

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2014)
Heft:	127
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: 11.02.2026

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

Die Kunst des Programmierens

20 Jahre Pfingstkonzerte Ittingen

Wie Fanfaren erklingen die Anfangstöne, als Heinz Holliger im Juni 1995 die ersten Ittinger Pfingstkonzerte mit Luciano Berios *Sequenza* für Oboe eröffnet. Darauf antwortet András Schiff, solo am Klavier, mit Bachs Duett e-Moll BWV 802. Es folgen Alban Bergs Stücke für Klarinette und Klavier, Elliott Carters *Inner Song*, dazwischen weitere Bach-Werke. Grosse Kontraste also, aber im Hintergrund bei allen Unterschieden immer die Idee einer mehrstimmig gedachten und komponierten Musik.

«Auf den Spuren von J. S. Bach ins 21. Jahrhundert» – so hieß das Thema, das die beiden künstlerischen Leiter Heinz Holliger und András Schiff über die erste Ausgabe des viertägigen Kammermusik-Festivals in der Thurgauer Kartause setzten. Von Bach ins 21. Jahrhundert: Das war damals etwas prophetisch formuliert, aber es sollte sich bewahrheiten. Die Strecke von Barock (und gelegentlich noch früherer Epochen) bis ins 20. und dann 21. Jahrhundert wurde fortan in so gut wie jedem Festival abgeschritten, und die Musik Bachs (und nicht etwa die Mozarts oder Beethovens) zog sich als Roter Faden durch alle Programme. Sie setzte den Massstab für die anderen Werke und stand oft auch für deren ideelle Herkunft. Ganz besonders galt das natürlich für die beiden in Ittingen am häufigsten aufgeführten Komponisten unserer Zeit, György Kurtág und Elliott Carter, wie auch für den etwas älteren Sándor Veress, der einst Holligers Lehrer gewesen war.

Die zahlreichen Aufführungen von Veress, Kurtág, Ligeti, Bartók – von ihm wurden über die Jahre hinweg alle Streichquartette gespielt – führten gelegentlich denn auch zur boshaften Bemerkung, das Festival sei eine Filiale der neueren ungarischen Musik. Umgekehrt wurde bemängelt, dass kaum je Werke von Komponistinnen auf dem Programm standen. Andererseits hatte «Alte

Musik» eine unerwartet starke Präsenz: Nicht nur trat über Jahre regelmässig das Quatuor Mosaïques auf, András Schiff selbst zeigte mit der Aufführung von Beethovens *Diabelli-Variationen* auf einem Fortepiano, zu welchen Resultaten ihn seine Beschäftigung mit alten Instrumenten geführt hatte. So deutete die Programmierung der Konzerte natürlich auch die persönlichen Vorlieben und Wertschätzungen der beiden künstlerischen Leiter an.

Von und mit Bach ins 21. Jahrhundert: Innerhalb dieses Grundgedankens liess sich im Lauf der fast 20 Festivalausgaben, die Holliger und Schiff gemeinsam gestalteten (punktuell auch mal spürbar mehr Holliger oder mehr Schiff), eine erstaunliche thematische Bandbreite von meist höchst farbigen und gedanklich anregenden Konzertprogrammen umsetzen – von Programmen, bei denen Vielfalt und Kontraste nicht Selbstzweck waren, sondern ein Netz von Beziehungen und Assoziationen über die Stückfolge spannten. Bei Themen wie «Musica spiritualis», «Klänge der Nacht» oder «Verwandlungen» mag das nicht weiter überraschen. Nicht ganz so selbstverständlich waren jedoch politische Themen wie «Die Schweiz und ihre (?) Musik», «(Inter?)-Nationalismus», «Krieg – Rassismus – Friede». Mit solchen Themen war man auch in der Landidylle Ittingen nicht ganz aus der Welt, und besonders brisant konnte es werden, wenn (ungarische!) Schriftsteller wie Imre Kertész oder Péter Esterházy eingeladen wurden. So stand nach Esterházys Lesung – die an Obszönem allerdings auch wirklich nichts ausliess – ein Besucher auf und rief in die Stille hinein: «Pfui, pfui, pfui, Sie sollten sich schämen!» Andererseits schien András Schiffs furiose Interpretation von Bartóks Klaviersonate die unmittelbare Reaktion auf eine vorangegangene, beklemmende Lesung von Imre Kertész.

Natürlich waren solche Konzerte nicht realisierbar ohne eine Schar gleichgesinnter Interpreten, die sich Jahr für Jahr auf die ausgefeilten Konzepte einliessen und die Werke in immer wieder wechselnden Besetzungen auf höchstem Niveau umsetzten. Da war man in Ittingen auch metaphorisch «meilenweit» entfernt von den oft phantasielos-eindimensionalen Konzertprogrammen des üblichen Musiklebens.

Doch hat das nun ein Ende. Nachdem sich András Schiff schon 2013 als künstlerischer Leiter verabschiedet hatte, gestaltete dieses Jahr Heinz Holliger die Pfingstkonzerte zum 20. und letzten Mal, zusammen mit Julianne Banse als Artist in residence. Dies nicht ganz ohne Turbulenzen im Hintergrund.

«Fokus 14» war das Motto dieser Ausgabe, und die Zahl stand für 1714, das Geburtsjahr von Carl Philipp Emanuel Bach, und damit für einen hoffnungsvollen Entwicklungsschritt in der Musik ins Neue. Vater Bach hatte somit für einmal seinem Sohn zu weichen, denn fast jedes Konzert wurde von einem Werk Carl Phillipps eröffnet, von dem aus sich dann immer wieder andere Fäden spinnen liessen: zu Haydns Sinfonien, zu Mozarts oder Beethovens Klaviermusik – oder zu Henze. Aber natürlich stand das Motto auch für das Jahr 1914, in dem die Dichter Trakl und Morgenstern starben. Ihre Gedichte setzten denn auch – neben Werken von Mahler, Strauss oder Reger – einen prägnanten literarischen Akzent, in unterschiedlichsten Vertonungen von Webern, Hindemith und vom (siebzehnjährigen) Heinz Holliger selbst.

Ob man dieser Art des Programmierens in Ittingen wieder begegnen wird, ist vorderhand offen. Zukünftig soll das Festival von einer Jahr für Jahr wechselnden Persönlichkeit des Musiklebens kuratiert werden, so 2015 von der Dirigentin Graziella Contratto.

Roland Wächter

L'impossible et le délire

Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann (Bayerische Staatsoper, Munich, 31 mai 2014)



« *Les Soldats* » dans la mise en scène d'Andreas Kriegenburg. Photo: Wilfried Hösl

Ainsi donc, et pour la seconde fois dans la même saison, la soldatesque de Jakob Lenz-Bernd Alois Zimmermann débarque sur une scène d'opéra... Dans un style et des moyens différents, cette scénographie d'Andreas Kriegenburg agit avec la même ahurissante violence que la brutale proposition de Calixto Bieito en automne dernier à Zürich (repris deux semaines plus tard à Berlin). Parler de violence à l'endroit des *Soldats* de Zimmermann, c'est surtout pointer dans ces deux propositions une même volonté de faire de ce concept un enjeu central, exclusivement au service de la logique théâtrale. Le but atteint par l'un et l'autre de ces metteurs en scène vise à faire du spectateur le témoin d'un monde à la dérive et d'une civilisation à son crépuscule. Le choc intérieur que produisent les deux scènes finales contraint à assister en apnée à deux versions putrides et abjectes d'une humanité totalement dissoute dans sa négativité. Cette seconde réussite prouve d'une manière éclatante que l'ouvrage ne se limite pas à des salles et des publics « spécialisés » — sans compter la preuve désormais établie qu'il ne s'agit

pas d'un serpent de mer à la fois coûteux et impossible à monter. En une petite dizaine d'années, ce sommet de l'art lyrique de la seconde moitié du XX^e siècle aura tourné dans plusieurs mises en scène à Amsterdam, Salzbourg, en passant par la Ruhrtriennale, Zürich et à présent Munich. On pourra légitimement se demander pourquoi Paris se pince encore le nez — l'ouvrage ayant été monté pour une poignée de représentations à Bastille en 1994 — préférant exhumer des chefs-d'œuvre aussi intemporels que *Ciboulet*, *Les Mousquetaires au couvent* ou *Le Cid* de Massenet.

