean (Université de Genève) ouvre le festival mercredi matin sur le nouveau site Campus Biotech du CISA. Les colloques scientifiques ponctuent les débuts de journée avec des présentations sur les recherches et surtout sur les méthodes scientifiques pour étudier le geste musical. À chaque journée correspond une thématique autour du geste : la manifestation physique du musicien, sa perception par l'audience, les mouvements vocal et instrumental.

Des ateliers conférences se déroulent les après-midis. Nous saluons d'ailleurs la belle présentation donnée par la musicologue Constance Frei — intitulée

Peindre la musique et écouter la toile — qui a fait sonner les gestes des violonistes représentés dans des toiles du XVII^e siècle.

Dans sa nouvelle édition, ce festival vise le grand public : trois conférences, en miroir des colloques, sont à l'affiche des premiers jours. Emmanuel Bigand (Université de Bourgogne) présente la technologie de capture de mouvements, Klaus Scherer (Université de Genève) développe la relation entre gestualité vocale et musique, et Luciano Fadiga (Université de Ferrare) introduit les neurones miroirs.

Certaines présentations sont même adaptées pour les enfants comme « Le Grand Bazar » sous une forme interactive et ludique. Les petits comme les plus grands y découvrent la pointe de la recherche en matière de musiques et sciences.

Quand il s'agit de musique, les concerts sont bien entendu au rendez-vous, avec des performances artistiques produites par des formations variées. Le concert (In)provisus de l'Ensemble Matka se distingue par son interprétation de deux créations pour ce festival : *Sunbat's time* d'Adam Maor autour de variations de tempi et *Nuance* d'Oriol Saladrighes autour du jeu entre « continu et discontinu ». Par leurs spécificités, ces deux pièces démontrent la nécessité absolue d'un geste musical pour les interpréter. Elena Schwartz dirige cet ensemble dans *Improvisation I et II* sur Mallarmé de Pierre Boulez avec grande clarté et précision. En lien avec le thème de l'improvisation, le geste résonne aussi dans d'autres concerts, ateliers et masterclasses. Deux ateliers et une représentation dévoilent au contraire le geste extrêmement codifié dans la performance, c'est le cas de l'Opéra Beijing (National Academy for Chinese Theatre Art Beijing). Entre ces deux extrêmes, d'autres concerts : Con l'arte e con l'inganno

(Ensemble Lucidarium) ; Concert du Chœur et de l'Orchestre de la HEM ; Lignes de Failles (Caroline Melzer, Todd Camburn, Quatuor Galaad et le Chœur du Grand Théâtre de Genève).

Deux tables rondes, se déroulant au Grand Théâtre, closent les discussions regroupant à nouveau les angles du « prisme » : un professeur en psychologie (Emmanuel Bigand), deux compositeurs (Xavier Dayer, Beat Furrer), un musicologue (Philippe Albèra) et des interprètes (Ensemble Musicatreize et al.). La géométrie dynamique entre le créateur de l'œuvre, l'exécutant de l'œuvre, le créateur d'une performance, l'analyste de l'œuvre, et celui de la performance, offre un débat des plus stimulants et passionnants en montrant toutefois la difficulté de compréhension réciproque — ainsi la nécessité d'un tel festival — entre des interlocuteurs aux méthodes et appréhensions diverses du geste musical.

Dans l'édition « Composer le geste », la performance est l'objet d'étude, l'interprétation est donc au centre des préoccupations. Tenter d'accorder celle-ci à celle des musicologues qui éclairent la partition, à celle des psychologues et neurologues qui interrogent le cerveau de celui qui produit le geste, mais aussi de celui qui le perçoit, a été un défi d'envergure. Si les résultats sont encourageants, nous espérons que les futures éditions sauront prolonger et améliorer encore les dialogues entre théoriciens et praticiens.

Louise Sykes

«Life is a composite affair»

Veranstaltungen rund um ein Forschungsprojekt zu Ethel Smyth der Hochschule Luzern – Musik (Februar 2014)



1930 dirigierte Smyth die Londoner Metropolitan Police Central Band anlässlich der Einweihung eines Denkmals zu Ehren der Frauenrechtlerin Emmeline Pankhurst. Foto: Christopher St. John, «Ethel Smyth. A Biography», London: Longmans, Green & Co 1959, S. 192–193, Pro Litteris Zürich

Ethel Smyth? Die Schriftstellerin, die Kämpferin für das Frauenwahlrecht in England, die Komponistin. Mit ungeheurem Selbstbewusstsein ist sie Anfang des 20. Jahrhunderts in die Männerdomäne der Komponisten eingedrungen – was ihr Unverständnis und Spott einbrachte, aber auch Bewunderung und letztlich Erfolg. Die Hochschule Luzern – Musik erforscht in einem vom Bund geförderten Projekt die Ausschlüsse im Musikbereich am Beispiel der englischen Komponistin Ethel Smyth. In diesem Rahmen fanden Mitte Februar 2014 mehrere Veranstaltungen statt: Neben einem Symposium war als Koproduktion zwischen der Hochschule Luzern und dem Luzerner Theater eine Neuinszenierung von Smyths Oper *The Boatswain's Mate* zu sehen, und als Ergänzung dazu gab es eine Ausstellung über die vielschichtige Ethel Smyth im Kunst- und Kulturzentrum Luzern-Littau, einer zum

