

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

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2016)**

Heft 133

PDF erstellt am: **21.06.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

## De trios en trios

Ensemble neuverBand à l'Abri  
(Genève, 29 octobre 2015)

Jeudi 29 octobre dernier, l'ensemble bâlois de musique contemporaine neuverBand se produisait à la Fondation l'Abri à Genève avec la dernière partie de son cycle de concerts « n3 ». Organisée autour du chiffre trois, cette série de représentations a pour particularité de programmer uniquement des trios dont trois sont des créations. Cette fois-ci, il s'agissait des œuvres *Drei Lyrische Stücke* de Balz Trümpy, *String trio* d'Aaron Einbond et *Quintessence* de Hyun-Hwa Cho.

Le concert débute avec une interprétation très convaincante de *The Riot*, pièce très énergique et virtuose de Jonathan Harvey. Les jeunes musiciens surmontent en effet la difficulté principale de cette œuvre en rendant audible chaque thème et ses particularités propres et cela même lorsque ceux-ci sont combinés les uns avec les autres. La balance sonore entre les trois instrumentistes est idéale bien qu'on souhaiterait par moment une présence plus marquée du piano. Le pianiste se rattrape cependant dans un solo dont les vagues de notes rapides ne semblent jamais vouloir s'éteindre. C'est ensuite au tour de la clarinettiste de nous surprendre brutalement avec l'arrivée de son solo, véritable anticlimax de la pièce, puisque la musique y est réduite au seul bruit du souffle de la musicienne et donc à son strict minimum. Effet clairement réussi !

NeuverBand enchaîne avec *Am Horizont* de Wolfgang Rihm. Le titre de la pièce, « À l'horizon », soit à la limite entre terre et ciel, préfigure très bien cette « stille Szene » qui explore les registres extrêmes et la notion de lointain. Ce jeu spatial s'étend même à la disposition des musiciens sur la scène que le compositeur précise avec soin : le violon et le violoncelle se placent respectivement aux extrémités gauche et droite de la salle tandis que l'accordéon

est censé se placer au milieu tout au fond. De ce fait, le choix des interprètes de disposer l'accordéon au milieu de la scène, dos au public peut surprendre. Cependant, au vu du peu de profondeur de la salle de l'Abri, cette astuce s'est révélée particulièrement brillante et a ainsi permis de rendre la sensation de lointaine provenance du son que désire le compositeur. Cette exécution a été une des plus réussies.

Une des principales qualités de l'ensemble neuverBand est sans doute sa capacité à passer d'une atmosphère à une autre. Les musiciens en apportent encore une fois la preuve dans les œuvres *Aer* de Beat Furrer, *Formas de Arena* de Martin Matalon et « *a söchtere reuter möcht i wern* » de Matthias Kranebitter. Le souffle continu et pianissimo de la clarinette dans *Aer*, les rythmes métalliques de la harpe dans le deuxième mouvement de *Formas de Arena*, le balancement qui fait tanguer l'auditeur dans le quatrième mouvement de cette même pièce et les bruits barbares et sauvages qui caractérisent l'œuvre de Kranebitter sont autant d'univers différents que les jeunes bâlois reproduisent parfaitement et sublimement à travers leur interprétation.

Les créations des trois œuvres commandées et composées spécialement pour l'ensemble neuverBand étaient très attendues. Chacune de ces pièces nous propose un monde sonore très différent que les musiciens nous transmettent avec beaucoup d'enthousiasme et de passion. Ainsi, nous sommes transportés par les mélodies quelque peu orientales de l'accordéon, de la harpe et du violon dans les *Drei Lyrische Stücke* de Trümpy, enivrés par la musique éthérée, colorée par les accents de la musique traditionnelle asiatique dans *Quintessence* de Hyun-Hwa Cho et décontenancés par les bruitages de *String trio* d'Aaron Einbond évoquant vraisemblablement le

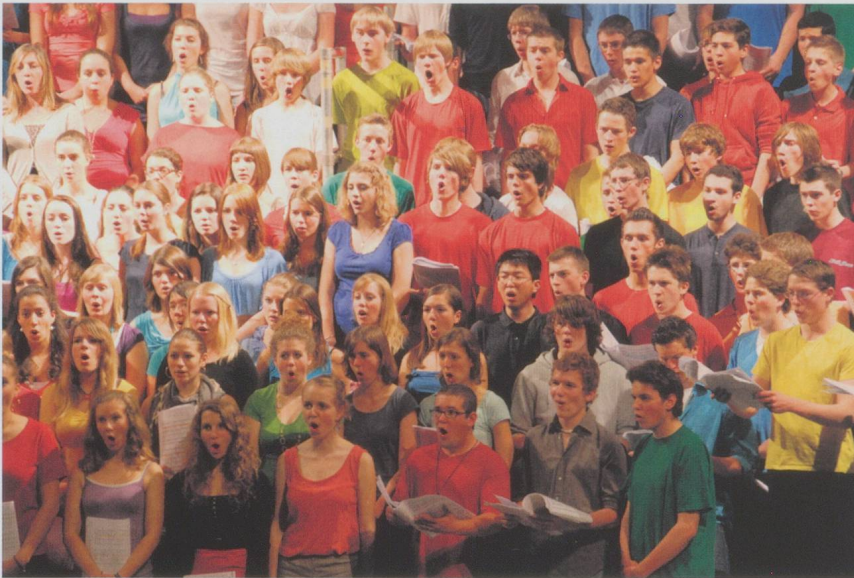
monde sonore de la forêt. Notons pour cette dernière pièce l'usage étrange du violoncelle couché à l'horizontal sur une caisse et considéré comme un instrument percussif.

