Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2016)
Heft: 136

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: 01.02.2026

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

«Dekontaminierte» Musik?

Symposium «Als Schweizer bin ich neutral – Schoecks Oper *Das Schloss Dürande* und ihr Umfeld» (9. bis 11. September 2016 im Schoeck-Hotel Eden in Brunnen). Eine Veranstaltung der Hochschule der Künste Bern in Zusammenarbeit mit dem Othmar Schoeck Festival, Brunnen.

Das Atelier von Vater Schoeck in der Villa Ruhheim in Brunnen, in dem Othmar auch manchmal komponiert hat.
Foto: Daniel Allenbach

Ein Schweizer Musiker schreibt für die Vorzeigebühne der Nazis in Berlin eine Oper und beruft sich darauf, dass er als Künstler (und Schweizer) neutral sei. Dass er dafür mit einem in seiner Gesinnung zumindest zweifelhaften Librettisten zusammenarbeitet, macht die Sache nicht besser. Trotz der umgekehrten Vorzeichen nicht eben förderlich für den Ruf des Stücks ist auch die rasche Absetzung der Oper durch Hermann Göring, der das Libretto als «Bockmist» bezeichnet. Kein Wunder also, dass Othmar Schoecks *Schloss Dürande* auf ein Libretto von Hermann Burte im Giftschrank der Operngeschichte gelandet ist. Ein Projektteam der Hochschule der Künste Bern machte sich nun daran, das Werk zu «dekontaminieren», um die lohnenswerte Musik wieder dem Repertoire zuzuführen. Ob letzteres gelingen kann, muss offen bleiben, ein Symposium vom 9. bis 11. September in Brunnen stellte aber zunächst Vorgehen und Ergebnisse der Arbeiten zur Debatte und bettete das Projekt mit Wortbeiträgen internationaler Referenten in einen grösseren Kontext ein.

So wiesen Nils Grosch, Anselm Gerhard und Michael Baumgartner etwa darauf hin, mit welch ideologischen Scheuklappen die Spielplangestaltung deutscher Opernhäuser in der Nazizeit oft beurteilt wird – sind doch aus heutiger Sicht als braune Anzeichen wahrgenommene Tendenzen in Musiktheaterstoffen bereits in der Weimarer Republik zu finden, während bei offenkundig heiklen Stoffen wie Carmen (amoralisch und Werk eines jüdischen Librettisten) der Erfolg höher gewichtet wurde als arische Skrupel. Spannende Archivfunde trug Christian Mächler bei, der die Situation am – von Nazi-Deutschland grosszügig unterstützten – Opernhaus Zürich während der 1930er- und 40er-Jahre präsentierte. Unerwartet eindeutig waren die Berichte von Beat Föllmi, Roman Brotbeck und Chris Walton über opportunistisches Verhalten von Schoeck und anderen Schweizer Komponisten und Musikwissenschaftlern gegenüber den faschistischen Eliten, wobei diese Haltung in grossen Teilen mit jener der offiziellen Schweiz zusammenfiel. Erik Levi widmete sich mit Karl Amadeus Hartmann und Boris Blacher «Komponisten des Widerstands». In seinem Beitrag ebenso wie in jenen von Simeon Thompson über den Dichter Burte und von Ulrike Thiele über den Mäzen Werner Reinhart wurde deutlich, wie heikel es ist, das Verhalten des Einzelnen in der Rückschau zu werten. Neben Exkursen zu Hugo von Hofmannsthal, dem Film *Jud Süß* und Schoecks Vorbildfunktion für zeitgenössisches Musiktheater durch Robert Vilain, Angela Dedié und Leo Dick richtete Ralf Klausnitzer den Blick auf die Quelle des Opernstoffs, die Novelle Joseph von Eichendorffs. Den produktiven Rückgriff auf diesen Dichter versucht auch die Bearbeitung durch das Projektteam, die im Gespräch von Thomas Gartmann, Autor Francesco Micieli und Dirigent Mario Venzago vorgestellt wurde und die insbesondere auf der sprachlich-semantischen Ebene und damit verbunden in die Personenzeichnung eingreift. Die an diese Präsentation mit musikalischen Beispielen anschliessende Diskussion gehörte zu den Herzstücken des Symposiums, kam doch das Thema einer problematischen «Weisswaschung» der Oper, die allerdings durch dieses gelungene Symposium als umschifft betrachtet werden darf, ebenso zur Sprache wie jenes nach dem Bedürfnis einer solchen Überarbeitung. Während insbesondere aus der Warte einer vom Werkdenken geprägten Musikwissenschaft die berechtigte Frage nach dem Verhältnis von Original und notwendigerweise subjektiver Neufassung gestellt wird, steht vonseiten der Theaterpraxis abgesehen von der ökonomischen (findet diese Oper ihr Publikum?) eher die ästhetische Frage nach der Qualität und Brauchbarkeit des neuen Textes im Zentrum. Erste Einblicke lassen hoffen, und auch die Rückmeldungen der Interpreten sind positiv – eine vollständige und zweifellos ebenfalls subjektive Antwort werden neben der bald im Druck erscheinenden Synopse der Libretti dann die geplanten Aufführungen liefern können (Mai 2018 am Theater Bern).