Ausstellungsraum umfunktionierten Bankfiliale. Betritt man den Raum, tut sich eine vollkommen andere Welt auf: hier ein viktorianischer Stuhl, dort eine Kleiderpuppe, angetan mit weissen Lederhandschuhen, Seidenschirm, Schnürstiefeln, Strohhut mit schwarzem Band und schwarzen Rosen. Suffragettenkleidung. In Vitrinen finden sich Noten von Ethel Smyth, Partituren ihrer Kammermusiken und ihrer Opern, dazu Briefe in fehlerfreiem Deutsch und in kunstvoll geschwungener Handschrift. Daneben Texttafeln. Zeitdokumente von ihr, über sie, über das England vor dem 1. Weltkrieg. Ethel Smyth als Suffragette unter Suffragetten (wie die britischen und US-amerikanischen Frauenrechtlerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts genannt wurden) – «zum ersten Mal in meinem Leben fühlte ich mich in wirklich guter Gesellschaft» steht unter der vergilbten Fotografie. Auf einem anderen Foto ihr Vater, der sich mit Händen und Füssen dagegen gewehrt hat, seine Tochter zum Kompositionsstudium nach Leipzig ziehen zu lassen. Worauf sie in den Hungerstreik trat und er sie dann doch gehen liess. Die einzelnen Facetten der Ethel Smyth beginnen sich zu einem Bild zusammenzufügen. In all ihren Widersprüchen wird eine energische, humorvolle und schlagfertige Frau deutlich, die trotz aller Anfeindungen höchst erfolgreich war: Sie konnte alle ihre Opern mehrmals auf die Bühne bringen, sie konnte alle ihre Werke verlegen, alle ihre Bücher publizieren.

Derart eingestimmt auf die heitere Kämpferin zwischen Viktorianismus und Moderne mache ich mich auf den Weg zurück in die Innenstadt, um mir die Oper *The Boatswain's Mate* anzusehen, die Geschichte um die Wirtin einer Hafenkneipe, die ihren Verehrer nicht heiraten möchte, worauf der einen Einbruch bei ihr inszeniert, um sie heldenhaft zu retten und so vielleicht doch noch ihr Herz

zu erobern. Inszeniert ist dieser etwas schräge Operettenstoff mit Witz, Spiel Freude und Liebe zum Detail, wenn etwa Matrosen-Darsteller ihre Fingernägel polieren, Dirigent Andrew Dunscombe kurzerhand ins Geschehen eingreift und sich einen Kurzauftritt als ausgezeichnete Dartspieler leistet, oder wenn die elf Musiker der Jungen Philharmonie Zentralschweiz beherzt eine Musik reanimieren, die heute zu Unrecht weitestgehend vergessen ist. Eine bunte, lebensbejahende, energische Musik, die mit dramaturgischem Geschick verschiedenste Einflüsse miteinander verknüpft. Da klingt Brahms durch, auch Dvořák und auch Richard Strauss. Von Schwere und Melancholie weiss Smyths Musik nichts, sehr wohl aber von der Kunst des ironischen, manchmal bissigen Kommentars zu den Zeitläuften.

Florian Hauser

Landschaft einer Stadt

MaerzMusik. Festival für aktuelle Musik (Berlin, 14. bis 23. März 2014)



Mela Meierhans, «Shiva for Anne», MaerzMusik 2014. © Kai Bienert

«Nach Berlin! Nach Berlin!» Was für das Ohr des Zeitgenossen nach Stadtmarketing klingen mag, fungierte dieses Jahr als Motto von MaerzMusik, dem Berliner Festival für aktuelle Musik. Es war die letzte Ausgabe des künstlerischen Leiters Matthias Osterwold, der das Festival seit dessen Entstehung im Jahr 2002 geleitet hat. Als Abschied eine Huldigung an Berlin; an die musikalische Landschaft einer Stadt, die mit ihren kreativen Energien und Industrien seit Jahren Magnet für Musiker unterschiedlichster Herkunft und Ausrichtung ist. Das Programm war vielfältig und schenkte komponierter Neuer Musik, wie auch zeitgenössischem Musiktheater und freier Improvisation Beachtung. Junge Ensembles fanden Platz, genauso wie alte Hasen, und bei den Veranstaltungsorten reichte die Palette von der Philharmonie über die Volksbühne bis zum Berghain. Aus dem weiten Fokus auf Berlin resultierte ein Programm, das so heterogen und bunt war, dass man sich des Eindrucks eines etwas zusammenhangslosen und beliebigen Potpourris nicht restlos erwehren konnte.