Virginie Borgeaud



## «Der Kunst ausgesetzt»

5. Internationaler Kongress für Kirchenmusik Bern 2015 (21.–25. Oktober 2015)



Junge Stimmen am Kirchenmusikerkongress Bern 2015: Der Chor des Gymnasiums Neufeld Bern. Foto: zVg Gymnasium Neufeld

«Nil impurum aut laszivum» – mit dieser ebenso lapidaren wie radikalen Devise, in der Kirchenmusik sei alles Unreine und Ausgelassene zu vermeiden, regulierte im 16. Jahrhundert das gegenreformatorische Konzil von Trient die katholische Kirchenmusik. Pragmatischer und theologisch fundierter war gleichzeitig Luthers Ansatz für die evangelische Kirchenmusik, noch radikaler dagegen Zwinglis und Calvins Einschränkungen. Beiden Kirchen gemeinsam aber war die fundierte Auseinandersetzung mit geistlicher Musik, die in der Folge denn auch die abendländische Kunst prägte. Das hat sich gründlich geändert. Zwar versuchte die Liturgiekonstitution des zweiten Vatikanischen Konzils vor 50 Jahren, die Kirchenmusik aus ihrer seit den ideologischen Reformen des 19. Jahrhunderts bestehenden Enge und Befangenheit zu lösen, doch hat die aktuelle gesellschaftlich-kulturelle Entwicklung inzwischen auch die Liturgie erreicht, wo kaum mehr künstlerische Kriterien, sondern Mainstream die musikalische Praxis bestimmt.

Dem gegenüber steht, meist ausserhalb von Kirchlichkeit, ein auffälliger

Hang zu spirituellen Inhalten innerhalb der zeitgenössischen Musikentwicklung – kein bloss Wagnerscher Religionsersatz, sondern existenzielle Auseinandersetzung mit «geistig-geistlicher» Thematik bis hin zum Numinosen: von Schönberg bis Penderecki, von Messiaen bis Pärt, um nur einige Eckpunkte dieser Landschaft zu nennen; auch namhafte Komponisten der Schweiz von Klaus Huber bis Daniel Glaus gehören dazu.

Dieser Befund hat die Münstermusik und die Theologische Fakultät der Universität sowie die Hochschule der Künste Bern bewogen, nach 18 Jahren die Tradition der Berner Kirchenmusikerkongresse (erstmalig 1952) wieder aufzunehmen und sich erneut «der Kunst auszusetzen». Diese Formulierung wurde im vorletzten Kongress als Vorwurf an die Veranstalter geäussert, nachdem ein provokatives Orgelkonzert eine junge Studierendengeneration irritiert und wohl auch mit bisher kaum Gehörtem und Gelerntem konfrontiert hatte.

Die Vorbereitungen für diesen Kongress dauerten über zwei Jahre, denn man wollte versuchen, die kaum über-

sehbare zeitgenössische Kompositions- und Musikszene, soweit sie sich mit geistlicher Fragestellung auseinandersetzt, einigermaßen repräsentativ zu dokumentieren und gleichzeitig mit einem Orgelwettbewerb und mit Kompositionsaufträgen neue Akzente zu setzen. Dass ein solch ambitioniertes Unternehmen zum Scheitern verurteilt ist, war den Initianten bewusst, lässt sich doch Kirchenmusik nicht mehr wie vor 60 Jahren ein- und abgrenzen, weder stilistisch noch inhaltlich. Dennoch war dieser Kongress notwendig und gerade wegen seiner Offenheit, Unvollständigkeit, ja seines Scheiterns ein grosser und nachhaltiger Erfolg. Er hat aufgezeigt, welches Potenzial die Musik nach wie vor beinhaltet, auch für die Kirche. Er hat aber auch aufgezeigt, wie grenzüberschreitend zeitgenössische Kunst ist, wenn sie denn ernst genommen wird. Das tridentinische «Nil impurum aut laszivum» könnte unter neuen Vorzeichen durchaus weiterhin Richtlinie sein ...

Die Konzeption des Kongresses war dialektisch: Wissenschaftliche Beiträge beschäftigten sich u. a. mit der *Funktionsäquivalenz von Musik und Religion* (Lennart Dohms), mit *Kirchenmusik im Spannungsfeld von Geschichtlichkeit und Gegenwartigkeit* (Klaus Pietschmann), mit *Theologie der Musik* (Stefan Berg, Alois Koch), Workshops vertieften einerseits aktuelle Konzerterfahrungen, widmeten sich aber auch Fragen der Praxis (Orgelbau, Neue Lieder, Musikvermittlung, Weltmusik etc.) und kulminierten in einem *Forschungskolloquium für Doktoranden und Habilitandinnen* (David Plüss, Andreas Marti, Thomas Gartmann, Matthias Zeindler).