Daniel Allenbach

Die Bühne der Musik – La scène de la musique

Die 48. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt
(29. Juli bis 14. August 2016)

ERSTE WOCHE: KLEINE GESCHICHTEN GROSSER MÄNNER ...

Der Wunsch, Musikgeschichte zu schreiben, wird selten ausgesprochen. Und doch, als diesen Sommer gegen fünfhundert junge Künstlerinnen und Künstler nach Darmstadt pilgerten, um an den Ferienkursen für Neue Musik teilzunehmen, zeigte sich der ungebrochene Sog dieses Verlangens. Darmstadt ist noch heute ein Ort, der besondere Nähe zur Geschichte verspricht: Hier, in diesen reizlosen Nachkriegsbauten, in der Turnhalle am Böllenfalltor, im Klassenzimmer der Lichtenbergschule wird sich vielleicht heute ereignen, woran die Rückblicke der Zukunft sich heften werden. Die Aura des Geschichtsträchtigen wurde diesen Sommer ganz besonders zelebriert, denn die siebzig Jahre seit der Gründung der Kurse boten den Anlass einer institutionellen Selbsthistorisierung: Die Digitalisierung des Archivs des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, das die Ferienkurse veranstaltet, wurde pünktlich zum Jubiläum abgeschlossen, begleitet von zahlreichen Kunstprojekten, welche diese Überreste des Jüngstvergangenen in Kompositionen, Installationen, Ausstellungen und Konferenzen verarbeiteten. Was sich als kritische Selbstbetrachtung ankündigte, geriet jedoch allzu oft zu jener schalen Siegergeschichtsschreibung, die im Gewand der Anekdote auftritt: Die Taxifahrt mit Xenakis (Lars Petter Hagen: *Archive Fever*), Hühnchen-Essen mit John Cage, Urlaubsfotos von Irvine Arditti (Roger Reynolds: *Passage*), Stockhausens Reise nach Johannesburg (Philip Miller: *BikoHausen*). Statt sich dem Unbewussten und Verdrängten, dem Verloren-Geglaubten und Vergessenen anzunehmen, belieferten die meisten dieser historage-Projekte mit ihren kleinen Geschichten grosser Männer den alten Mythos, von dem Darmstadt noch immer zehrt. Einzig die Zusammenarbeit der Soziologin Georgina Born und der Komponistin Ashley Fure, die das Archiv unter dem Aspekt der Geschlechterverhältnisse durchsuchten, wurde dem Anspruch der Selbstkritik gerecht.

Das Kunstwerk hingegen, welches Ashley Fure an den Ferienkursen präsentierte – die «Objektoper» *The force of things* – liess keine Spuren dieser archivarischen Tätigkeit erkennen. Vielmehr stand es exemplarisch für eine Weise des Komponierens, die heute in Darmstadt den Ton angibt: Die Arbeit der Komponistin geht über die Gestaltung des Klangs weit hinaus, sie konzipiert die Dekoration des Bühnen- und Zuschauerraums, choreografiert die Bewegungen der Performer, erfindet eine Dramaturgie der Beleuchtung. Das Ziel dieser Anstrengungen zwischen Konzert, Installation und Performance scheint es zu sein, den Besucher ins Werk eintauchen zu lassen, Distanznahme zu verhindern, Erlebnisse zu schaffen. Diese Strategie der Überwältigung, die in vielen dargebotenen Werken verfolgt wurde (etwa Georg Friedrich Haas' Oper *Koma*, Lars Petter Hagens Installation *Archive Fever*, François Sarhans Konzertinstallation *Commodity Music*, Eva Reiters *The Lichtenberg Figures*), scheiterte jedoch immer wieder an der Vorhersehbarkeit dessen, was mitreissen sollte: Die Inszenierung verfällt einem Kitsch des Erhabenen, musikalische Mittel, die grob auf Eindruck schielen, verfehlen ihre Wirkung, das raumgreifende Ganze wirkt so aufwändig wie billig.