Die Premiere des Musiktheaters *Shiva for Anne* der Schweizer Komponistin Mela Meierhans war einer der Programmpunkte, die mit Spannung erwartet wurden. Als dritter Teil der *Jenseitstrilogie* (auch die Teile I und II wurden in früheren Jahren bei MaerzMusik aufgeführt) widmet sich das Stück der «Schiwa», dem jüdischen Traueritual, in dem die nahen Verwandten sieben Tage und sechs Nächte um den Verstorbenen trauern. Meierhans' *Shiva* bezieht sich konkret auf die 2011 verstorbene Lyrikerin Anne Blonstein. Sie hätte ursprünglich das Libretto zu dem Stück schreiben sollen, welches nun zu einem grossen Teil aus Gedichten von ihr – posthum ausgewählt – besteht. In der Struktur folgt das Stück in seinen 13 Teilen jener der Schiwa. Meierhans zerlegt die Gedichte in einzelne Laute und Silben, schafft aus dem Sprachmaterial und Perkussions-Klängen stotternde Texturen, die unterschiedlich dicht die einzelnen Tage und Nächte markieren. Über weite Strecken ereignislos spielt *Shiva for Anne* zurückhaltend mit den emotionalen Wogen der Trauer und der Erinnerung. Dabei liegt die Lange-

weile häufig nicht weit entfernt – als (vermuteter) Bestandteil rituellen Ausbarrens und als gestalterische Strategie. Dazu scharf kontrastierend, durchziehen gesprochene Texte – Erinnerungen von Freunden Blonsteins – das Stück. Zu Lebzeiten beginnend und unweigerlich auf den Tod hinführend, setzen sie der schillernden Statik der Musik eine Linearität entgegen, die leider zu vorhersehbar, in ihrem Verlauf kaum überraschend und in der Art ihrer Darbietung grösstenteils eindimensional bleibt.

Als Ensemblekollektiv Berlin traten in der Volksbühne zum ersten Mal die zur Grossformation vereinigten Ensembles *adapter*, *Apparat*, *mosaik* und das *Sonar Quartett* auf. Ein gewagtes und reizvolles Unterfangen, konnte man sich den Zusammenschluss vier individuell profilierter Ensembles doch sowohl als *Mosaik* wie auch als *Apparat* vorstellen. Unter der Leitung von Titus Engel spielte das Kollektiv hochpräzise, mit viel Witz, und vermochte dem Wagnis des ersten Mals eine musikalische Energie abzugewinnen, dank der auch die schwächeren Kompositionen des Abends in ein durch und durch gelungenes Konzert integriert wurden. Anlass zur Begeisterung bot insbesondere *Karakuri Poupée Mécanique* des Tschechen Ondřej Adámek. Inspiriert von japanischen mechanischen Puppen von Anfang des 19. Jahrhunderts erkundet die Komposition für Stimme und Ensemble musikalisch mechanische Bewegungen vom einzelnen Bewegungsmoment bis zum schon fast beseelt bewegten Körper. Als entscheidende Person des Stücks brillierte Rodrigo Ferreira, der sich als gestikulierender Sänger irgendwo zwischen Tex Avery und triadischem Ballett situierte.

Auch im Konzert von Berlin Piano-Percussion, einem Klavier-Schlagzeug-Ensemble, beschäftigte man sich mit den Gesetzen des Mechanischen. Im *Exkurs über die Mechanik* von Georg

Katzen verzahnen sich die Instrumente vorübergehend zu getakteten Getrieben, fallen auseinander in individuelle Instrumentalstimmen, um von neuem bewegt wieder zum fragilen Zusammenspiel zu finden. Schlagzeuge und Klaviere nähern sich dabei klanglich bis zur Verwechslung an. Das mechanische Treiben wird zum fein ausgeloteten Spiel unterschiedlicher Timbres.

Ein prominenter Schauplatz des Festivals war auch dieses Jahr das Berghain. Die Bespielung des Clubs, der als Magnet für ein tanzfreudiges Publikum weltweit Beachtung findet, war eher fragwürdig. Eine klassische Bühnensituation einzurichten, dabei aber den Grossteil des Publikums sich gegenseitig auf die Füße trampeln zu lassen, war – wie etwa im Fall des dänischen Ensembles für Neue Musik Scenatet – weder für die Musiker noch für die Musik noch für die Zuhörer von Vorteil. Der Ruch des hedonistischen Nachtlebens als Attraktivierungsfaktor: auch das ist Berlin.

Tobias Gerber

Klangspuren aus dem Leben Christi

«wunderzaichen», Oper in vier Situationen von Mark Andre (Oper Stuttgart, Uraufführung: 2. März 2014)



Kein Einlass für Johannes (André Jung, daneben: Matthias Klink als Polizist/Erzengel). Foto: A.T. Schäfer

Die Anekdote ist zu schön, als dass man sie nicht auch hier nochmals erzählen müsste: Als der Komponist Mark Andre und sein Librettist Patrick Hahn 2011 auf dem Flughafen Ben Gurion in Tel Aviv vom Grenzbeamten gefragt wurden, was sie in Israel gemacht hätten, antwortete Andre, man habe die Klangspuren und Erscheinungsformen des Heiligen Geistes gesammelt – worauf er fast nicht mehr rausgelassen wurde. Erst der Verweis auf die Verlagshomepage habe die Situation gerettet. Soviel zur alltäglichen Komik, die in den Plot von Andres neuer Oper *wunderzaichen* eingegangen ist: Wir befinden uns auf eben jenem Flughafen. Ein gewisser Johannes wird aufgerufen. Gemeint ist Johannes Reuchlin, ein Humanist (1455–1522), der nun im 21. Jahrhundert aufersteht.