Dans cette production, Kriegenburg rétablit une disposition somme toute classique, tirant un trait sur le pari insensé de Bieito qui, en couvrant la fosse, obligeait non seulement les chanteurs à venir directement au contact du public pour lui cracher un venin hyper-réaliste au visage. Ce théâtre est, d'une certaine manière, plus ordinaire... mais absolument pas conventionnel (ce qui, rétrospectivement, semble être le cas de la production d'Alvis Hermanis à Salzbourg). Un rideau orchestral sépare le public du plateau, ce qui a pour consé-

quence d'amoindrir l'impact des voix. L'effet « surround » de la bande électronique dans la scène finale doit beaucoup à l'ingénieux système de sonorisation disposé au niveau de la corbeille. Avec ce paramètre essentiel (et voulu par le compositeur), on découpe l'effet d'un effectif salzbourgeois pourtant pléthorique et débordant de tous côtés.

Pour affronter l'ouvrage par sa face la plus abrupte, le système de stratification des références musicales et socio-politiques prend pour référence un chemin de croix en forme de Passion profane et hors de toute rédemption. La scène est occupée par une croix composée d'espaces clos et mobiles qui tiennent à la fois de cages de cirque et de prison pour cobayes de laboratoire. « Systématique » dans un sens, ce décor rappelle la production munichoise de Vaclav Kaslik et Josef Svoboda en 1969, mais ici, le travail de Harald B. Thor est sauvé du systématisme par la performance des acteurs et l'inventivité motrice du travail de mise en scène sans lesquels on aurait pu se lasser de ces emboîtements coulissants. Le génie des éclairages de Stefan Bolliger contourne l'obstacle d'une certaine fixité, notamment par l'emploi de dualités de couleurs. La lumière crée des jeux de volumes à géométrie variable, tout en isolant telle ou telle partie de la scène pour résoudre par la spatialisation l'impossible enjeu que pose la prolifération de lieux dans la pièce de Jakob Lenz.

Le motif de la croix-symbole s'inscrit à son tour dans la croix-structure, comme une sorte de mise en abyme à l'infini. Ce sont, par exemple, les chorégraphies des corps-svastikas des soldats à l'intérieur de la croix catholique — symbole d'une cruci-fiction dans laquelle s'anéantit toute prétention de pensée et de croyance. La division de l'espace rappelle inévitablement les panneaux d'un triptyque (quelque part entre Matthias Grünewald et Otto Dix),

le cadavre du Christ figurant dans le panneau inférieur tandis que les différentes actions se développent dans les espaces supérieurs comme autant de cercles de l'Enfer. La scène finale est construite autour du Pater Noster en forme de messe noire. Ce pandémonium qui grouille de références et de situations scéniques, le regard cherche de tous côtés sans pouvoir saisir la démultiplication des motifs (meurtres, viols, exécutions, suicides, etc.). Impossible de fixer sur un support vidéo l'effet de ces génuflexions hideuses et mécaniques, ou encore cette fosse centrale qui sépare les hommes des femmes comme une travée centrale d'église et qui sert de fosse à ordures, fosse commune et scène d'exécution. La mise en scène traite le martyre de Marie par le dédoubllement du personnage ; elle sort littéralement d'elle-même comme un démon intérieur et assiste à son propre viol. Là où Bieito concentrerait sa focale symbolique sur la dégradation du corps de l'héroïne, Kriegenburg garde une distance métaphorique en la montrant humiliée et recouverte de sacs d'ordures, ou bien cherchant à s'enfuir et systématiquement rejetée sur scène par des bancs qui pénètrent l'espace comme des pénis ou des leviers de flipper.

Autre différence majeure : l'importance accordée à l'uniformisation des soldats avec ces maquillages expressionnistes tout droit sortis du cabinet du docteur Caligari ou de Nosferatu. Ici encore, l'animalité rejette l'animosité, l'absence évidente d'humanité. On multiplie les gestes de prédatation pour s'approprier des personnages rabaisés au rang d'objets (Ces pans de manteau qui s'ouvrent comme des mâchoires ou encore la robe de la comtesse sous laquelle disparaît Marie). On saluera la capacité de cette mise en scène à juxtaposer des éléments qui prennent sens progressivement. Ainsi, cette présence

sucrée des Beatles en costume pastel jurant avec les uniformes noirs de la SS et les corps torturés ou bien cette variation autour de la poupée de porcelaine avec robe à carreaux et la poupée vaudou lorsque la sœur de Marie lui plante des aiguilles dans le corps et se crève les yeux avec. Peu de baisses de tension, hormis peut-être la scène du café d'Armentières, traitée frontalement avec un groupe de percussions trop isolées et insuffisamment étouffées pour remplir convenablement l'espace acoustique. On pourra également trouver que l'apparition de l'andalouse n'a pas scéniquement la force que lui confère la partition. Mêlée aux autres protagonistes, elle n'attire pas l'attention, si bien qu'on ne retient que la présence du jazz combo à l'étage supérieur.

Le plateau vocal est d'une homogénéité et d'une tenue stupéfiantes, effaçant les limites traditionnelles entre rôles principaux et « petits » rôles. Seuls les rôles masculins semblent volontairement moins exposés, comme si la mise en scène les soumettait à la perversité et l'autorité des femmes. Le Wesener de Pavel Daniluk joue de veulerie et de faiblesse morale face à la performance de l'étonnante Hannah Schwarz, dont le souvenir de sa Fricka passe inévitablement sur son interprétation de la vieille mère hystérique et possessive. Heike Grötzinger est sa figure symétrique et incestueuse dans la relation mère-fils qu'elle impose à Stolzius (Michael Nagy). Le baryton hongrois signe une incarnation remarquable du fils soumis qui entraîne dans la mort celui qui a souillé sa fiancée. L'émission très sonore et la précision dans les sauts de registres inscrit la performance parmi les plus belles réussites de la soirée. Supérieure pâte vocale au grain resserré, la comtesse de Nicola Beller Carbone domine la grande scène avec Marie. Alexander Kaimbacher est un

jeune comte avec de fiers contrastes expressifs et un medium doucereux. Le Desportes de Daniel Brenna et le lieutenant Mary de Wolfgang Newerla éloignent magistralement les limites de leurs rôles aux confins du cauteleux et du dégueulasse, rejoints au même niveau par l'Eisenhardt de Christian Rieger et le Pirzel de Kevin Connors. Okka von der Damerau dessine une Charlotte aux contours charbonneux, la voix presque caverneuse renvoyant au trauma et à la dislocation mentale, en parfait contraste avec sa jeune sœur. Barbara Hannigan signe avec cette prise de rôle une de ses plus belles performances. Sa Marie n'est pas sans rappeler la Lulu imaginée par Krzysztof Warlikowski. Sidérante dans ses chatteries d'enfant perverse, elle multiplie une série d'agaceries hystériques que viennent ponctuer des temps d'arrêt tels ce geste mécanique d'offrande sexuelle, bras levés, yeux au ciel, extatique. La couleur vocale joue sur une palette melliflue, un aigu compliqué et chafouin. Elle s'approprie le rôle dans un style et avec des moyens très différents de Susanne Elmark mais en accord parfait avec la vision que lui impose Andreas Kriegenburg : poupée de cire, poupée de son(s).