Dass die Erweiterung der kompositorischen Arbeit ins Szenische keine Vergröberung der Mittel nach sich ziehen muss, bewiesen dagegen besonders zwei Künstler: Steven Takasugi verarbeitete in *Sideshow* das groteske Grauen der Freak-Shows der 20er-Jahre zu einem Musiktheater, in dem sich die fein ausdifferenzierten Texturklänge einer Zuspielung und die krampfhaften Verrenkungen der zur Schau gestellten Instrumentalisten überblendeten und wechselseitig unterliefen. Und zum andern, die vielleicht dominanteste Figur der ersten Festivalwoche, Jennifer Walshe, die mit ihrer Forderung nach einer Neuen Disziplin im Umgang mit den szenischen Mitteln des Konzerts nicht nur das Schlagwort dieses Jahrgangs lieferte, sondern auch mit ihrer Performance EVERYTHING IS IMPORTANT vorführte, mit wie viel Kontrolle sich die Hysterie des Digitalen, der Wechsel von Medien und Zeiten, von High-Brow und Low-Fi, von Genres und Sprachspielen ins Unkontrollierbare steigern lässt.

Christoph Haffter

DEUXIÈME SEMAINE : CARRÉ FERMÉ DANS L'OPEN SPACE

À l'image du nouvel atelier feedback sessions animé par Heloisa Amaral, les cours d'été de musique contemporaine de Darmstadt ont été placés en cette année 2016 sous le signe de l'échange. Malgré les différents prix mis au concours, les discussions entre participants ont pris le pas sur l'esprit de compétition tout au long des 17 jours d'ateliers et de concerts organisés dans le cadre du festival. L'ambiance au dialogue n'a toutefois pas empêché les controverses et confrontations entre esthétiques divergentes, bien au contraire. Les débats ont trouvé leur place d'eux-mêmes dans les couloirs ou l'open space dédié aux participants plutôt que de rester confinés dans le cadre de face-à-face orchestrés.

À partir de la deuxième semaine, le nombre de manifestations organisées dans l'open space a d'ailleurs considérablement augmenté, donnant lieu pendant la journée à un véritable festival parallèle presque entièrement géré par les participants. À Darmstadt on oscillait donc chaque jour entre débats autour du

Espace délimité : Die Kranichsteiner Musikpreisträgerin Celeste Oram performt ihr Werk O I. © Daniel Pufe / IMD

concert de la veille ou de la conférence officielle du matin, où tous s'étaient retrouvés, et fourmillement continu de manifestations plus modestes et de rencontres fortuites permettant à chacune et chacun de se créer son propre festival en fonction de ses intérêts personnels ou professionnels.

Parmi ces esthétiques variées, les concerts à dimension scénique ont constitué une part importante de la seconde moitié du festival, avec par exemple les ateliers « Composer-performer » de Jennifer Walshe et David Helbich et « Just beyond our instrument is the world » de Steven Takasugi, les concerts de percussion des classes de Christian Dierstein et Håkon Stene, la conférence-performance de François Sarhan avec l'ensemble l'Instant Donné, le concert « carte blanche » de l'ensemble Mocrep ou l'atelier « Music in the expanded field » de Marko Ciciliani marqué par Celeste Oram, lauréate du prix Kranichstein de composition, interprétant elle-même sa pièce *O I* (prononcer off on).

Cette œuvre, déjà créée un mois auparavant, s'inscrit dans un espace scénique carré délimité au sol par des bandes de couleur autour duquel le public est assis. À l'intérieur du carré se trouvent une ampoule, suspendue, et une unique chaussure. Pour compléter ce décor aux éléments ponctuels, la projection d'un œil dans lequel l'ampoule, pupille brillante, se reflète, entrera en jeu plus tard dans la pièce.

La performeuse arrive, portant bretelles et béret, comme sortie d'une pièce de Beckett. Elle ne prend pas immédiatement possession de l'espace délimité, paraît anxieuse et exprime tour à tour la curiosité, la crainte et la détermination par des gestes et des regards clairement caractérisés. Lorsqu'elle finit par pénétrer dans le carré scénique, celui-ci semble réagir à sa présence en émettant des sons répondant directement à ses actions. Elle découvre cet espace et en joue, créant une chorégraphie de pas, de gestes et de regards toujours en interaction avec l'environnement et les objets qu'il abrite. La partie sonore de la pièce est constituée d'une bande fixe, sur laquelle la performeuse se calque avec maîtrise, et l'illusion est si parfaite que l'on pourrait en venir à soupçonner la présence de quelque senseur bien dissimulé.

Mais à mesure que l'œuvre progresse, une relation d'attirance mêlée de répulsion se met en place avec l'ampoule suspendue, qui, très vite, semble devenir le cœur du dispositif. Les sons se prolongent et prennent une couleur de plus en plus oppressante. L'espace de jeu devient menaçant, puis dangereux, et finit pas se retourner contre l'intruse. Prenant la fuite, celle-ci donne un dernier mouvement de balancier à l'ampoule avant de l'observer osciller à distance jusqu'au retour à sa position de repos initiale, marquant la fin de la pièce.