Reuchlin war in seiner Epoche eine markante Persönlichkeit, ein Hebraist, der sich für Toleranz einsetzte und deswegen in Häresieprozesse verwickelt

wurde. Ihn schicken Hahn und Andre nun auf eine letzte, imaginäre Reise nach Jerusalem, die er nicht durchführen kann. Er benimmt sich am Flughafen verdächtig, wird am Zoll verhört und schliesslich nicht eingelassen. Mit einer Frau namens Maria, die ebenfalls nicht einreisen darf, begibt er sich ins Fast-foodrestaurant. Dort stirbt er an einem Herzinfarkt. Im vierten und letzten Teil des Werks beobachtet der von seinem Körper abgelöste Reuchlin das Geschehen auf dem Flughafen und kommentiert es.

Soweit ganz kurz die «Handlung» dieser Oper. Aber ist es wirklich das, was sie uns erzählen will? Sie wirkt eher nebensächlich, denn es geht dem Komponisten und seinem Librettisten um etwas Tieferes: um die Toleranz zwischen den Konfessionen, um Religion in der modernen Gesellschaft. Vor allem aber möchten sie irgendwie etwas von der Anwesenheit Gottes hörbar machen, von eben diesen «Klangspuren aus dem Leben Christi, die eine wichtige Rolle spielen, als Klangschatten, aber auch als metaphysische Räume», wie Andre auf der Homepage der Oper Stuttgart mitteilt.

Tatsächlich sammelte Andre mit Hahn in Israel, zum Beispiel unter der Grabeskirche, Klänge und Geräusche, die er dann elektronisch weiterverarbeitete und bei der Aufführung über Lautsprecher in den Raum projizierte. Es ist also eine Reise zu den Quellen des Christentums. Der tiefreligiöse Mark Andre hat eine Botschaft, und das ist auch ein wenig das Problem dieses Stücks. Von Anfang an ist es mit Bedeutsamkeit aufgeladen. «Man schaudert der Toten wegen vor dem Tode», heisst es da zum Beispiel, oder: «Doch: Da sind sie wieder. Passagiere, Passanten, die lang schon durch den Warteraum der Erinnerung streifen.» Und schliesslich: «Es kommt wahrscheinlich nichts Neues mehr, es kommt wahrscheinlich nichts, was immer das

Vertontes Hummus-Rezept

ECLAT Festival Neue Musik (Stuttgart, 6. bis 9. Februar 2014)

sein mag.» Solche Texte aus dem Endzeit-Poesiealbum wirken gestelzt, was noch dadurch hervorgehoben wird, dass sie der nur sprechende Reuchlin (André Jung) sentenzenhaft in den Klangfluss setzen muss.

Es war für die beiden Stuttgarter Hausherren Jossi Wieler und Sergio Morabito keine ganz leichte Aufgabe, dieses aktionsarme Stück umzusetzen: Sie tun es in langsam bewegten, hellen Bildern (Bühne: Anna Viebrock). Die eigentliche Qualität des Stücks ist aber die Musik, die sich unter der Leitung von Sylvain Cambreling in weiten Bögen entwickelt, zuweilen aber geradezu stillzustehen scheint. Fragile, langgezogene Chor- und Orchesterklänge (Staatsorchester und Staatsopernchor Stuttgart): Das Klangmaterial dürfte einem Hörer Neuer Musik durchaus vertraut vorkommen. Andre setzt es auf erdenklich schlichte Weise ein, aber durch ein Insistieren und ständiges Wiederholen entsteht ein starkes Zeiterlebnis. Man kann darin nicht nur metaphysische Räume hören, wie das der Komponist wünscht, sondern einfach auch konkrete Klangräume von grosser Eindringlichkeit.

Thomas Meyer



Beschwingt: Neue Vocalsolisten Stuttgart am Eclat 2014. Foto: Martin Sigmund

Neue Musik scheint in Deutschland im Aufwind. Die Festivals sind gut besucht. Auch beim diesjährigen Festival Eclat waren die Säle im Theaterhaus Stuttgart voll – mit einem Publikum aller Altersschichten.

Eclat, das jährlich von der Neue-Musik-Institution «Musik der Jahrhunderte» in Zusammenarbeit mit dem Südwestrundfunk ausgerichtet wird, stand jetzt erstmals unter der Verantwortung einer künstlerischen Doppelspitze: Björn Gottstein, SWR-Redaktor für Neue Musik und Nachfolger des langjährigen Festivalleiters Hans-Peter Jahn, sowie Christine Fischer, Intendantin von Musik der Jahrhunderte.

Im Zentrum stand in diesem Jahr das interkulturelle Grossprojekt *Mediterranean Voices*, mit dem Eclat im Stuttgarter Theaterhaus seinen Höhepunkt und Abschluss fand: eine über sechsstündige «Video-Konzert-Architektur» in vier Teilen mit zwölf Uraufführungen, die die «kulturelle Diversität des Mittelmeerraumes» mit seinen europäischen und arabischen Kulturen widerspiegeln sollten.