Von den vielfältigen Konzert- und musikalischen Gottesdienstbeiträgen sind in erster Linie die Publikum und Kritik durchwegs überzeugenden Kompositionsaufträge und deren Realisierung zu nennen: Im Konzert *Junge Stimmen*



## Klangtümpfe, Steine und Licht

Tagg für Neue Musik, Zürich (12.–15. November 2015)

begeisterten die hervorragenden Chöre des Gymnasiums Neufeld Bern und der Universität Bern mit Werken von Burkhard Kinzler (*Kain und Abel*), Christian Henking (*Ruh du nur in guter Ruh*) und Iris Szeghy (*Stabat mater*), im Konzert des SWR Vokalensembles Stuttgart berührte Daniel Glaus' Sinfonie für Stimmen *Ruach-Echoraum* zutiefst, in einem Nachtkonzert faszinierte und verstörte die Vertonung des Messetextes des Aargauer Sprachkünstlers und Komponisten Alfred Wächli, und in der Krypta der Kirche St. Peter und Paul führten Serafin Aebli und Rolf Laureijs mit der Klanginstallation *Miozän Resonanz* «klangarchäologische» Untersuchungen durch.

Neue Perspektiven liturgischer Musik setzte schliesslich Lukas Langlotz mit seiner raumgreifenden Gottesdienstmusik *Gebet*, ein auch die Gemeinde integrierendes «Gesamtkunstwerk» über das *Vater unser*. Dieser eindrückliche und beispielsetzende Schlussgottesdienst war das Resultat einer umfassenden theologisch-künstlerischen Vorbereitung durch die Münsterpfarrerin Esther Schläpfer, den Münsterorganisten Daniel Glaus, den musikalischen Leiter Johannes Günther und den Komponisten. Mit ebensolcher Sorgfalt gestaltet waren die zahlreichen weiteren Gottesdienste (Laudes, Mittagsandachten, Vespere und Nachtmusiken) in den Kirchen Berns, sie reichten von Gregorianischem Choral mit Jazz-Kontrapunkten über das breite Repertoire der Kirchenmusik bis hin zur Öffnung neuer Klangwelten durch Vierteltonmusik (Heiner Ruland, Johann Sonnleitner) und die winddynamische Orgel (Daniel Glaus). Einen besonderen Akzent mit polnischer Musik des 20. Jahrhunderts (Górecki, Świder u. a.) setzte schliesslich das Konzert mit den Regensburger Domspatzen, sie wirkten als Repräsentanten der deutschen Kirchenmusiktradition innerhalb dieses Kongresses.

Eingeleitet wurde der 5. Internationale Kongress für Kirchenmusik Bern 2015 mit einem vielseitigen Orgelspaziergang und einer musikalisch (Uraufführung des *Cantus III pour orgue* von Xavier Dayer) und rhetorisch (Thomas Hürlimann) grossdimensionierten Eröffnungsfeier, der sich das Preisträgerrezital des *Internationalen Orgelwettbewerbs Bern 2015* anschloss: Maximilian Schnaus (Berlin) spielte eine Eigenkomposition sowie Werke von Giacinto Scelsi und Brian Ferneyhough.

Es bleibt die Hoffnung, dass die Kirchen sich auch künftig «der Kunst aussetzen».

Alois Koch

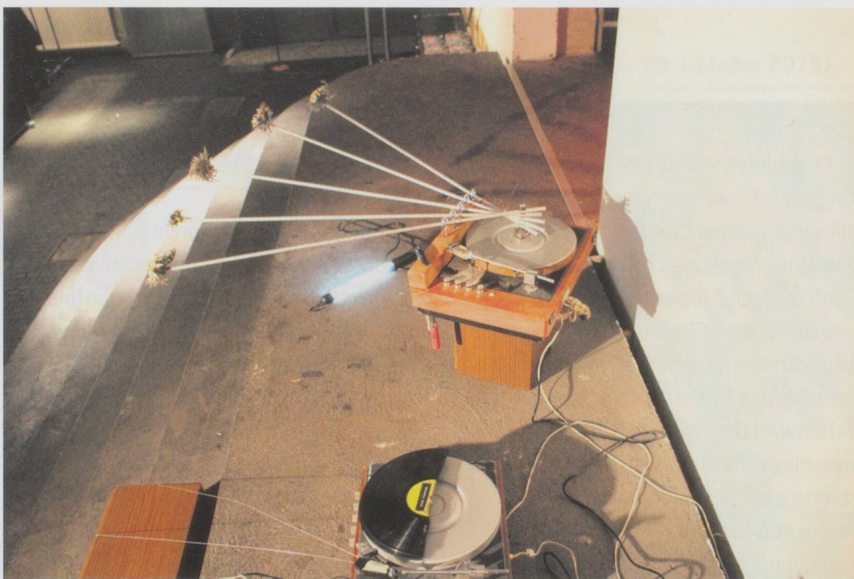
## Auf dem Bazar

Neue Musik Markt. Introducing PAKT – das neue musik netzwerk bern (Dampfzentrale Bern, 10. und 11. Dezember 2015)