Par les présentations d'ateliers et le grand nombre de manifestations autonomes, la seconde moitié du festival aura bel et bien été celle des participants. Cela n'aurait toutefois pas été possible sans le cadre donné par l'Institut international de Musique de Darmstadt qui a permis, une fois de plus, à la formule du chaos contrôlé de porter ses fruits.

Mathieu Corajod

Tact d'un plan sonore d'impact

Le dernier songe de Samuel Beckett de Pierre Jodlowski aux Jardins Musicaux, Cernier (19 août 2016)

Duel d'ombre : Megumi Tabuchi et Clara Meloni dans Ombra delle mente *de Pierre Jodlowski* © P.-W. Henry

À l'arrière scène, dans une faible lumière blanche, Laurent Estoppel apparaît sur un podium, le saxophone ténor autour du cou. Dans les 13 minutes 40 de la pièce *Le dernier songe de Samuel Beckett,* de Pierre Jodlowski, il se retrouve au centre d'un discours, un territoire fragmenté, un demi-cylindre peut-être comme dans *Le Dépeupleur* de Beckett. L'instrumentiste doit se battre, se faufiler à travers les matériaux électroniques les plus divers qui éclatent, cogitent, martèlent. François Donato, à la diffusion, envoie des ondes rythmiques brouillées, parfois des beats exotiques, d'autres fois de simples juxtapositions de percussions. Des chutes. On demande au musicien d'extraire, de produire : souffles, alertes, dédales, chants, rugissements, gravats. On pense aux combats free du saxophoniste Albert Ayler.

Laurent Estoppey s'immerge à bras le corps sans trop en faire, rigoureux, tranchant. Il répond sobrement. Un jeu acide et ample, très géométrique dans les ruptures, dans la lecture des flèches et des ciseaux laissant sur la partition des fragments de liberté. Beaux mouvements. Précision dans le souffle renvoyant à Urs Leimgrumber pour tout le travail sans le bec. Il construit une enveloppe malgré un dispositif d'éclairage simple comme chez Beckett, on retrouve cette science du peu, du fragment, du larvaire. Laurent Estoppey donne de la chair avec de la pudeur.

Resserre comme au rugby autre terre de Beckett. Rester en lisière tout en proposant une exploration de l'instrument, la place laissée au saxophone est un territoire étroit.

La deuxième pièce *Ombra della mente* emmène ailleurs. Dans l'emmurement d'un corps féminin dans un hôpital, dans une pensée. Les coups de diapason sur le corps filin métallique d'une lampe à la lumière crue donnent la cadence à ce duel, entre la soprano Clara Meloni et la clarinettiste basse Megumi Tabuchi. Duel d'ombres. Un éclat schizophrène dont la cartographie semble clairement délimitée par des tables minimales et une position à l'avant-scène avec des lutrins. Les deux personnalités opposées – extravertie et doloriste pour Clara Meloni ; combative par le repli, l'art du peu pour Megumi Tabuchi – contribuent à rendre la pièce plus déroutante encore. D'abord, il y a ce prélude sonore de chaussures à talons qui martèlent le sol. Puis l'écriture d'Ada Merlini dans le ressassement. À voir les murs maculés de numéros de téléphones et signes divers de la chambre d'Ada Merlini, on comprend le foisonnement de son conte cruel peuplé d'elfes qui se donnent à la profération. Pierre Jodlowski opte pour une vision visuelle esthétisée, épurée, peu bordélique. Mais il reprend ce sens de l'éruptif dans son écriture. La chanteuse passe par tous les états du son proféré : par glotte, tripes, voix de tête et entre en contraste avec la clarinette basse surtout venue de ventre, en rondeur parfois à la clarté Ellingtonienne, puis radieuse dans les éclats. L'interprète semble s'y accrocher comme à un bâton de pèlerin. Avec calme elle finit par disloquer l'instrument. On aime aussi ces peaux d'éponges frottées contre la table, ce déploiement de violence en lien avec une bande-son de stridences d'insectes et de concassements. La théâtralité, la dévotion totale au bord du gouffre de Clara Meloni interpelle, pour la création Pierre Jodlowski avait fait confiance à Françoise Kubler dans un même registre. En revanche, Armand Angster, amenait quelque chose de plus ouvertement jazz dans l'attitude face à l'instrument, alors que Megumi Tabuchi appose comme un suaire sur les clefs de la clarinette et maintient une distance assez salutaire. Si la pièce essore et vous laisse pantelant d'émotion immédiate, elle sort paradoxalement assez vite de vous les jours suivants, comme une éclipse. Alors que le moment passé avec Laurent Estoppey revient se déposer, grandit, se rejoue dans un bruissement énigmatique.