La direction de Kirill Petrenko unifie et dimensionne le drame dans un espace de perception remarquablement lisible et charpenté. Son geste est moins radical que celui de Marc Albrecht (lui-même moins que celui du dédicataire Michael Gielen — mais il n'est pas certain qu'une telle approche ne paraisse datée aujourd'hui). Le chef russe obtient des pupitres une raucité de timbres tout en allongeant les tempos et en jouant sur des attaques aux angles amoindris. L'orchestre du Bayerische Staatsoper soutient brillamment les assauts d'une partition « impossible » et délirante. Le théâtre musical tel qu'en le rêve.

David Verdier

No man's lands

Festival Les Athénéennes
(Genève, du 2 au 9 mai 2014)

Quel est le lien entre George Crumb, Marc Ducret, Charlie Chaplin et Franz Schubert ? Devinette insoluble ? Que nenni : c'est le festival Les Athénéennes, qui s'est lancé le passionnant défi de réunir des genres musicaux hétérogènes, dont le principal point commun est la qualité d'expression et l'excellence de l'interprétation. La direction artistique d'Audrey Vigoureux, de Valentin Peiry et de Marc Perrenoud a proposé un programme captivant consacré à la création contemporaine, le jazz et la musique classique, situant ainsi ce festival dans un « no man's land » de fantaisie regorgeant de surprises. Le public a pu notamment apprécier les *Trios à cordes* de Ravel et Schubert, joués brillamment par Audrey Vigoureux, Pierre Bleuse et Joëlle Martinez, *Mismatch Theory* de Laurent Valdès pour la vidéo et Andrès Garcia pour la composition électronique, Bojan Z pianiste jazz, *Black Angels* de George Crumb joué par Diotima quatuor, *Le Chant de la terre* de Mahler (version pour orchestre de chambre par Schönberg) ou encore les *Métamorphoses* de Strauss.

Mauricio Carrasco (guitare) et l'ensemble Vortex au sommet de son art (Anne Gillot à la clarinette basse, Jocelyne Rudasigwa à la contrebasse, Rada Hadjikostova au violon, Florian Feyer à la percussion et Arturo Corrales à l'électronique) ont magistralement interprété *Trilogie Bug*, opéra instrumental multimédia d'Arturo Corrales mis en scène par Christophe Bergon : cette pièce s'est révélée l'un des événements les plus fascinants du festival. L'univers sonore de Corrales puise son inspiration dans l'imaginaire de la musique traditionnelle, dont il exploite plus particulièrement les éléments rythmiques. Le murmure du soliste rejoint par les harmoniques de la guitare et les timbres électroniques alternant avec des rythmes violents s'abîme dans un *bug* qui, inoffensif au début, s'avère progressivement une

force destructrice annihilant chaque action et mouvement pour aboutir aux bribes d'une mélodie sifflée et dissolue par les résonances et les silences. Alors qu'il accorde généralement une attention privilégiée à l'imprégnation de la forme par des impulsions rythmiques superposées, Corrales s'autorise, dans *Trilogie Bug*, à développer de larges plages de temps amorphe, dotées par la mise en scène de Bergon d'un caractère mystique quasi rituel. Le jeu théâtral consiste en la déambulation des musiciens autour du guitariste tournant sur lui-même, et confère par là une dimension sonore à l'espace de la scène.

Le concert, inoubliable, de Marc Ducret et de son trio n'a pas démenti sa place, méritée, parmi des meilleurs guitaristes jazz de notre époque — sa qualité principale ne relevant pas de sa technique, extraordinaire (et souvent invoquée), mais de son intelligence compositionnelle. La recherche formelle et sonore de Ducret, qui le rapproche de la musique contemporaine et dépasse aisément les schémas habituels du jazz, associée à la force quasi incontrôlable de rythmes rock, situe ce musicien parmi les personnages les plus intrigants de la scène jazz actuelle. Accompagné de manière phénoménale par Bruno Chevillon à la contrebasse et Éric Échampard à la batterie, Ducret a offert à un public hélas restreint une expérience sublime. Avec sa musique, presque inaccessible aux amateurs de jazz et insuffisamment préstructurée pour les passionnés de musique contemporaine, Ducret débouche sur une zone irréductible à un genre spécifique. À l'instar du festival Les Athénéennes lui-même, il règne sur un « no man's land » somptueux, même si hermétique aux yeux du plus large public.

Nemanja Radivojevic

Bewährte Mischungen

Wittener Tage für Neue Kammermusik
(9. bis 11. Mai 2014)

Wieviel Glückwunsch soll und darf's) denn sein? Selbst wenn wir vor den Beglückwünschten alle Achtung haben? Eine einzelne längere Grussadresse mag da noch angehen, aber wenn gleich vierzehn Rednerinnen und Redner aufeinander folgen und statt pointierter Gratulationen gleich noch ihr ganzes Handwerk ausbreiten, kann das doch sehr ermüden. So geschehen am späten Samstagabend bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, als das nun 40-jährige Arditti Quartet vierzehn Gratulationskompositionen spielte. Die «Gifts & Greetings» wirkten zuweilen denn doch etwas zu humorlos und akademisch für den Anlass. Hans Abrahamsen, Wolfgang Rihm, György Kurtág stachen mit ihren Beiträgen hervor – aber vielleicht sollte man alle Stücke mal separat nachhören.

Gratulation natürlich auch unsererseits an das grosse Arditti Quartet, das – parallel zum Kronos Quartet aus Kalifornien (das wird manchmal vergessen) – die Musik für diese so klassische Besetzung revolutioniert hat. Der Franzose Philippe Manoury hat dem Ensemble vor zwei Jahren ein neues Stück geschrieben, das nun ebenfalls in Witten aufgeführt wurde: *Melencolia*, inspiriert durch Dürers berühmten Kupferstich, denkt über die Zeitkunst Musik nach. Jeder der vier Musiker bedient zusätzlich ein Set von drei Crotales, die im Abstand einer kleinen Sext gestimmt sind und die zusammen das Total der zwölf chromatischen Töne ergeben. Erklingen diese Crotales, wird die Musik kontemplativ. Am Schluss mündet das Stück in den Quintklang d-a – was nochmals auf Dürer verweist. *Melencolia* ist eine Hommage an den 2012 in Paris verstorbenen Komponistenkollegen Emmanuel Nunes, der mittlere Lamento-Teil auch ein Memento mori. Ein starkes Stück von Manoury, der im Zentrum des Festivals stand. Seine neuen *Trauermärsche* für Kammerorchester verblassten daneben



Beglückwünschte: Arditti Quartet. Foto: WDR/Langer

in ihrer Beliebigkeit. *Le temps, mode d'emploi* für zwei Klaviere und Live-Elektronik (erstmals gespielt vom Duo Grau/Schumacher) wiederum zeigte die Qualitäten des Computermusikers Manoury, der aus der Virtuosität spritzige Vielfalt und Energie gewinnt.