Die Würfel sind gefallen: die Stadt Bern fördert PAKT, die frisch geschmiedete Drehscheibe für neue, experimentelle und elektronische Musik in Bern. Auch in der Dampfzentrale fallen die Würfel: An der Kasse bestimmt die Augenzahl die Höhe des Festivaleintritts. Doch hinter den Pforten öffnet sich nicht das hektische Treiben wie auf einem Bazar oder einer Börse – der Puls des Neue Musik Marktes schlägt gemächlich: Quitsch, Rums, Klick, Quitsch, Rums, Klick rattert die Installation aus manipulierten Plattenspielern von Strotter Inst. im Foyer. In ähnlichem Puls schlendert das Publikum bei der Performance *Just Looking – Just Selling* durch den Turbinensaal. Regina Dürig spricht mit ruhiger Stimme ins Mikrofon: «I am just counting. I am just buying. I am just growing. I am just listening.» Sie loopt diese und 227 weitere häufige englische Verben, setzt sie mit einer Männerstimme aus dem Off in einen Dialog und platziert sie in einer Vierkanal-Soundkomposition von Christian Müller. Feinfühlig schichtet er darin Fieldrecordings eines Istanbuler Bazars übereinander und manipuliert sie live. Der poetische Soundwalk des Duos Butterland steigert sich und wird abstrakter, ohne an Bildlichkeit und Räumlichkeit zu verlieren.

Der Puls jedoch, den PAKT auf seinem Neue Musik Markt anvisiert, ist der Puls der Zeit: Das Netzwerk will die neue und experimentelle Musik öffnen und an politische und gesellschaftliche Themen heranzuführen, verkündet der Vorstand am Eröffnungspapéro. Ausgesprochen gut gelingt das am Freitagabend in *Workers Union* des Niederländers Louis Andriessen. Das bereits in der Anlage intensive und dynamische Werk (komponiert 1975) bekommt durch den Schweizer Kontext neues gesellschaftskritisches Potenzial. Gespielt wird das nur rhythmisch, aber





Quitsch, Rums, Klick: Installation aus manipulierten Plattenspielern von Strotter Inst. im Foyer der Dampfzentrale Bern. Foto: Roger Ziegler

nicht tonhöhen genau notierte Stück von einem neunköpfigen Ensemble (E-Gitarren, Schlagzeug, Akkordeon, Klarinette, Geige), bestehend aus Studierenden und Lehrenden aus EU- und EFTA-Staaten. Wenn sie nach dem Studium den freien Markt betreten, wird das Migrationsamt im «gesamtwirtschaftlichen Interesse» einen festen Arbeitsvertrag verlangen, erzählt Christian Pauli, Leiter des Bereichs Marketing und Kommunikation der Hochschule der Künste Bern (HKB), vor der Aufführung. Damit ist die Rezeption gelenkt: Das Stück wird zum hektischen Lauf durch das Hamsterrad der Administration. Im vehementen Fortissimo und rhythmisch präzise spielt jeder Musiker, jede Musikerin gekonnt den verbissenen Einzelkämpfer – Stress und Erfolgsdruck inklusive.

Während bei *Workers Union* die Dringlichkeit in der Musik und gesellschaftliche Relevanz im Aufenthaltsstatus des Ensembles stecken, verbindet der Berliner Komponist Johannes Kreidler Neue Musik und Konzeptkunst und reflektiert so über Themen wie Globalisierung und Digitalisierung. Auch wenn er dem Berner Publikum nur ältere Stücke und Aktionen vorstellt, regt gerade sein in Billiglohnländern ausgelagerter Kompositionsauftrag *Fremdarbeit* (2009), gespielt von

einem gewieften HKB-Live-Ensemble, zum Schmunzeln an. Und zum Nachdenken: über den Wert der Autorschaft, über Original und Plagiat, über Kulturförderung und Urheberrecht.

Anderen Stücken am Festival fehlt diese konzeptuelle Konsequenz: Mit einem Keyboard, Sensoren, Mikrofonen, einem Schredder und einer wagnerischen Mezzosopranistin entfaltet *Wagala Weia Äquivalent* von Angela Bürger, Susanna Haberfeld, Lukas Huber und Leo Hofmann assoziative Sprachspiele über Geld, Guild und Gold. Obwohl das Musiktheaterstück spielerisch Traditionen und Techniken durcheinanderwirbelt, bleibt es am Ende in der eigenen Selbstreferenzialität stecken.

Zur Festivaleröffnung philosophiert eine 9. Klasse aus Bümpliz im Tönstör-Projekt *Moneymoneymoney* mit reduzierten, aber wirkungsvollen Klängen über Geld – beeindruckend, mit welcher Hingabe sich da jeder einzelne Jugendliche einbringt. Der Film *Berner KlangMarkt-Klang* von Astride Schläefli und Richard Haynes hingegen begibt sich aufs musikvermittlerische Glatteis. Er dokumentiert einen Neue Musik-Flashmob von Astride Schläefli und Richard Haynes: zwanzig Musikstudierende mit Klarinetten und zwanzig afrikanische Migranten mit