Komponisten aus zwölf Mittelmeerländern waren beauftragt worden, ihre künstlerische Situation zu reflektieren. Weil der Gesang im Mittelmeerraum eine so grosse Rolle spielt, sollten es Werke

für die sieben Stimmen des Avantgarde-Ensembles Neue Vocalsolisten Stuttgart sein. Die musikalischen Früchte, die die Neuen Vocalsolisten mit bewundernswerter Kondition und Konzentration Stück für Stück abarbeiteten, waren denkbar unterschiedlich, sowohl inhaltlich als auch qualitativ. *Sculpting Air* des zyprischen Komponisten Evis Sammoutis eröffnete atmosphärisch vielversprechend, weil sich beim Hören Assoziationen zur griechischen Mythologie wie von selbst einstellten – also ohne vorheriges Studium des Programmheftes. Einer der stärksten Beiträge war zweifellos auch *Hummus* des Libanesen Zad Moultaqa: ein Stück von ungeheurer Energie, weil es sich klarer Rhythmen und szenischem Sprechgesang bedient. Das zunächst manisch rezitierte Hummus-Rezept entpuppt sich schon bald als wirkungsvolles Mittel, um furchtbare Erinnerungen an die Massaker von Sabra und Schatila in Beirut zu verdrängen. Trotz einiger Längen – etwa dem klanglichen Nichts namens *Intone* von Brahim Kerkour aus Marokko, das die Vocalsolisten 15 Minuten lang mit verschiedenen Atmungstechniken knapp über der Wahrnehmungsschwelle beschäftigte – entwickelte dieser Konzerttag eine besondere Eigendynamik.

Eclat war in diesem Jahr vor allem ein Fest der Interpreten – weniger eines der unmittelbar überzeugenden Kompositionen. Das Klaviersolowerk *Quirl* etwa von Brian Ferneyhough, eine «Studie über selbstähnliche Rhythmen», ist komplexe Mathematikmusik, die nicht mehr den Anspruch erhebt, spielbar zu sein. Der grossartige Pianist Nicolas Hodges nahm es gelassen und formte das störrische Material mit betörender Sinnlichkeit und Klangschönheit. Ebenso warf sich Tenor Martin Nagy ins Zeug für Christoph Ogiemanns *inner empire II/Topie*, in dem er über eine Stunde zu schreien, brüllen, bibbern, ächzen hatte, ergänzt vom Berliner Ensemble Mosaik (Leitung Enno Poppe) und sich ständig einmischender Live-Elektronik, die Splat-Movie-Sounds beisteuerte oder Ringmodulationen möglich machte.

Auf hohem Niveau agierte das SWR-Vokalensemble Stuttgart, das Martin Schüttlers Chorstück *Meuten (Imitat)* uraufführte, eines der interessanteren Werke des Festivals. Mit politischem Anspruch nimmt es sprachkritisch das Verhältnis von Individuum und Masse aufs Korn, in dem es mittels Live-Elektronik dem reinen Chorklang manipulierte Kopien gegenüberstellt. Klar und deutlich in ihrer Aussage gerieten die traditionell-avantgardistischen Gesangstechniken, mit denen das SWR-Vokalensemble einfühlsam Nikolaus Brass' *Fallacies of hope – Deutsches Requiem* umsetzte. Denn parallel werden Romanfragmente aus Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* auf die Leinwand gebeamt – Texte, die von inhaftierten und gefolterten antifaschistischen Widerstandskämpfern handeln.

Gerade was die Kammermusik betrifft, bemühen sich Komponisten heute, ihre Stücke durch programmatische Titel zu individualisieren und die Assoziationen ihres Publikums in eine bestimmte Richtung zu lenken. Doch bleiben die Titel

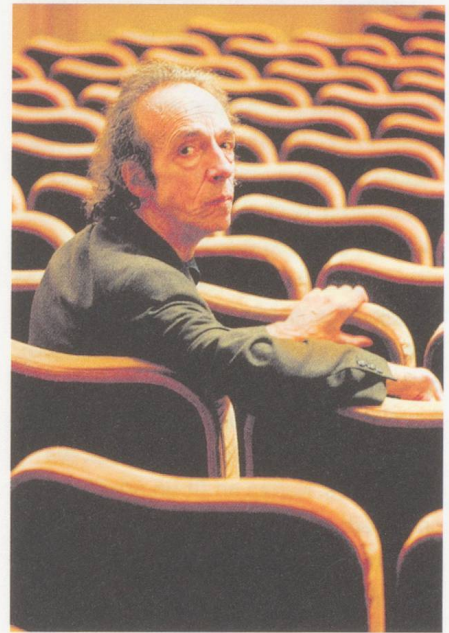
letztlich austauschbar angesichts der vorherrschenden schönen Klanglichkeit aus Schraffuren, Flüstern, Zirpen, Eruptivem, zerfallenden und sich verdichtenden Klängen. So wie *Arbeiten – Musik mit Hebewerk*, in dem Brice Pauset seinen Besuch des gigantischen Schiffshebewerks in Niederfinow bei Berlin verarbeitet. Oder Hans Thomallas auf Sigmund Freud zurückgehender *Wonderblock*. Oder *brown, fizzled out*, mit dem Joanna Wozny das Verbleichen von Farben und den Zerfall von Strukturen benennt, den ihre Musik darstellen soll. Alles klingschön und präzise uraufgeführt vom exzellenten Ensemble ascolta (Leitung Jonathan Stockhammer).