Witten ist seit 46 Jahren ein Zentrum für zeitgenössische Musik – und leider immer wieder in der Existenz gefährdet; erst ein halbes Jahr zuvor stand fest, dass es heuer stattfinden sollte. Man kann dem Festivalleiter Harry Vogt beglückwünschen, dass er in so kurzer Zeit ein aussagekräftiges Programm zusammenstellen konnte. Es zeigte die bewährte Mischung von grossen Komponisten/Interpreten und Nachwuchs. Man erwartet zur Zeit ja einiges von den Jüngeren, den «digital natives», die mit Computer und Internet aufgewachsen sind und beides ganz selbstverständlich verwenden. Und wenn auch dieses Mal Kreidler und Co. fehlten, so war mit dem 35 Jahre alten Belgier Stefan Prins doch ein Shooting Star der Szene präsent. In seinem Stück *I'm your body* für Ensemble und Live-Elektronik bewegt er sich an der Schnittstelle Körper/Computer. Die Technologie verlängert den Körper und schafft so ein hybrides Gebilde – sagt der Komponist. Prins setzt damit bei einer Entwicklung an, die die Naturwissenschaften stark beschäftigt, und er transferiert sie in die Musik. Die Instrumentalklänge werden durch die Elektronik derart erweitert,

gestört, gesprengt, verlängert, verfremdet ..., dass die Grenze dazwischen nicht mehr spürbar ist – dabei entsteht eine äusserst spannende Interaktion.

Die Arbeit mit neuen Technologien ist zwar das Merkmal einer jüngeren Komponistengeneration. Wer freilich meint, alle jüngeren Komponisten müssten so vorgehen, sieht sich getäuscht. Das Festival von Witten stellte hier ganz unterschiedliche Ansätze vor. Ein Komponist wie Franck Bedrossian, ein Vertreter der französischen Saturisten, benötigt keinen Computer, sondern nur einige Emily Dickinson-Verse, um in *Epigram II* eine atemberaubend-dichte Atmosphäre zu schaffen. Ganz anders die Italienerin Clara Iannotta (Jahrgang 1983): Sie suchte ihr Glück in den feinsten Tönen – und findet es. In ihrem Trio *The people here go mad. They blame the wind* für Klarinette, Cello und Klavier mischt sie Melodien von Spieluhren, die wie vom Wind herbeigeweht werden und zu subtilen Verfremdungen führen. Da musste man schon sehr fein hinhören. Und an dieser Stelle wäre auch gleich das junge Trio Catch zu erwähnen: Es bewies einmal mehr, dass es heute zu den vielversprechendsten Kammermusikensembles gehört.

Zwischen den Kulturen steht die 36 Jahre alte Komponistin Zeynep Gedizlioğlu. Sie ist in der Türkei aufgewachsen, studierte aber in Deutschland und lebt heute in Berlin. In ihrem Ensem-

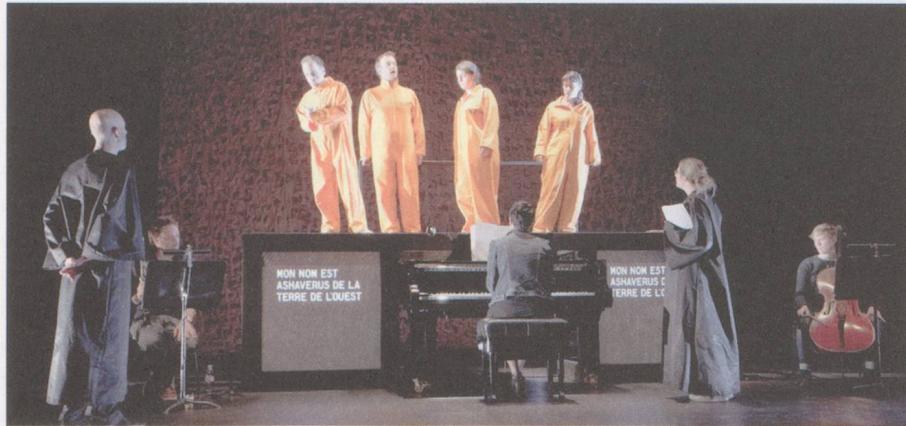
blestück *Jetzt mit meiner linken Hand* versucht sie kulturelle Gegensätze zu verbinden. Eine traditionelle türkische Musik wird ständig neu eingefärbt und gerät so in unterschiedliche Klangräume. Daraus entsteht eine äusserst lebhafte Musik. Ist es nicht ein gutes Zeichen, dass einem das Stück zu kurz und noch zu wenig entwickelt vorkam? Es enthält noch Potential.

Einem schon lange verstorbenen Meister wurde schliesslich Raum gegeben: Giacinto Scelsi. Im grossangelegten Projekt *Scelsi Revisited* des Klangforums Wien werden Komponisten von heute dazu auf- und herausgefordert, nach Scelsis Tonbändern neue «Transkriptionen» herzustellen. So frei diese auch mit den Vorlagen umgehen, so zeigt sich darin doch auch etwas von jenem faszinierenden Geheimnis Scelsi. Die Idee hat bereits zu einigen aufsehenerregenden Stücken geführt, und auch die beiden neuen in Witten uraufgeführten Werke zeigen ganz unterschiedliche Aspekte. Tristan Murail, als Spektralist einer der ersten wichtigen Scelsi-Adepten, versucht, wie er sagt, die Scelsi-Klänge vom Tonband zu «reinigen», zu «re-synthetisieren» und «zum Blühen zu bringen, um es dann mit neuen Schichten elektronischer und instrumentaler Texturen zu überlagern». Das Ergebnis wirkt weniger scelsisch als französisch. Murails *Un sogno*, so getauft in Anlehnung an Scelsis grossen autobiographischen Text, geht nicht so sehr in den Klang hinein, als dass er über ihn zu fantasieren beginnt. Ins Innere hinein bohrt sich hingegen der Schweizer Michael Pelzel. Sein Ensemblestück *Sculture di suono – in memoriam Giacinto Scelsi* ist klanglich wuchtig und radikal, schafft tatsächlich eine Klangskulptur – und es schlägt neue Kraft aus den Vorlagen. Soviel urtümliche Power tat dem Festival zwischendurch gut.

Thomas Meyer

Babel after the war

Opéra de chambre, musique de Xavier Dayer sur un livret d'Alberto Manguel
(Théâtre de Vevey, 15 et 16 mai 2014)



« Babel after the war », mise en scène de Lorenzo Malaguerra. Photo : Léandre Séraïdaris

Au mois de mai, le théâtre de Vevey a proposé à son public, en coproduction avec l'AlterEgo (Vevey), Musicatreize (Marseille) et la compagnie montheysanne Le Troisième spectacle, l'opéra de chambre de Xavier Dayer (musique) et Alberto Manguel (livret) *Babel after the war*.

C'est à un combat contre la discrimination qu'invite la lecture de Manguel du mythe de Babel, particulièrement opportune à une époque où l'on assiste, partout en Europe, à la montée en puissance de forces obscures paraissant s'extirper du tombeau de l'histoire pour nous enjoindre de purger notre *Lebensraum*. La pertinence du livret, qui situe les protagonistes — cinq requérants d'asile — face aux juges qui vont décider de leur sort nous rappelle à quel point les aspirations (ingénues ?) à l'absence de frontières et à la disparition de toute forme de discrimination sont loin d'être satisfaites.

La musique de Dayer, confiée au quatuor Pour la fin du temps (clarinette, piano, violon, violoncelle) et à huit chanteurs exprime cette angoisse — cette impuissance de l'ange de l'histoire confronté aux caprices du « progress » qu'évoquait Walter Benjamin. Fidèle à son style, Dayer élabore une forme toute en différentes densités, engendrant l'atmosphère glaciale et effrayante d'un

cauchemar. Le traitement de la voix traduit tantôt, au travers d'un lyrisme exceptionnel, le drame existentiel des requérants, et tantôt, par la répétition, l'infélixibilité et l'insensible froideur des juges. Insistant sur l'incompréhension des langages, *Babel after the war* ne se réduit pas à une métaphore de positions politiques différentes, mais peint le délire d'aliénation de l'homme contemporain : Dayer en est pleinement conscient quand la structure aboutit au tutti final, dont les temporalités et les plans musicaux, soulignés par la mise en scène de Lorenzo Malaguerra, s'avèrent l'apogée d'un éloignement désastreux.