Kuhglocken spazieren durch die Strassen von Bern. Dabei erhalten sie über Kopfhörer Spiel- und Bewegungsanweisungen und wirken so eigenartig ferngesteuert. Seltsam mutet an, dass der Flashmob von den Passanten ringsum quasi unbemerkt bleibt. Seltsam auch die Haltung hinter der filmischen Aufbereitung: während die Kamera mit Vorliebe die afrikanischen Migranten einfängt, die sich sichtlich fehl am Platz fühlen, ist die Tonspur vom Film entkoppelt: Die Medienkünstler Samuel Savenberg und Jonas Weber verwandeln die Originalklänge in ein atmosphärisch fließendes Sounddesign – die im Film zu sehende Klangerzeugung läuft so ins Leere. Illustriert hier das Bild nur den Ton? Sind die Klänge des multikulturellen Flashmobs noch nicht «Kunst» genug? Müssen sie erst noch durch ausgewiesene Komponisten ästhetisch veredelt werden? Eine gute Idee am Ende des Films: im Abspann wird das (ausserordentlich hohe) Budget der Aktion offengelegt. Hätte man sich das auch für die anderen Festivalbeiträge getraut, wäre dies die Chance für eine hitzige Debatte über Marktfähigkeit, Förderstrukturen und Mechanismen der Szene gewesen.

Der Neue Musik Markt zeigt ohne Zweifel die Breite an Themen und Zugängen und die Vielfalt der Berner Szene. Er ist der erste Wegmarker hin zu einer Öffnung, indem er sowohl unterschiedliche Sparten als auch Jugendliche, Studierende und Profis vereint. Bei der Verknüpfung von Kunst und gesellschaftspolitischen Themen fehlte es aber noch an inhaltlicher Schärfe. Eine Pointierung in diesem Bereich würde in Zukunft vielleicht auch noch mehr Publikum anziehen: in der Dampfzentrale blieb diesmal die Szene weitestgehend unter sich.

Theresa Beyer



## Klangümpfe, Steine und Licht

Tage für Neue Musik Zürich (12.–15. November 2015)



The Stone Orchestra mit Lithophonen, xylophonähnlichen Klangkörpern aus Stein. Foto: Doris Kessler

Tage für «Neue Musik»? – Wie nach den letzten Jahren zu erwarten, waren es auch diesmal Tage für «Neue Musiken», acht Konzerte kuratiert von der Komponistin Bettina Skrzypczak. Bereits die ersten beiden Programme machten das deutlich: Das Ensemble Arc-en-Ciel (Studierende der Zürcher Hochschule der Künste) spielte mit einer Ausnahme nur Musik der Nachkriegs-Avantgarde; die pre-art soloists dagegen spielten ausnahmslos Uraufführungen jüngerer Komponistinnen und Komponisten. Etwas ernüchternd ist es allerdings, wenn sich ältere Werke derart als einleuchtend erweisen, wie es neueren nicht in gleicher Weise gelingt.

Frappant war dies beim Konzert des Tonhalle-Orchesters Zürich (Dirigent Sylvain Cambreling). Jacques Demierres Uraufführung und Wolfgang Rihms Schweizer Erstaufführung fanden sich in Gesellschaft von Witold Lutosławskis *Livre pour orchestre*, einer moderat aleatorischen Komposition von 1968, und mit einem Schlag war deutlich, was meisterliche – nämlich phantasievolle, klanglich und formal abwechslungsreich und prägnant gestaltete – Musik ist. Vorher hatte Rihms unverhohlen neoromantisches, wohlklingend-schwelgerisches *Trio Con-*

*certo* – ein Tripelkonzert von 2014 für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester, mit dem Trio Jean Paul – die unbeirrten Avantgarde-Anhänger im Publikum provoziert und entrüstet («Ein Klangsumpf wie bei Dvořák!»). Und ganz zu Beginn zeigte sich bei Jacques Demierres *No Alarming Interstice*, einer weiteren Uraufführung in der Reihe *œuvres suisses*, wie das für seine freie Improvisation wohlbekannte Trio Leimgruber – Demierre – Phillips von der Gesellschaft eines mitspielenden Orchesters – trotz einzelner schöner Momente – nicht so sehr inspiriert, sondern eher beengt wurde.

Wie ein grösseres Ensemble zu einer gelungenen Improvisation finden kann, zeigte exemplarisch The Stone Orchestra. Das elfköpfige Ensemble (Probenleitung Alfred Zimmerlin) spielte einesteils traditionelle Instrumente, andernteils sogenannte Lithophone, xylophonähnliche Perkussionsinstrumente mit Klangkörpern aus Stein. Bald nuanciert ausgehörte, bald wuchernd üppige Klangentwicklungen bauten sich eine gute Stunde lang auf und wieder ab – wenig originell, könnte man sagen, was den formalen Prozess betrifft, umso berücksender die Klangwelten, die dabei entstanden.