Alexandre Caldara

Alles schon mal dagewesen. Oder?

Donaueschinger Musiktage (14. bis 16. Oktober 2016)

Die Donaueschinger Musiktage, das weltweit älteste und bedeutendste Festival für Neue Musik, haben auch im 95. Jahr ihres Bestehens wieder an die 10 000 Konzertbesucher angelockt. Mehr als 300 Künstlerinnen und Künstler beteiligten sich, 17 Uraufführungen und vier Klanginstallationen gab es zu erleben.

Nach dem plötzlichen Tod von Armin Köhler hatte 2015 Björn Gottstein die Intendanz übernommen, aber auch im zweiten Jahr seiner Amtszeit geht er noch keine eindeutig neuen Wege. Was natürlich auch schwer möglich ist, denn durch die lange Vorlaufzeit der Auftragskompositionen stammten auch 2016 noch etwa 60 Prozent des Programms von Armin Köhler. Gottstein ist ein Mann des schleichenden Übergangs. «Es wird keinen radikalen Bruch geben. Donaueschingen ist einfach ein tolles Festival; was hier gefeiert wird, soll auch weiter hier gefeiert werden», sagt er. Neu gibt es zwar sogenannte «Kommodengespräche» mit den Komponistinnen und Komponisten oder die «Donaueschingen Lectures» (*On Zukunftsmusik* des Philosophen Roger Scruton), neu ist auch die konsequente Zweisprachigkeit deutsch/englisch im Programmheft. Das aber sind Neuerungen in homöopathischer Dosis und kein radikaler Bruch. Für einen solchen sieht Gottstein denn auch keinerlei Veranlassung. Lieber verzichtet er auf ein jährliches Motto (2013 waren das etwa «musikalische Grossformen») und möchte – vorerst zumindest, bis sich seine eigene Handschrift entwickelt – beobachten und die vielfältige Szene der Neuen Musik abbilden.

Und sie ist vielfältig, diese Szene – was wohl auch der derzeitige Trend ist: dass es eben keinen gibt und sich die Heterogenität weiter auffächert. Elektronik und Live-Elektronik findet man ohnehin in fast jedem Konzert, kaum eine Komposition kommt ohne diese Erweiterungen aus. Aber darüber hinaus franst die zeitgenössische Musik an ihren Rändern zunehmend aus und geht Verbindungen zu anderen Genres ein. Waren das letztes Jahr Performance und Video, fanden sich in diesem Jahr Schnittpunkte mit Jahrtausende alten mittelamerikanischen Kulturen (*Caral* von Martin Jaggi), mit Pop (*Die schönsten Schlager der 60er und 70er Jahre* von Peter Ablinger, eine launige Collage flirrender Klangpunkte in einem Tonika-Dominante-Netz), mit Free Jazz (*discorde* von Michael Wertmüller oder *Cold Cadaver* von Bernhard Gander mit einem hervorragenden Klangforum Wien und dem nicht minder grandiosen Steamboat Switzerland) oder auch mit Death Metal, einer der Hardcore-Versionen des Heavy Metal (*Blutrausch* von Klaus Schedl). Das sind mehr oder weniger gelungene Versuche einer Synthese zunächst disparater Formen, die miteinander kämpfen, sich überlagern, bereichern oder auch versklaven: Vieles lässt sich kritisieren – und genau das wird und wurde es auch, in zahllosen Gesprächen und für einmal auch wieder hitzigen Diskussionen im Publikum. Hier liegt ein fruchtbares Potenzial: es darf wieder gestritten werden. Die alten Dogmen haben sich ohnehin längst aufgelöst, der Diskurs ist vollkommen offen geworden. Mehr denn je ist alles im Fluss, werden unterschiedlichste ästhetische Positionen untersucht, durchgespielt, entworfen, verworfen.