L'interprétation musicale remarquable, de l'Ensemble Musicatreize (Céline Boucard, Anne Périssé dit Préchacq, Mareïke Schellenberger, Marie-George Monet, Vincent Ordonneau, Xavier de Lignerolles, Patrice Balter, Jean-Manuel Cadenot) accompagné d'Elsa Dorbath (violoncelle), Victoria Harmandjieva (piano — et par ailleurs directrice artistique), Francesco D'Orazio (violon) et Jean-Samuel Racine (clarinette) sous la direction de Roland Hayrabedian, se révèle une expérience qui frappe par son actualité et interpelle le public : *muss es sein* ?

Nemanja Radivojevic

Sous écoute

Festival ManiFeste (IRCAM, Paris, du 11 juin au 10 juillet 2014)

Qu'on se rassure tout de suite : la « transgression » qui sert de poteau indicateur à cette édition 2014, n'est pas à saisir dans le sens littéral qu'en donnait jadis Georges Bataille. Ce « Festival, académie, portes ouvertes » invite à effacer les frontières du champ musical pour y faire pénétrer d'autres domaines des arts et de la connaissance comme la poésie, le théâtre, la danse, l'image, la philosophie... Difficile de dégager derrière le concept centrifuge une ligne de force reliant la figure tutélaire de Michel Foucault et Pierre Guyotat ou des compositeurs comme Philippe Leroux, Chaya Czernowin ou George Benjamin. Le festival reprend cette année la formule des concerts-académie, en y ajoutant un atelier de composition, des master-classes de direction ainsi qu'un espace de réflexion autour du colloque international « Foucault(s) 1984-2014 ».

Avec *Joyeux animaux de la misère*, le dernier opus de Pierre Guyotat, s'ouvre le premier « Grand Soir » du festival. Hésitant entre lecture et performance, la confrontation de Stanislas Nordey à cette langue difficile et saturée aurait pu aisément se passer de la peu discrète électronique d'Olivier Pasquet. En soulignant les stéréotypes de l'écrivain, le son se borne à une redite d'un propos déjà riche en redondances et qui ne heurte plus depuis longtemps la fameuse « sensibilité des jeunes spectateurs ». Mêmes impressions pour la pièce *Seven songs for sunrise* d'Helmut Oehring, en accompagnement au film de Friedrich Wilhelm Murnau, *L'Aurore* ; la proposition musicale oppose une force de résistance et de perturbation à la dramaturgie intrinsèque des images. Dans l'espace de projection on peut goûter la performance de l'artiste allemand Robert Henke. Ces *Fundamental Forces* sollicitent la perception visuelle autant qu'auditive, en focalisant sur l'accélération du mouvement et le jeu de structures flottantes.

Organisé en deux volets consécutifs, les concerts-portrait consacrés à Philippe Leroux débutaient par une soirée dans l'espace de projection avec les Solistes XXI (deux sopranis, un mezzo, deux ténors, un baryton, une basse) et leur chef Rachid Safir, Valérie Dulac au violoncelle et à la vielle, les parties de guitare et de luth étant assurées par Caroline Delume. Cette création mondiale emprunte son titre — *Quid sit musicus* (« Qu'est-ce que le musicien ? ») — à Boèce, philosophe néoplatonicien et homme politique latin (470-524). Leroux réinvente en 21 étapes un dialogue empruntant chez Jacob de Senlèches ou Guillaume de Machaut la matière sensible qui mêle la musique (*Musicus*) à celui qui la pratique (*Cantus*). La greffe invisible entre *Ars nova*, musique et électronique fonctionne bien mieux que les piétries images animées de Til Berg, censées illustrer par l'écriture calligraphique de neumes l'utilisation du « papier augmenté ». Cette technologie de pointe se présente comme un support à l'intérieur duquel se trouve une sorte de filigrane qui a la fonction d'un code barre... Les mouvements du crayon électronique sont enregistrés et aussitôt transformés en sons. L'allusion explicite à la citation de Machaut « Ma fin est mon commencement, et mon commencement ma fin », souligne la forme rétrograde du palindrome et l'utilisation de l'œuvre de Machaut comme un immense palimpseste en relation avec les motets, ballades et rondeaux du XIV^e siècle de Guillaume de Machaut, Baude Cordier, Jacob de Senlèches ou Johannes Olivier Solage. Cet *Ars subtilior* contemporain n'a rien d'hermétique et joue sur des procédés sonores éminemment perceptibles comme la mélopée et le glissando d'onomatopées ou bien encore l'amplification du charnel comme corps sonore en tant que tel.

L'ensemble strasbourgeois Accroche

Note interprétabat le lendemain deux pièces de Philippe Leroux, ainsi que de Marco Momi et Pierre Jodlowsky. L'acoustique très réverbérée ne rendait pas vraiment justice à la finesse tatillonne et esthétique de *Continuo(ns)* (1993-94). Sollicitant une formation chambriste très classique (flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano), l'écriture microtonale évoque un flux de boucles sonores qui se réactivent continuellement par le geste et le souffle. La seconde pièce — *Je brûle, dit-elle un jour à un camarade* (1990-91) — est l'une des premières pièces de Philippe Leroux. Il y condense des extraits de plusieurs textes d'Edmond Jabès en y adjoignant une écriture neutrale, comme des phylactères en liberté autour des mots. *Almost Requiem* du compositeur italien Marc Momi opère un changement radical d'atmosphère. La soprano Françoise Kubler interprète de la voix et des percussions une stèle tant sonore que funèbre en hommage à Christophe Bertrand, compositeur strasbourgeois, tragiquement disparu en 2010. La nudité et la tension du texte litanique de Filippo Farinelli sont soulignées par les déchirures vocales très fragmentaires et à contretemps. Dans *Ombra della mente* (« Ombre de la pensée »), Pierre Jodlowsky imagine une action-performance à partir d'extraits de *Après tout de même toi et Délire Amoureux* de la poétesse italienne Alda Merini. L'agitation générale et l'expressionnisme outrancier des participants naufragé dans le Grand-Guignol un projet dont on peine à oublier la minceur.