Und von den Steinen zum Licht: *Fluorophone* war das Konzert des australischen Ensembles Speak Percussion betitelt, und tatsächlich ging es um das enge Zusammenbringen von Klang und Licht – das Licht von Stroboskopen, Neonröhren und LED-Leuchten. Oder auch – «ratsch» – von Zündhölzern, die im verdunkelten Saal von drei Spielern – «ratsch» – in zahlloser Menge – «ratsch, ratsch» – angerissen und entzündet wurden, um sie leise flackernd abbrennen zu lassen. Wobei die Ratsch-Geräusche des Anreissens elektronisch verstärkt wurden und so eine optisch-akustische Minimal Art/Music der einfacheren Sorte ergaben. Witzig ein Stück, bei dem die Mitwirkenden durch gegenseitiges Berühren eine statische Elektrizität erzeugten, die als knatterndes Geräusch hörbar wurde – witzig, wenn auch, wie die meisten Stücke des Ensembles, vielleicht doch eher auf der Ebene einer ausgeklügelten Spielerei, und so richtig zu «knistern» begann die Musik selten.

Bedeutungsvoll-gewichtig die grossdimensionierten Werke von zwei arrivierten Altmeistern: Philippe Manoury und Salvatore Sciarrino. Der Franzose Philippe Manoury (geb. 1952) schrieb mit *Le temps, mode d'emploi* ein mehr als einstündiges Werk für zwei Klaviere und Live-Elektronik. Eine Flut von virtuosen Klangkaskaden, harten Akzenten und vollgriffigen Akkorden entschwoll den beiden Flügeln (GrauSchumacher Piano Duo) und – klanglich verwandelt und verfremdet (SWR-Experimentalstudio) – den vier um das Publikum herum positionierten Lautsprechern. Jedoch: Der hochgesteckte Anspruch des Komponisten, sein Werk sei ein «grosses musikalisches Fresko über verschiedene Arten, Zeit auszudrücken» (15 Arten zählt der Komponist in seinem Text auf), wird zumindest beim ersten Hören (und später abends um 22 Uhr) je länger, umso weniger nachvollziehbar: Mehr und mehr



meinte man, schon Gehörtes nochmals zu hören, allzu hart und geradezu schmerzhaft aggressiv wurde auf die Dauer der Klavierklang, ohne grosse charakterliche Unterschiede folgten sich die (angeblich) acht Abschnitte des Werks.

Und zum Schluss *Carnaval* (2011) von Salvatore Sciarrino für fünf Stimmen, Soloklavier und Instrumente, brillant aufgeführt vom jungen Pianisten Joonas Ahonen, den Neuen Vocalsolisten Stuttgart und dem Klangforum Wien – kompetentere Interpreten kann man sich für neue Musik kaum wünschen. Wer nun angesichts der Qualität von manchen älteren Werken des Komponisten mit hohen Erwartungen ins Konzert ging, mochte seine Überraschungen erleben. Zuerst was die rein formale Anlage betrifft: Das ebenfalls mehr als einstündige Werk beginnt als moderner Madrigalzyklus (auf Texte aus Neugriechen), hauptsächlich für die Stimmen und mit nur sehr spärlicher Beteiligung der Instrumente, entwickelt sich dann zu einer Art von Kammerkonzert mit Soloklavier, um mit einem letzten (diesmal chinesischen) Madrigal zu schliessen: Tao Yamming versteht zwar nichts von Musik, besitzt aber eine Laute ohne Saiten. Und wenn sein Herz voll ist (auch dank des Weins), greift er zur Laute, um sich damit auszudrücken ... Eine wahrlich ironisch-zweischneidige Aussage: Man mag sie ebenso sehr als Darstellung von künstlerischer Potenz als auch künstlerischer Impotenz verstehen ... Auf jeden Fall kam im Lauf der Aufführung zunehmend ein leises Gefühl der Enttäuschung auf: Der Klangzauber früherer Werke Sciarrinos wollte sich kaum einstellen, zu abgegriffen manche der illustrativ-rhetorischen Sprachgesten in den Madrigalen, zu repetitiv-eintönig die motivischen Wiederholungen im Instrumentalteil.

Eine durchgezogene Bilanz also – wie meist auch in den Jahren zuvor. Natur-

lich spielt dabei manches mit, die Fülle der unterschiedlichsten Musik ebenso wie die langen und überlangen Abende. So muss man sich als Hörer durchaus fragen, wie die eigene Reaktion in einer anderen Situation und bei einer zweiten oder dritten Aufführung der Werke ausfallen würde. Doch möchte man ihn keinesfalls missen, diesen ebenso anstrengenden wie anregenden Parcours durch die Welt der Neuen Musiken.

Roland Wächter

## Profusion des identités

Festival d'Automne à Paris, édition 2015

Choisie comme « Portrait » de cette édition 2015 du Festival d'automne à Paris, la compositrice coréenne Unsuik Chin avait choisi de mêler ses œuvres à des musiques de divers horizons. On ne s'étonnera pas de retrouver dans un programme conçu autour du violoncelle et du piano, les sonates de son maître György Ligeti et de Claude Debussy, ainsi que de deux créations françaises de la nouvelle génération de musiciens coréens, Donghooon Shin et Sun-young Pahg. Des deux concertos d'Unsuik Chin se détache nettement l'écriture concertante pour violoncelle. Dans *Gougalon*, la notion de virtuosité rejoint la question du soliste en tant que narrateur. Introduisant la notion d'aniri empruntée au chant épique pansori, elle invite à croiser séquences chantées et parlées, sur un mode de récit tantôt noble ou burlesque. Le théâtre de rue s'y dessine à traits vifs, esquissant par exemple la figure du chanteur chauve ou du souriant diseur de bonne aventure à la fausse dent. Inspiré de *L'Histoire sans fin* de Michael Ende et *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll, *Akrostichon-Wortspiel* utilise les subtilités de l'écriture microtonale pour dissimuler formules ludiques et complexes derrière un paravent expressif plus extraverti que la suite d'opéra *snagS&Snarls*, également inspirée par l'auteur d'Alice au pays des merveilles.