Dazu kommt ein zweiter Punkt: Die jüngere Generation ist daran, alles noch einmal auf den Prüfstand zu stellen, also auch die längstens etablierten Institutionen der Neuen Musik (wie die spezialisierten Ensembles), und neue Verknüpfungen zu suchen. Diese Suche hat viele Perspektiven geöffnet. Das mag zum Beispiel eine neue Art von Teamwork sein, wenn sich manche Komponistin, mancher Komponist als Teil eines grösseren Kollektivs empfindet, sich vom Komponieren im emphatischen Sinn verabschiedet und im Verbund mit Dramaturgie, Video, Elektronik, Licht, Performance lieber den an den social media erprobten kurzen schnellen Eingriff ins Hier und Jetzt versucht. Das künstlerische Ergebnis beansprucht dann auch keine Haltbarkeit mehr, sondern verschwindet bald wieder. Es mögen andererseits neue Konzertformen wie Installationen sein. Ob Stücke im Fortissimo, ob sphärische Tonwolken oder Raumklang: alles nicht ganz neu, alles haben wir schon einmal irgendwo gehört. Aber die Lust an den Kombinationen nimmt spürbar zu. Der Stilpluralismus ist Gebot der Stunde. Das heisst auch: es besteht die Gefahr, den Fokus nicht zu finden. Und auch die Gefahr eines gewissen Dilettantismus: zu viel zu wollen auf zu vielen Gebieten, auf denen man (noch) nicht firm ist. Als klassischer Komponist für Rockband zu komponieren, muss geübt werden. Und vice versa. Aber der Dilettantismus hat eine schöne Schwester, nämlich die kindliche Lust am Spielen. Sie hatte in Donaueschingen einen grossen Auftritt. Und vielleicht findet sie demnächst ihre (oder eine, oder mehrere) Mitte(n). Wie sagte schon Friedrich Nietzsche: «Man muss noch Chaos in sich tragen, um einen tanzenden Stern zu gebären». Die Neue Musik ist wieder auf der Suche nach sich selbst.

Florian Hauser

Voyages et paysages sonores

Deux jours au Festival Musica Strasbourg (24 et 25 septembre 2016)

Toujours aussi éclectique et dynamique, le Festival Musica de Strasbourg propose pour sa 34e édition une exploration de l'histoire de la musique électroacoustique à travers une série de concerts, dont la création mondiale des *Chroniques terriennes* et la reprise de *Dracula* de Pierre Henry, ainsi qu'une présentation du Groupe de Recherches Musicales (GRM) sous la houlette de son directeur Daniel Teruggi. Un dispositif de haut-parleurs bigarrés et multiformes est installé dans la salle de la Bourse, lieu habituel des récitals et concerts de musique de chambre. Diffusé en préambule, le documentaire de Franck Podguster rappelle les riches heures du GRM depuis sa création en 1958 par Pierre Schaeffer et François Bayle. Cet art acousmatique peine à évacuer l'embarrassante technique qui précède à la diffusion des sons. Si l'objet consiste à écouter sans pouvoir localiser l'origine du flux sonore, l'écoute fait apparaître des motifs assez proches de «tics» langagiers comme ces laborieuses *Études aux allures et aux sons animés* (1958), extraites de *l'Expérience acoustique,* dont on mesure avec le recul la dimension historique. Plus ludique et accrocheur, *L'œil écoute* de Bernard Parmegiani fait la part belle aux premiers synthétiseurs. *Anamorphées* (1985) de Gilles Racot parvient à faire oublier l'instrument dévorant par la ductilité des timbres et des matières sonores.

La seconde partie se concentre sur les dernières productions acousmatiques. On retiendra le plaisant *Si Cielo vivo* (2006) de Vincent-Raphaël Carinola ou *Draugalimur, membre fantôme* d'eRikm, sorte de voyage vagabond sur une trame de sons très fins et vibrants. *Springtime* (2013) de Daniel Terrugi est assez laborieux dans son expression et ses moyens mais supplante l'anodin *Untitled, January* (2013) de Giuseppe Ielasi.

Francesca Sorteni dans le rôle de Mririda à l'Opéra du Rhin © Alain Kaiser

Un vrai-faux concert de musiques sacrées attend le public dans la cathédrale de Strasbourg, avec le Rias Kammerchor et le Münchener Kammerorchester sous la direction d'Alexander Liebreich. *Responsorio delle Tenebre* (2001) de Salvatore Sciarrino ouvre les débats dans la longueur généreuse d'une antienne chantée a capella par les voix d'hommes du Rias Kammerchor. Ce jeu d'écho et réponses séduit par la dimension archaïsante que Sciarrino sait insuffler à sa langue. Très différent d'expression et de couleurs, le *Disputatio* (2014) de Pascal Dusapin convoque chœur, solistes et grand orchestre. Le texte latin est extrait du manuscrit de Salisbury et fait référence à l'exercice obligé de la « dispute » rhétorique qui conduit l'élève à rivaliser avec le maître – ici, entre le fils de Charlemagne et son maître Albinius. L'argument manque de vigueur pour tenir la route sur toute la durée de l'œuvre. Disposés en étages, les musiciens occupent les niveaux qui mènent à l'estrade centrale. L'acoustique très réverbérée absorbe les belles sonorités du glasharmonika placé aux côtés d'un quatuor de voix féminines qui reprennent en écho les découpes syllabiques prélevées dans le flux instrumental. La richesse et la variété des percussions font alterner résonances courtes ou longues, avec une préférence aux crotales et plaques métalliques. La présence du pesant Requiem de Maurice Duruflé ne rend pas vraiment justice aux œuvres données en première partie. Plombée par un orgue électrique sans charme et sans chair, l'interprétation fait pourtant la part belle aux cuivres du Münchener Kammerorchester. Les solistes courent après l'écho mais l'ensemble file droit et parvient à bon port.