Belle soirée à la Grande salle du Centre Pompidou, avec l'ensemble Klangforum Wien dirigée par Emilio Pomarico. Données en première française, cinq pièces de jeunes compositeurs lauréats du concours San Fedele de Milan. Les compositeurs devaient répondre à une commande autour du projet commun intitulé *Unirsi al cielo*,

Cosmologie chinoise et Hildegard von Bingen. L'idée d'Antonio Pileggi, personnalité à l'origine du projet, était de faire réfléchir les musiciens à la problématique d'une « dramatisation » du concert. Le très oxymorique *Abîme Apogée* d'Aurélien Dumont, en référence à la contrariété et à la complémentarité des contraires dans la cosmogonie chinoise, associe la poésie de Dominique Quélen à la figure d'Hildegard von Bingen. Cette pièce conçue pour 14 musiciens décrit ce « dialogue d'une écriture instrumentale effacée et violente avec une électronique harmonique et intimement dérivée de la voix », sans autre trucage qu'un subtil déroulé de sonorités métalliques et de frôlements bruitistes à la limite de l'audible. En intitulant sa pièce *Grain*, Pasquale Corrado laisse à l'auditeur le choix d'interpréter une écriture basée sur une conception somme toute classique de la pulsation. Peu de place laissée au silence dans ce déferlement de bourdonnements et de vibrations mais une importance laissée aux éléments sonores percussifs. Vito Žuraj s'intéresse dans *Fired Up* au concept de friction pour pouvoir illustrer un son en train de se sculpter. En dehors de quelques échappées, on reste prisonniers d'une idée qui peine à trouver son chemin. La création d'*Epigram I et II* de Franck Bedrossian, pour soprano et ensemble dédié, s'inspire de poèmes d'Emily Dickinson autour de la thématique de l'identité et de la disparition. Malgré l'amplification, la voix de Donatienne Michel-Dansac disparaît derrière les rideaux virtuoses et volubiles de la partie orchestrale. Les pupitres sont sollicités dans un rapport magnétique d'attraction-répulsion qui brouille la perception des lignes mais sans abuser des multiphoniques qui faisaient jadis la facilité de cette écriture. Le concert se terminait par *Introduktion und Transsonation* de Georg Friedrich

Babel after the war

Concerts à thème, récitals et performances dans les salles de concert de la ville

Haas, pièce pour grand effectif qui adresse un pied de nez à l'auditoire en demandant au chef de quitter le pupitre en laissant les instrumentistes jouer seuls devant des écrans de contrôle. À partir d'extraits enregistrés par Giacinto Scelsi sur un improbable clavier « Ondiola », le compositeur autrichien a imaginé une suite assez systématique de figures croisées entre cordes et cuivres avec une conclusion lénifiante.

Le 104 accueillait un concert-atelier placé sous la supervision de George Benjamin avec, pour thématique, l'écriture pour deux voix d'une scène dramatique. Le compositeur anglais est parti du constat que la jeune génération connaît davantage la lutherie électronique que les spécificités de la voix humaine. Contraints à composer pour soprano et basse (les deux solistes de l'ensemble EXAUDI, la soprano Juliet Fraser et la basse Jimmy Holliday) et instrumentarium sans électronique, les étudiants présentaient des œuvres jouées par l'Ensemble intercontemporain en alternance avec un trio de Péter Eötvös, un second trio de Matthias Pintscher, un solo de George Benjamin et un duo de Chaya Czernowin. On retiendra la partition du compositeur espagnol Fabià Santcovsky (né en 1987) Arbrée « *El enamoramiento de Titiro* » inspirée du Dialogue de l'arbre de Paul Valéry et chanté en français. La matité de la voix monocorde contraste avec un élément musical assez succinct mais efficace. Plus mobile et plus ludique dans son propos, le *Buonadomenica* de l'Italien Zeno Baldi (né en 1988) utilise le livret *Pornoboy* d'Enrico Castellani et Valeria Raimondi. La dernière pièce, *Clock in, on, out* sur un poème de Robbie Gardiner, était signée du Britannique Michael Cutting (né en 1989), qui n'hésite pas à jouer dans les marges rigolardes et la versatilité très pince-sans-rire. L'extrême retenue de *Psy* (1996-1997) pour

piccolo, flûte en sol, violoncelle et harpe de Péter Eötvös cède en intérêt au subtil et séduisant trio à cordes *Study II for Treatise on the Veil* de Matthias Pintscher. Pour conclure, l'éclat volontaire de *Flight*, œuvre de jeunesse pour flûte seule de George Benjamin, l'emporte sur le morne *Duo Leat* de l'israélienne Chaya Czernowin.

Jetons un voile pudique sur la troisième partie des soirées « *In vivo* » qui, après le théâtre musical (sous la direction de Georges Aperghis) et la danse (supervisée par Héctor Parra et Loïc Touzé), inaugurerait en (petites) pompes l'entrée de la musique électro dans le sanctuaire de la place Stravinsky. Saluons plutôt le très inspiré récital de Florent Boffard, dont les rares apparitions permettent de remettre à leur juste niveau les prestations de bon nombre d'imitateurs. Une première partie convoquant Bach (*Inventions et Sonate en trio*) et Schoenberg (*Fünf Klavierstücke Op. 23*) suffisait à pointer la survie d'un style et d'une vision dans l'écriture dodécaphonique. La version très nuancée des *6 préludes canoniques* de *Shadowlines* de George Benjamin s'éclairaient d'un jour inédit sous les doigts du pianiste français. À la frontière d'une extrême sophistication, l'enchaînement de canons polymorphes laisse le champ libre à l'expressivité. Enfin, de Marco Stroppa était donné *Innige Cavatine*, extrait de ses *Miniature estrose* (1991-2001; révision en 2009). Entre une étonnante hybridation de la Cavatine de l'opus 130 de Beethoven et la très élaborée *Traiettoria...deviata* (1984), en forme de concerto de poche, on apprécie la subtilité du traitement électronique qui confond imperceptiblement la sonorité de l'instrument avec son ombre de synthèse.

David Verdier

Zürcher Kleinformate

Neue Konzertreihen am Rande – ein Rückblick auf die Saison 2013/2014

Erschwinglicher und zentral gelegener Raum ist knapp in Zürich – nicht nur für Wohnungen. Der passende Konzertort ist ein ebenso rares Gut und chronisch überbelegt. Besonders schwierig gestaltet sich die Suche gerade bei zeitgenössischer Musik, und das nicht nur wegen der speziellen Anforderungen, die sie oft an die technische Ausstattung stellt. Ein neuralgischer Punkt ist auch die gediegene Atmosphäre der etablierten Häuser, mit der ihr Publikum zunehmend fremdelt.

Subventionierte Klangkörper wie das ensemble für neue musik zürich oder das Collegium Novum Zürich weichen aus diesem Grund seit längerem immer wieder auf Museen aus. Andere Veranstalter haben die Clubs für sich entdeckt: Reihen wie die entart im Klubi schreiben sich ein grenzüberschreitendes Potpourri von «experimenteller, atonaler, bruitistischer, improvisierter, komponierter, zeitgenössischer, analoger, elektronischer, akustischer, lauter, leiser und neuer Live-Musik» auf die Fahne, während Nik Bärtsch – seines Zeichens Pianist, Komponist, Veranstalter u.v.m. – 2009 eigens das EXIL mitbegründete, um der Verbindung von Pop-Kultur und experimentellen Ansätzen einen Hafen zu geben.

In die Riege der unkonventionellen Konzertorte reiht sich aber zum Beispiel auch die Nenniger Schlosserei, deren Besitzer Walter Nenniger aus reiner persönlicher Neugier immer wieder Ensembles einlädt, einen Abend lang seine rustikalen Räumlichkeiten zu bespielen. Die grosse Werbetrommel wird dafür nicht gerührt: Es gibt einen Newsletter, der per E-Mail verschickt wird. Der Publikumsstamm ist entsprechend klein, aber treu – und: Er setzt sich zusammen aus mehr als den üblichen Gesichtern der Szene.