*Rocaná* et *Cosmigimmicks* séduisent durablement — la première par l'illusion sonore d'un espace de lumière d'après les installations d'Olafur Eliasson, et la seconde par son humour décalé et décadent. L'expression relativement datée d'*Allegro ma non troppo* ou la virtuosité trop ligétienne des *Études* pour piano cèdent en intérêt à la liberté et l'intelligence sonore de *Graffiti*, pièce urbaine et joyeusement délirante, ou les coupleurs imprévisibles du *Double Concerto* pour piano et percussion.



Pierre Boulez

Danser maintenant

Soirée en l'honneur de Pierre Boulez (Palais Garnier, Paris, 2 décembre 2015 - 527)



« Moses und Aron » dans la mise en scène de Romeo Castellucci. © Bernd Uhlig

La profusion des identités et des mythes relie *Le Encantadas o le avventure nel mare delle meraviglie* d'Olga Neuwirth au *Prometeo* de Luigi Nono. Les dix « esquisses » philosophiques de Herman Melville servent de point de départ à la compositrice autrichienne pour exprimer une poésie musicale en dehors de toute utopie. Cette « hyper-architecture du désir » navigue dans un archipel-labyrinthe, où la musique semble chercher à combler les espaces virtuels. L'exploration prend souvent le risque d'étirer les notes et jouer avec les limites de l'ennui, comme pour répondre à un pari risqué et courageux. Fascination sans réserve pour le *Prometeo* de Nono, donné dans le luxueux écrin de la Philharmonie de Paris, pour la première fois depuis dix ans. Les fidèles André Richard et Ingo Metzmacher nous guident dans ce théâtre mémoriel, d'où surgissent héros et bribes de vers. Expérience et « tragédie » de l'écoute, l'œuvre estompe les frontières qui nous relient aux notions de structure et de langage, pour mieux nous isoler dans cet immense chant muet. Sans rien d'opératique, au sens propre, *Prometeo* est avant tout, l'exégèse d'un mythe antique autour duquel se rattachent d'autres

figures de la culture européenne telles Ulysse, Achille et Moïse.

Le Festival d'automne revient sur la question de l'opéra en tant que genre et en tant que forme, à travers la confrontation de deux ouvrages aussi disparates par leur thématique que différents par leur impact. Malgré le concours de Pierre Alféri, pour ce qu'il est convenu d'appeler un livret et Annette Messager pour la partie costumes, *La Double Coquette* de Gérard Pesson fait un flop retentissant. Composée sur le principe de 32 « additions » en marge de l'opéra *La Coquette trompée* d'Antoine Dauvergne, la pièce de Pesson fait antichambre et finit par exaspérer là même où le style galant trouvait, en son temps, une justification à cet entre-deux baroque et classique. L'érotisme décati et les apartés sur la concurrence exercée par Facebook sur la Carte de Tendre, trouvent dans la mineur des inserts dissonants un piteux et improbable sucre filé en guise d'assemblage.

En choisissant comme carte de visite les couleurs émaciées et violentes du *Moses und Aron* d'Arnold Schoenberg, Stéphane Lissner s'est attiré les critiques d'une partie du public, rompu à la programmation du précédent directeur.

La remarquable mise en scène de Romeo Castellucci redonne un intérêt à une œuvre réputée immontable et hermétique à tout sens dramatique. Très différente du travail de Patrice Chéreau, dont le décès a précipité le changement de metteur en scène, l'approche du scénographe italien donne à cet opéra une dimension visuelle et philosophique absolument inédite. La présence d'un taureau vivant dans un univers très abstrait et énigmatique renvoie à la grammaire symbolique en usage chez le compositeur autrichien. D'une certaine manière, ce Moïse est moins radical ou dérangeant que nombre de spectacles antérieurs, en particulier *l'Orestie* (présentée au théâtre de l'Odéon dans le cadre du Festival d'Automne pour la première fois depuis vingt ans), ou bien *Go down Moses* et *Sur le concept du visage du fils de Dieu*. Les éléments visuels ont une fonction explicitement graphique, comme cette brume blanche et ouatée dans laquelle se déplacent les protagonistes durant toute la première partie. Avec l'irruption du péché que constitue la tentative d'Aaron de représenter Dieu, une tache noire et visqueuse envahit progressivement le plateau, jusqu'à atteindre une dimension paroxystique et délirante. La force de la proposition scénique de Castellucci réside dans l'indécision dans laquelle il place le spectateur, ignorant s'il faut voir dans cette masse sombre une figuration de la malédiction, ou bien l'encre noire qui fait apparaître les paroles divines sur le sol ou bien encore une allusion plus prosaïque au pétrole en tant qu'élément funeste qui marque la destinée humaine. Moins « historiquement » expressionniste que la mise en scène de Peter Stein à Salzbourg, puis à Paris, ce *Moses und Aron* prévaut surtout par sa beauté esthétique — un rien anesthésiante et moins ambitieuse que la fascinante scénographie de Willy Decker à la Ruhrtrien-