Das Klangpotential eines gross besetzten Sinfonieorchesters sinnvoll zu nutzen, stellte sich beim diesjährigen Eclat als eine schwer lösbare Aufgabe heraus. Das in Sachen Neuer Musik so exzellente Radio-Sinfonieorchester Stuttgart (Leitung Johannes Kalitzke) blieb dementsprechend unterbeschäftigt: In José María Sánchez-Verdús nur durch seinen Einsatz eines riesigen Kontrabasssaxophons spektakulärem *Elogio del Tránsito* (DE) ebenso wie in Hannes Seidls *Mehr als die Hälfte* für Orchester und «live-elektronische Reduktion», das eigentlich auf einer sehr guten Idee beruht: Es erklingen nämlich nur jene Anteile einer Musik, die im MP3-Komprimierungsverfahren eigentlich wegfallen. Über die Dauer von 15 Minuten erfüllten sich die Erwartungen dabei aber nicht. Jay Schwartz' *Delta* dagegen wird als eines der starken neuen Stücke des Festivals in Erinnerung bleiben: durch seine aufgefächerten, immer wieder von Neuem aufsteigenden Orchesterglissandi entsteht ein Hörsog, der für die Wirkung Neuer Musik als verbindlich gelten sollte.

Verena Großkreutz

Hommage à Emmanuel Nunes

Ensemble Contrechamps
 (Genève, 15 avril 2014)



Emmanuel Nunes. Photo: Enric Vives-Rubio

L'hommage rendu par Contrechamps le 15 avril dernier au compositeur portugais Emmanuel Nunes, disparu subitement en septembre 2012, permettait de prendre la mesure de cette œuvre forte et singulière, ardue et pure, qui témoigne d'une force d'invention et d'une qualité d'écriture si remarquables, d'une pensée musicale si profonde.

L'auteur de ces lignes est bien placé pour rappeler le lien profond et durable que Contrechamps et Nunes ont entretenu depuis le début des années quatre-vingts, à une époque où le compositeur était encore peu connu. Ce concert, qui réunit le cercle rapproché du compositeur, marquait ainsi l'aboutissement de cette longue collaboration. L'ensemble Contrechamps a en effet enregistré au début des années 1990 la version sans électronique de *Nachtmusik* sous la direction de Mark Foster et en présence du compositeur (*Accord, Una Corda*, 1994). Un enregistrement par le même ensemble de *Improvisation I*, dans une prise de concert, existe, inséré dans une brochure de Ricordi consacrée à Nunes.

Le programme mettait en regard deux grandes œuvres d'époques éloignées et une pièce solo retravaillée à distance avec les moyens électroniques. *Nachtmusik I* (1977-78) révéla en son temps l'originalité d'un univers musical à nul autre pareil, le choix de l'effectif apparaissant déjà comme un élément compositionnel : l'alto et le violoncelle, le cor anglais et le trombone forment deux paires entre lesquelles se place la clarinette basse. L'idée de base consistait à exploiter le principe du modulateur à anneaux, qui multiplie et soustrait les fréquences. Nunes en fit un principe compositionnel dans l'organisation des hauteurs, pour laquelle il créa une sorte de polarité négative en supprimant du total chromatique quatre notes jamais utilisées au cours de l'œuvre. Mais à l'époque, l'électronique ne fonctionna pas, et il fallut attendre bien des années avant que l'œuvre, qui peut être jouée sans elle — et elle est magnifique ainsi —, puisse être présentée telle qu'elle avait été conçue initialement. Le même scénario s'est répété avec *Einspielung I*, pièce composée dans la même période, en 1979, et dont la réalisation électronique n'a pu être finalisée qu'en 2011. Autant *Nachtmusik* nous entraîne dans un labyrinthe de formes et de pensées qui, conformément à son titre, renvoie aux mystères et aux profondeurs de la nuit, faisant naître des épiphanies d'images intérieures qui ne peuvent trouver d'autre formulation que musicale, autant *Einspielung I* est une pièce volubile, virtuose, aux articulations tranchées, dont l'immédiateté expressive fut magnifiée par la prestation souveraine d'Isabelle Magnenat. Si l'électronique, dans la première pièce, déploie les caractéristiques de l'écriture mais n'en modifie pas le principe, dans la seconde, elle transforme le monologue de l'instrument soliste en une polyphonie de voix qui se déploient dans l'espace, les haut-parleurs

étant disposés tout autour du public. Ainsi l'œuvre change-t-elle radicalement de visage.

Face à ces deux pièces d'une première période, *Improvisation I — Für ein Monodram*, composé entre 2002 et 2005, marque un changement de style assez net. Le temps large de *Nachtmusik*, qui permet à l'auditeur d'entrer littéralement dans le son, de l'habiter, d'en vivre les articulations rythmiques qui lui confèrent sa dynamique interne, est remplacé par une discontinuité heurtée, comme si les phrases aux arêtes vives, tendues et passant d'un instrument à l'autre, s'entrechoquaient dans un temps compressé qui maintient l'auditeur à sa périphérie. Sans doute faut-il y voir la tentative d'exprimer le texte qui a inspiré l'œuvre : une nouvelle fantastique de Dostoïevski, *La Douce*, hantée par le malheur, le dérèglement psychique et le suicide. Les éclats, avec de brèves éclaircies et de courts moments où le son, plutôt qu'étranglé, vibre enfin, nous portent ainsi dans le chaos des émotions contradictoires de la protagoniste.