Zwei neue Reihen, die sich in der Saison 2013/2014 unauffällig in das Gemenge der Off-Konzerte gemischt haben, sind die «KOMPAKT am Montag»-



Locke am «KOMPAKT am Montag» im Bundeshaus zu Wiedikon. Foto: Ricardo Eizirik

Konzerte im Bundeshaus zu Wiedikon und das «Funkloch OnAir». Ihre Entstehung speist sich aus demselben Motiv: ohne Quotendruck und unabhängig vom Gesamtkonzept eines Veranstaltungshauses aktuelle Programme ausprobieren zu können, an Orten, wo das Publikum gern hinkommt. Notgedrungen klein bleibt Letzteres im Schuhsschachtelformat des Studios von Schlagzeuger Sebastian Hofmann. Zusammen mit seinem Ensemble Werktag (Tobias Gerber, Saxophon, Rafael Rütti, Klavier) initiierte er hier das Funkloch-Format, das zugleich Konzert und Live-Übertragung im Rahmen der Sendung Kunstradio S021 von Radio Lora ist. Gemeinsam mit Musikern und Künstlern gestaltet das Trio zu diesen Anlässen Abende zwischen Improvisation, komponierter Musik und Performance. Repetitive afro-linguistische Sphären kreuzten sich dabei im inszenierten *Sprachkurs in Lingala* von Carine Kapinga (Stimme, Tanz) und Simon Grab (Marimbula, Elektronik) mit Antoine Chessex' brachialem *Furia* für Ensemble (Konzert vom 13. April 2014). Der sprichwörtliche Putz begann dann aber doch erst im Konzert vom 27. April 2014 von den Wänden zu bröckeln, als das Ensemble Werktag das Trio *Shattered Grid* von Alex Buess auf Akarus Milbus Vonduvalls skurrile Klamottenkiste prallten liess, die da beherbergt: Virtuelle

Bratsche, Glocken, Orgelflöten, Vox, Phantom, Psy, Gitarre, Distortions, Poesie, Licht, Spielzeuge, Nebelmaschine und Tapes. Der deklarierte Werkstattcharakter der Funkloch-Veranstaltung blieb in den Verbindungen der Ensemble Werktag-Stücke mit den Beiträgen seiner Gastkünstler eminent, schienen diese doch nicht immer im Detail ausgearbeitet, als Kontrastprogramme boten sie jedoch einen reizvollen Ansatz.

Wer niedrige bis mittlere Lautstärken bevorzugt, konnte derweil auf die KOMPAKT-Konzerte ausweichen. Ins Leben gerufen von der Journalistin, Musikwissenschaftlerin und Musikpodiums-Kuratorin Michelle Ziegler und dem Komponisten Ricardo Eizirik, waren hier junge Musiker geladen, ihre Programme in der Wohnzimmeratmosphäre der Bar Bundeshaus zu Wiedikon vorzustellen. Einen geradezu klassischen Auftakt im Kontext des Saisonprogramms der Reihe gab am 24. März Karolina Öhman mit einem Solo-Rezital, das die Cellistin als genaue und doch eigenständige Interpretin eines vielgestaltigen aktuellen Repertoires von Berios *Sequenza XIV* über Steen-Andersens *Study for String Instrument #1* bis hin zum eigens für sie komponierten *Karolina* von Jannik Giger zeigte. Ein wenig raumfremd wirkten mitunter die vertrackten Turntable-Improvisationen von Komponist und Schlagzeuger Martin

Lorenz (14. April 2014). Ihren filigranen Passagen vermochten die reduzierten Dimensionen des Bundeshauses dennoch genauso Rechnung zu tragen wie den in sich gekehrten Verspinnungen des Impro-Duos LEON mit Louis Schild und Rafaël Ortis, E-Bass und Found objects (5. Mai 2013). In die Sommerpause verabschiedeten sich die KOMPAKT-Konzerte mit dem Two New Duo (2. Juni 2014), dessen Repertoire komponierte Musik für Cello (Ellen Fellowfield) und Posaune (Stephen Menotti) mit performativen Einlagen verbindet – Letztere mit einem Entwicklungspotenzial in Richtung Umsetzungsstrategie.

Der bunte Publikumsdurchschnitt gibt den Konzepten der Formate Funkloch OnAir und KOMPAKT Recht: Hörer aus angrenzenden Kunstsparten sind dort anzutreffen, Bar-Besucher kommen zum abendlichen Bier ins Bundeshaus – und bleiben. Was nicht zuletzt der niedrigen Hemmschwelle der Eintrittspreise von 0.– bis 10.– Franken geschuldet sein wird. Ein Umstand, der sich vor so manchem zähneknirschenden Veranstalter, der händeringend um vertretbare Gagen bemüht ist, lediglich mit dem Probierbühnenformat der beiden Konzertreihen rechtfertigen lassen mag.

Lisa D. Nolte

Eine Zusammenstellung unkonventioneller Konzertorte für zeitgenössische Musik in Zürich gibt es hier:
www.dissonance.ch

La Muse romande et ses métamorphoses

Quatuor Terpsycordes (SMC Lausanne, 28 avril 2014)

Le dernier concert de saison de la SMC est marqué par la présence du carré Terpsycordes. Valeur sûre s'il en est!

Le concert débute avec *La sérénité* d'Henri Scolari. La musique remplit la salle avec une ampleur ascétique. La matière sonore refuse toute forme d'effet, elle est racée et dépourvue d'artefacts. Terpsycordes est instantanément au cœur de la pièce. Le troisième et dernier mouvement s'impose comme une rédemption. La purge, par des quintes aveuglantes, d'une tragédie sonore.

Pour le quatuor à cordes n°4 de Lucian Metianu, c'est autre chose. Le compositeur, présent dans la salle, a polarisé la complexité du *Cosmos* — une préoccupation très présente dans sa démarche créative. Ici, le son se pare d'un idéal mystique manichéen qui manque de relief. À nos oreilles s'impose une idée de pureté astrale qui ne cesse d'osciller entre une véritable incarnation et une naïveté à laquelle on ne veut pas croire.

L'attention des auditeurs connaît un regain de vigueur avec *Neigung* de Roland Moser. En trois mouvements la musique passe d'une couleur crépitante à un austère, austère et magnifique choral dans les nuances grises. La couleur se fait la malle par le point de fuite mais sa révérence était déjà quasiment dans le titre : « *Verneigung* ».

La soirée se termine avec *Für vier Streichinstrumente* composé par Daniel Weissberg. Dans cette dernière métamorphose, les instrumentistes livrent une musique corporelle, une chorégraphie des sons. Les gestes univoques s'étirent puis se disloquent, ils se synthétisent pour dévoiler finalement un corps désagrégé qui s'éparpille comme soufflé par un frissonnement.

Charmé une fois de plus par la divine Terpsichore, le public se voit offrir en bis le *four for tango* de Piazzolla.

Jean-Baptiste Clamans

Tombeau (...sinfonia...), création de Kevin Juillerat interprétée par l'Orchestre de Chambre de Genève (Bâtiment des forces motrices, Genève, 6 mai 2014)

Ce n'est pas un hasard si le sixième concert de soirée de l'OCG est considéré comme une « vitrine » de l'ensemble genevois. La baguette d'Arie Van Beek dirige successivement le *Concerto brandebourgeois n°1* ; le *Concerto pour sept instruments à vent* de Franck Martin puis *Tombeau (...sinfonia...)* de Kevin Juillerat pour finir ensuite sur la 8^e symphonie en fa majeur de Beethoven.

Encastrée entre un concerto clinquant et une symphonie tiède, la création mondiale de Kevin Juillerat se déploie. *Tombeau (...sinfonia...)* salue d'un geste fugace et puissant le *Concerto brandebourgeois n°1* qui avait ouvert le concert (*Sinfonia en fa majeur*, BWV 1046a, dans sa première version).

À l'audition on retrouve certains procédés propres à l'écriture du 1^{er} *Brandebourgeois*, notamment les contrastes *Tutti/Soli* et dans les lignes solistes fugitives qui émergent et dont le geste rappel une certaine idée de l'ornementation. Ainsi la pièce débute *in media res* sur une masse sombre en mouvement, un fond grave et inaltérable. Des individus apparaissent bientôt à la surface et avec eux la marche noble et tragique d'un processus. Très loin sous la surface, le tombeau rayonne.