L'acoustique très mate du studio de France 3 Alsace tranche avec les fastes rayonnants de la veille. Le pianiste Pierre-Laurent Aimard réunit le clarinettiste Mark Simpson et l'altiste Antoine Tamestit pour un récital en hommage aux 90 ans de György Kurtág. On retient de cette matinée musicale le remarquable trio *Hommage à R. Sch.* op. 15d écrit en 1990 et donné à la suite des *Märchenbilder* de Schumann. Le «Tondichter» répond aux interrogations du musicien hongrois dans un dialogue tressé d'affects et de timbres ombrageux. *Hommage à Gy. K.* de Marco Stroppa se glisse astucieusement dans ce double portrait en proposant une réflexion sur le son et l'emplacement des musiciens dans l'espace. Tandis que l'alto d'Antoine Tamestit tutoie les sommets dans Jelek (pour alto) et *Märchenbilder*.

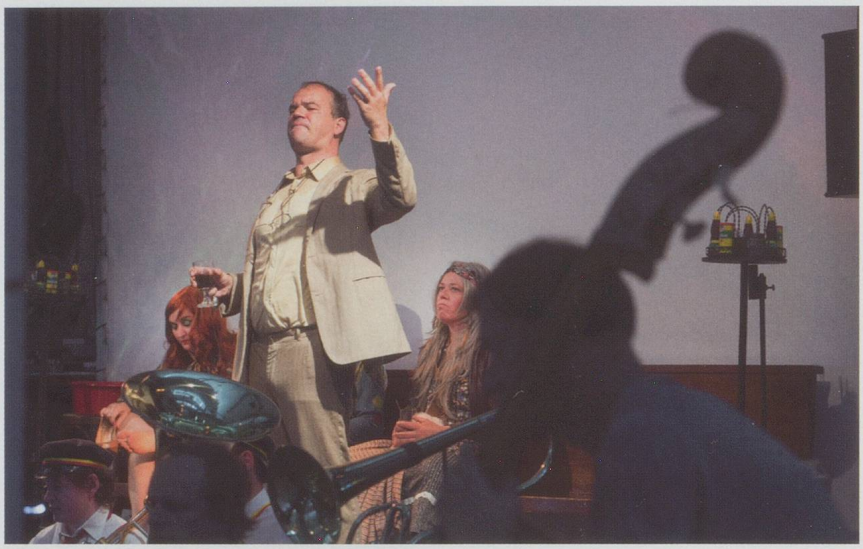
Donné en création mondiale, le septième ouvrage lyrique du compositeur franco-marocain Ahmed Essyad, *Mririda* répond à une commande de l'Opéra du Rhin. C'est pour le Conservatoire, l'occasion de présenter le travail des jeunes

chanteurs de l'Opéra Studio de Strasbourg accompagnés par l'ensemble orchestral du Conservatoire et l'Académie supérieure de musique de Strasbourg. Le chef Léo Warynski conduit le projet avec une énergie communicative qui transcende littéralement les interprètes. L'argument raconte la trajectoire de Mririda, à la fois prostituée et poétesse berbère dont le souvenir se perpétue dans le haut-Atlas Marocain. Le livret fait se succéder 14 scènes dans lesquelles il est question de la position de la femme dans une société dominée par les hommes et la puissance de la parole sur l'obsession de dévastation et d'affrontement. La musique d'Essyad contourne le piège du folklorisme pour puiser ouvertement dans des références classiques du XXe Siècle dodécaphonique. La mélodie n'est pas pour autant négligée, avec un art du tuilage lyrique et des ornements qui ne renient pas la présence sous-jacente de la poésie parlée-chantée. Contraints par des difficultés de mémorisation et de temps à rester en fosse, le chœur de l'Opéra du Rhin est l'élément à la fois visible et invisible qui sertit les voix solistes dans un remarquable écrin résonnant. Si les décors et la mise en scène d'Olivier Achard peuvent décevoir par le recours systématique à des contrejours et la facilité des situations, on se concentre sur la performance du rôle-titre, interprété de belle façon par la voix nuitée de Francesca Sorteni. Autour d'elle la Jeune Fille de Louise Pingeot et la Vieille Femme de Coline Dutilleul se tirent brillamment d'une partition qui les expose parfois dangereusement. Les hommes sont plutôt décevants, dramatiquement et vocalement. L'Etranger assez terne de Camille Tresmontant côtoie le Mercenaire à la méchanceté un brin forcée de Diego Godoy et l'Officier rectiligne d'Antoine Foulon.