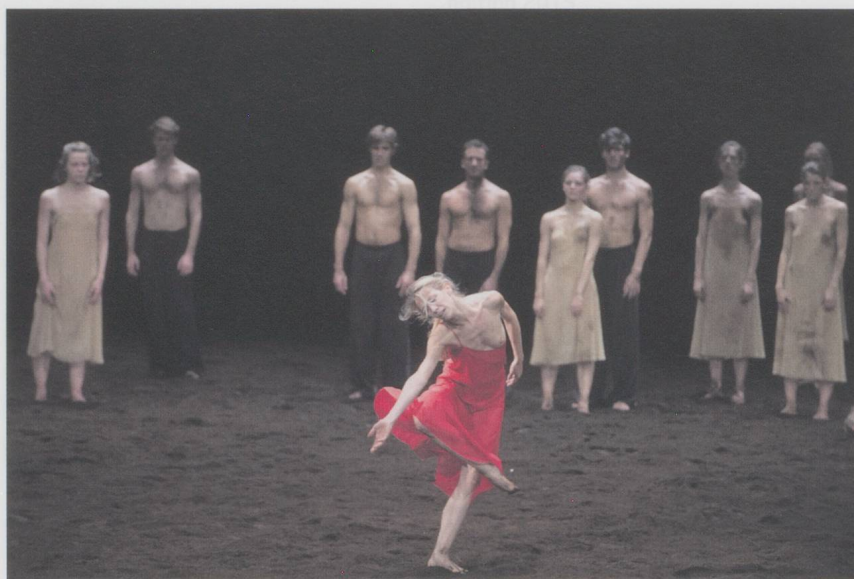
## Danser maintenant

Profusion des identités

Soirée en l'honneur de Pierre Boulez (Palais Garnier, Paris, 5 décembre 2015)

nale en 2009. Loin du geste de Michael Gielen, mêlant souffle et chair, la direction de Philippe Jordan a le mérite de faire entendre la partition de Schoenberg dans une lecture impeccable et transparente. Le chœur de l'Opéra voit ses efforts récompensés, après un an de travail pour parvenir à dominer difficultés de la partition et exigences scéniques... Les interventions sont perceptibles tantôt comme masse géométrique, tantôt comme individualités, repoussant le défi de gagner à la fois en projection et en précision dans les menus détails de la prononciation. Thomas Johannes Mayer domine son rôle avec une autorité peu commune. Son Moïse tient la dragée haute à la lignée des voix wagnériennes qui se sont affrontées à ce rôle difficile. John Graham-Hall est un Aaron qui sait faire oublier les approximations de la ligne vocale par un jeu très engagé. L'ensemble des solistes disséminés dans des rôles secondaires (mais hautement périlleux) donne à penser que la qualité de cette réalisation est le résultat d'une heureuse et rare homogénéité de travail et d'attention.

David Verdier



« Le Sacre du printemps » par Pina Bausch. © Julien Benhamou

Belle initiative du ballet de l'Opéra de Paris, cette soirée-hommage à Pierre Boulez réunit pour l'occasion deux compositeurs de prédilection : György Ligeti et Igor Stravinsky. Dans *Polyphonia* (2011), le chorégraphe Christopher Wheeldon imagine à partir des *Pièces pour piano* de Ligeti, un assemblage de gestes et postures anguleuses. D'une rectitude géométrique à l'abstraction assez contrainte et métronomique, l'exercice tient davantage du sismographe que de l'improvisation humoristique. Avec Balanchine comme modèle, les groupes dansés sont circonscrits dans une statuaire peu engageante — dommage. Plus convaincant et ambitieux, la proposition du britannique Wayne McGregor autour d'*Anthèmes II* pour violon seul et électronique, atteint l'objectif chorégraphique de produire du sens en combinant gestes instrumentaux et mouvements du corps. Conçue en collaboration avec l'artiste plasticien Haroon Mirza, Alea Sands fait circuler parmi les sept danseurs de la compagnie, un réseau d'énergie fait de rebonds et de jeux de miroirs. Les corps forment une suite d'idéogrammes abstraits et bicolores, habilement mis en valeurs par

les lumières zénithales de Lucy Carter. Un peu à l'étroit dans la matité acoustique de Garnier, l'électronique réglée par Andrew Gerzso et Gilbert Nouno trouve en Hae-Sun Kang une interprète désormais incontournable et « historique » dans l'interprétation de cette pièce de haute virtuosité de Boulez. Assurément « historique » et magistral, le *Sacre du printemps* chorégraphié par Pina Bausch, vient clore cette soirée. Un rien trop sage et appliquée en comparaison avec la troupe du Wuppertal Tanztheater, la performance du ballet de l'Opéra respire la classe grâce également à l'impeccable mise en place de Vello Pähn. À défaut de bouleverser, cette seconde partie vient confirmer le bel enlacement des racines de la danse moderne et de la musique contemporaine.

David Verdier