La composition de Kevin Juillerat est la mise en abîme même de la profonde influence de Bach sur toute la création sonore qui lui succède. *Tombeau (...sinfonia...)* illumine d'une clairvoyance quasi prophétique, comme si l'œuvre, lucide quant à elle-même, vibrait stoïquement dans la conscience du temps immuable de l'Histoire.

Jean-Baptiste Clamans

Par la nuit, monodrame de Léo Collin et Catherine Fuchs (Auditorium du département de percussion de la HEM, Genève, 18 Juin 2014)

Né d'une fructueuse collaboration entre Catherine Fuchs, écrivaine genevoise, et Léo Collin, jeune compositeur français, *Par la nuit* est un monologue pour ensemble (deux pianistes et trois percussions) et récitante qui, partant d'une réflexion autour du Livre de Job, questionne le sens du mal et de la souffrance de ce monde. Malgré son jeune âge, Léo Collin, élève de Michael Jarrell à la Haute école de musique de Genève, présente une grande sensibilité à la dramaturgie, et révèle une fine maîtrise de la composition. Celle-ci s'articule, dans *Par la nuit*, autour de souffles, de rythmes brutaux, de résonances colorées, pour évoluer vers de véritables cris d'effroi. Le traitement inventif des instruments donne lieu à des timbres complexes, des textures vibrantes aux

atmosphères délicates en contrepoint avec le récit raffiné d'une âme abandonnée, solitaire et souffrante, du poème de Fuchs. Collin a réalisé ce projet hardi de presque une heure de musique avec le concours de la comédienne Kayije Kagame, celui de Célian Cordt (vidéo), et du jeune et non moins brillant ensemble genevois Batida.

Nemanja Radivojevic

Der Flug des Zahns

Uraufführung der Oper *Der goldene*

Drache von Péter Eötvös (Oper)

Frankfurt/Bockenheimer Depot, 29.

Juni 2014)

In der Küche des Goldenen Drachen – ein Asia-Imbiss irgendwo in Deutschland – arbeiten fünf asiatische Köche rund um die Uhr. Einer davon, ein junger Chinese auf der Suche nach seiner Schwester, ist hier illegal untergekommen. Als ihn Zahnschmerzen plagen, müssen die Köche selber Hand anlegen, denn ein Zahnarztbesuch steht für den «Sans-Papier» ausser Diskussion. Im Eifer des Gefechts landet der gezogene Zahn im Wok und schliesslich in der Thaisuppe einer Stewardess, die darin wie durch eine Eingebung das anonyme Schicksal des Jungen erkennt, während dieser in der Küche verblutet. Sein Leichnam wird von den Köchen dem Fluss übergeben, und er tritt die lange Rückreise über den Wasserweg nach China an.

Vor einem lichterfunkelnden Wandteppich in Drachenform bestimmt auf der Bühne des Bockenheimer Depots eine Ästhetik des Chaos, des Platzmangels und der Mittellosigkeit das Bild (Bühne: Hermann Feuchter). Typische Versatzstücke aus Asia-Gastronomie und Ramsch aus ärmlichen Wohnungen türmen sich auf dem kleinen Spielpodest. Maximale Ausbeute auch in der Besetzung: Die fünf Sängerinnen und Sänger verkörpern insgesamt 18 Figuren, schlüpfen von Rolle zu Rolle. Jung häutet sich zu alt, Mann zu Frau, Mensch zu Tier, Peiniger zu Gepeinigtem. Was hier die klassische Identifikation mit der Lichtgestalt verhindert, ermöglicht ein Abtasten des Spektrums individueller Realitäten und ein Gefühl von Kollektividentität.

Mit seiner abstrakten und doch wirklichkeitsnahen Art, dramatisch mit der prekären Situation illegaler Einwanderer in Europa umzugehen, löste Roland Schimmelpfennigs Theaterstück *Der goldene Drache* 2009 einen Begeisterungssturm aus. Péter Eötvös – Kompo-

nist, Dirigent und passionierter Theaterbesucher – sah in der fliessenden Genremischung von Komödie und Tragödie die prädestinierte Vorlage für seinen musikdramatischen Ansatz. Nun wurde in einer Koproduktion der Oper Frankfurt und des Ensemble Modern sein Musiktheater *Der goldene Drache* unter der musikalischen Leitung des Komponisten in Frankfurt am Main uraufgeführt.

Offensiver könnte man nicht vorgehen: Eötvös teilt seine Musiksprache in zwei so frappante Extreme, dass es zunächst an Penetranz grenzt: Die erste Hälfte, eingeleitet durch eine Art Armutsperkussion auf Küchenutensilien, ist von humoristischen Überzeichnungen und illustrativen Instrumentaluntermalungen in scharf akzentuierter Rhythmisierung und glasklarem narrativen Sprechgesang gezeichnet. Handlungsstränge schichten sich wie die Schicksale der Menschen im Wohnblock übereinander. Und erschreckend organisch webt sich in Elisabeth Stöpplers raffiniert kontrollierter Chaos-Inszenierung das brutalisierte Gleichnis der sadistischen Wohlstands-Ameise und der von ihr erniedrigten Grille in das ansonsten realistische Geschehen.

Mit dem Flug des Zahns in den Wok wendet sich das Blatt. Ein klanglicher Bogen erstreckt sich wie eine surreale Reise bis zum Ende des Stücks. Auf einmal legt die Musik die Tragik der Zustände und Figuren bloss. In der Zahnlücke versammelt sich die chinesische Familie des Jungen, um mit ihm zu telefonieren. Wie Flugbahnen durch einen grossen, unwirklichen Raum ziehen sich schwiebend mit asiatischer Freundlichkeit die endlosen melancholischen Kantilenen des Jungen, dynamisch und ergreifend gesungen von Kateryna Kasper. Pentatonische Elemente befreien sich aus den härteren, dunkleren Gefügen westlicher Tonalität, die doch nie verstummen. Selbst durch den ariosen Schlussmonolog des Toten schneiden noch scharfe

Messerklingen, aber sie bergen keine Gefahr mehr. Er ist zu Hause. Seine Mission indessen blieb unerfüllt: Die Schwester konnte er in Deutschland nicht finden – dabei wurde sie zur gleichen Zeit nur ein paar Stockwerke über dem Goldenen Drachen als Sexobjekt ausbeutet.

Verständlichkeit von Text und Musik sind Eötvös das A und O. Die ostentativen Polaritäten in seinem als Reiseoper konzipierten *Drachen* sind entsprechend simpel, handlich und einleuchtend. Wanderoper, aber auf höchstem Niveau. Dieses verdankt sich auch dem Auftraggeber Ensemble Modern. Seine Spieler lassen die solistisch exponierte Partitur plastisch und bereit wirken. Ironisch und charmant verleihen sie im ersten Teil den komischen Nuancen ein Eigenleben. Im zweiten schmiegen sie sich in Eötvös-typischen Parallelführungen wie tragende Hände den ausladenden Gesangslinien an.

Eötvös' Musikdramatik mag simpel sein, aber ihre Wirkung ist stark, geradezu körperlich. Nach einiger Ungeduld über den Anfangsklamauk bleibt einem im zweiten Teil das Lachen im Halse stecken. Abgeklärter Schrecken ohne Ende tut sich auf, der diskret kommt und geht und einen mit Kantilenen fast unerträglicher Schönheit sanft fesselt. Es ist Neues Musiktheater ohne den Anspruch, ungekannte, undurchdringbare Kopfgeburten zu schaffen, dafür mit dem hohen Anspruch, zu erzählen und zu bewegen.

Barbara Eckle