Nunes n'a jamais cherché la facilité. Parti de l'héritage sériel de Boulez et Stockhausen, il a tôt choisi la rigueur dans sa quête de l'absolu. Chaque note, chez lui, est pensée ; chaque note est nécessaire. Il en résulte une intensité et une densité musicales qui, si elles proviennent de l'influence de Webern, ne se satisfont pas de la petite forme du compositeur viennois : elles s'inscrivent au contraire dans des dimensions longues qui ne se laissent pas saisir d'un coup. Il faut les arpenter longuement afin de découvrir les trésors qu'elles recèlent. C'est qu'elles n'offrent pas à leur surface des éléments de type mélodique auxquels l'écoute pourrait s'accrocher, ou des progressions menant de façon directe à des points culminants ou à des épilogues, ni même des sonorités séduisantes. Le timbre y est fonctionnel, ou

plus exactement, il est consubstantiel de l'idée musicale. La sonorité n'est pas le vêtement de l'idée, mais son incarnation, et on le ressent physiquement. Nunes a étendu cette posture esthétique à son usage de l'électronique, qui ne cherche pas à flatter l'oreille ; entièrement écrites, les parties informatiques peuvent représenter des partitions de plusieurs centaines de pages, comme le signalait Éric Daubresse, son fidèle collaborateur durant de longues années. L'auditeur est ainsi confronté au matériau et à la structure directement ; il est plongé sans ménagement dans cette matière musicale en fusion dont on ne sait où elle nous mène. Le moment présent, qu'il est difficile de faire entrer dans une hiérarchie globale, n'est pas ce qui conduit au moment suivant, mais une forme de l'intemporalité (l'héritage de Stockhausen de la *Momentform* est ainsi porté à un niveau supérieur). Car en dernier ressort, la musique de Nunes nous convie à cette expérience de suspension du temps par l'organisation même de celui-ci en ses moindres détails. Avec Nunes, qui fut un grand lecteur de Husserl, nous sommes face à la chose même, au-delà de l'esthétique. Mais cette chose ne se laisse pas définir autrement que par l'expérience que l'on en fait dans l'appréhension de l'œuvre, dans l'expérience vécue d'une temporalité qui, à travers le labyrinthe de la forme, nous permet de saisir, comme en une illumination prolongée et sans cesse répétée, l'atemporel, que l'on peut aussi appeler éternité.

Les musiciens de Contrechamps, excellents, étaient dirigés par Clément Power, un jeune chef qui inscrit dans chacun de ses gestes, et c'est assez rare pour être mentionné, la courbe et la tension de la phrase musicale, si bien que les œuvres furent bien servies. On ajoutera la réalisation et la diffusion de la partie électronique par Éric Daubresse

et José Miguel Fernandez, assistés de David Poissonnier. Au programme s'ajoutait *Organa* pour ensemble (2001), une fort belle pièce d'un ancien étudiant de Nunes, Pedro Amaral, dans laquelle on sent aussi bien l'exigence nunienne d'aller à l'essentiel que l'influence de certains gestes bouléziens à l'intérieur d'une riche texture harmonique.

Philippe Albèra

Le processus et la contemplation

Ensemble Namascae & Ensemble contemporain de l'HEMU à la SMC (Lausanne, 17 mars 2014)

Excellente idée que de réunir deux œuvres concertantes aussi contrastées que *Cells* (1993-1994) de Hanspeter Kyburz et *Turm-Musik* (1984) de Heinz Holliger pour l'avant dernier concert de saison de la SMC. Deux compositeurs. Deux générations. Deux esthétiques.

C'est d'une main experte que William Blank mène Namascae à travers la partition de Kyburz. L'ensemble est extrêmement à l'aise. L'objectivité formelle et linéaire est parfaitement appréhendée. Fondée sur la psychologie de l'enfant dans sa manière de s'approprier l'espace qui l'entoure, la musique trace dès les premiers sons les droites implacables d'une structure architectonique épurée. Le saxophoniste soliste Pierre-Stéphane Meugé s'accapare progressivement l'espace sonore. La pièce est segmentée en cinq périodes durant lesquelles il joue successivement les quatre saxophones (le soprano, l'alto, le baryton et le ténor). L'interprète prend lentement conscience de son individualité au sein de l'orchestre, puis conquiert l'espace par jaillissement. Il le modifie violemment puis renoue finalement avec lui pour l'habiter sereinement. Pierre-Stéphane Meugé dépasse tranquillement la virtuosité chaotique de l'œuvre pour en saisir instantanément le processus.

Pour *Turm-Musik* de Holliger, l'ensemble des étudiants de l'HEMU et le jeune soliste Paolo Vignaroli viennent rejoindre Namascae sur scène. Cette pièce concertante rassemble plusieurs parties du cycle *Scardanelli-Zyklus*. Il est établi sur les poèmes du dernier Hölderlin empreint d'une naïveté contemplative néanmoins puissante. Ici, impossible de parler de forme. C'est une musique de l'instant qui rayonne autour d'un centre immuable. Des éléments provocateurs émergent d'un lieu transitoire entre le bruit et le son.

L'exécution est réussie, toutefois les musiciens semblent avoir du mal à transcender le premier degré anecdotique de la pièce pour en révéler toute la force méditative. Le soliste, un soupçon trop académique, livre, malgré tout, quelques instants magnifiques. Mais l'œuvre est longue ; elle s'étire. Quelques octogénaires deviennent les proies funestes d'une toux mimétique. La sonnerie d'un téléphone retentit. La contemplation s'enlise dans l'impatience manifeste.

Jean-Baptiste Clamans

Une ode à la solitude

Ensemble Rue du Nord (Lausanne,
Cinéma Oblò, 22 mars 2014)

Le chaos, paraît-il, ne consiste en rien, ne s'oppose à rien ; il n'est même pas en compétition avec l'ordre. Il est création et destruction, le début et la fin d'un cycle ; il est partout, omniprésent et peut-être omniscient. Dans les corps, dans les esprits. Sur la terre, petite sphère qui dérive dans l'espace intersidéral, pressée d'aller nulle part, je vais assister à l'ouverture d'un passage entre l'ordre et le chaos, un point de rencontre créateur qui se nourrit de la durée, cette durée qui se déploie dans l'ombre et va être transformée en musique dans la salle du cinéma Oblò à Lausanne.

Les musiciens attendent un départ invisible. Silence religieux dans cette salle qui tout à l'heure encore résonnait de « ça va ? », de bruit d'embrassades et de marques d'affection. Maintenant c'est chacun pour soi. Chacun seul face au vide, face à soi-même.

Il y a sept musiciens : des clarinettes (Laurent Bruttin), des pédales d'effet, des synthétiseurs (Ariel Garcia), de l'électronique (Benoît Moreau et Raphael Raccuia), une contrebasse gigantesque (Dragos Tara, aussi à l'électro), des objets dont on n'imagine pas quelle sonorité ils peuvent produire (Luc Muller). Une voix humaine aussi (Wanda Obertova). Le silence primordial qui habite la salle, les musiciens le perçoivent, ils le créent ; que va-t-il se passer ? Tous baissent la tête ; est-ce eux qui vont invoquer l'entropie inhérente à toute structure organisée ? Comment commencer ?

Une obscure et caverneuse vibration fend le vide ; c'est la contrebasse, armée d'effets, qui lance cet étrange défi aux êtres et au silence. Elle raisonne dans les âmes et les tripes. Elle évoque la tension qui suit la naissance et précède la mort. Il faut fermer les yeux et percevoir quelles bribes de l'abysse élémental se manifestent. Elle est suivie d'une

cohorte dissolue de sons métalliques, organiques, aériens qui s'organisent avec la spontanéité d'une puissance éternellement neuve. Les sons évoquent des formes, invoquent des dimensions ; ils se rangent dans les cerveaux et semblent pour un temps en substituer certaines fonctions fondamentales. Dissolution du moi dans la masse onctive primordiale de l'existence. Musique improvisée où chaque structure, chaque croisement appelle l'éternel, l'infini, l'inévitable. Cela devait être, et cela devait être exactement comme ça.

Ce sont d'abord les textures qui s'animent et jouent entre elles, les longues nappes électroniques et organiques, qui se combinent comme des ruisseaux se rejoignent pour former des rivières. Des symétries se créent entre les différentes couches, se fondent entre elles et deviennent magma complexe. Ce sont ensuite des explosions qui surgissent ; des détonations, interruptions de flux, reliefs du paysage qui orientent les sillons sonores, cependant que l'audience est dissoute dans une matière désindividualisée. Une voix se manifeste, elle semble porter la complexité de l'arrangement vers un nouveau niveau d'émergence ; elle n'imité pas mais constitue littéralement les premiers moments de la conscience animale et humaine. Pas encore articulée, elle suit en rythme l'allant des éléments qui constituent son socle. Mais dorénavant elle existe, la conscience est apparue dans la vie organique, au sein du chaos bouillonnant.

Puis les intensités s'atténuent et la voix s'articule. Alors qu'auparavant elle n'était encore que bruissement de voyelles indistinctes, elle est désormais langage. Elle use d'un langage inconnu. En quelques secondes, elle a créé la civilisation. Et le corps sonore tumultueux qui l'a précédée est désormais en arrière-plan ; non qu'il ait disparu, mais il

est maintenant imperceptible, comme s'il s'était effacé pour laisser la place à cette nouvelle dimension offerte par l'évocation du logos.

Les sons s'atténuent, un silence revient, différent de celui du début. Ouvrir les yeux, applaudir, partir. Marcher sur ce vieil astéroïde en composition permanente, vivre. Le Collectif Rue du Nord fut une ode magnifique à la solitude, un hymne au chaos qui ne cesse de sous-tendre l'organisation fragile de l'existence physique et mentale de l'humain.

Marc Haas