David Verdier

Vielstimmige Uraufführungen

Das Tonkünstlerfest am Lucerne Festival (3. und 4. September 2016)



Szene aus Michel Roths Musiktheater Die künstliche Mutter *mit dem Ensemble Phoenix und den Solisten: Rachel Braunschweig, Robert Koller, Miriam Japp.* Foto: Priska Ketterer/Lucerne Festival

Für das Konzert der Preisträgerinnen des Concours Nicati 2015 in der Lukaskirche (3. September) wurden zwei Kompositionen für Geige und Harfe in Auftrag gegeben, die neben fünf virtuosen Solowerken von den jungen Instrumentalistinnen (Sofiia Suldina und Estelle Costanzo) im Rahmen des Lucerne Festival uraufgeführt wurden. *Still Remnants of Moving and Reappearing Sounds* von Cyrill Lim (*1984) ist eine «Resonierende Kammermusik für Harfe, Violine und Elektronik», bei der sich die Musikerinnen im Raum bewegen und verschiedene Klangstationen abwandern. An diversen Orten sind Mikrophone installiert, die den Klang der resonierenden Klangkörper aufzeichnen, um diese zugleich über Tongeber erneut zum Schwingen anzuregen, sodass zahlreiche Feedbackschlaufen entstehen. In dieser performativen Installation werden beständig neue Freiräume kreiert, bis am Ende ein Klanggebilde einen Raum eröffnet, aus dem die Musikerinnen bereits ausgetreten sind. Zuvor erklang die viersätzige *Poesía Sin Pureza* von Helena Winkelman (*1974) herkömmlich vom Podium aus, trotzdem eröffneten sich dort ebenfalls neue Klangwelten durch die Obertonstimmung der Harfe und die hierdurch potenzierten mikrotonalen Möglichkeiten im Zusammenspiel der beiden Saiteninstrumente. Greift Winkelman auf Gedichte von Pablo Nerudas *Poésie impure* zurück, so vertont sie diese keinesfalls im Sinne der ‹musica impura› Hans Werner Henzes, sondern möchte sie und insbesondere deren zwischen den Zeilen befindlichen Töne in Musik ‹übersetzen›. Hierbei entstehen differenzierte Klangwelten, auch durch die kontrastierende Anlage der einzelnen Sätze, wobei diese die Atmosphären der Wortkompositionen vielschichtig ausdeuten.

Auch *Le Banquet* von Ezko Kikoutchi (*1968) fusst auf einer literarischen Vorlage, und zwar auf Platons *Symposion*. Nach einem Lontano-Beginn stehen diverse Dialoge und eine instrumentale Diskussionsführung im Mittelteil, bevor – quasi als Essenz hieraus – der Schlussteil sich der «Wahrheit» und «Schönheit» der antiken Philosophie widmet. Das Werk wurde vom gut vorbereiteten Ensemble der Lucerne Festival Alumni unter der Dirigentin Lin Liao uraufge-

führt, welches im Rahmen des hier integrierten Schweizerischen Tonkünstlerfestes insgesamt acht neue Ensemblestücke an einem Nachmittag präsentierte. Es folgte zunächst *Anakyklikon* von Antoine Fachard (*1980), das versucht, die Gesetze der Physik für die Spanne des Zuhörens ausser Kraft zu setzen. Rückläufigkeiten sollen die erlebte Zeit beeinflussen, und so wählte der in Lausanne aufgewachsene Komponist zunächst die Figur des Chiasmus als Grundform des Werkes, doch kreuzte er diese zunehmend mit zyklisch Wiederkehrendem, sodass die Anordnung nicht spiegelbildlich ist, sondern das entwickelte Material am Ende dem des Beginns konvergierend gegenübersteht. Der musikalische Strom, der sich durch die Abweichungen von einer strengen Konstruktion einstellt, wird in *Tiers Paysage* von Carlo Ciceri (*1980) noch verstärkt, indem dieser dem Ensemble einen zielgerichteten musikalischen Fluss einkomponiert. Hierfür wählt er auch eine stromlinienförmige Aufstellung, bei der sich das Ensemble um den nach vorne gerichteten Flügel positioniert und die nach hinten gestaffelten Bläser und Geigen das Material der ersten Reihe (Viola und Cello) stets modifizierend aufgreifen. Dieser soghaften Wirkung steht in Gary Bergers (*1967) *Substrat* ein impulsives Ensemble gegenüber, das die Faktur des Werkes mosaikartig durch kurze, intensive Bewegungsformen darbietet. Die energiegeladenen Strukturen pulsieren jedoch weniger in Klangschichten, so dass das Werk in seinen diversen Interferenzen doch pointilistisch wirkt. Grenzt sich Berger dabei bewusst von einer Vertonung aussermusikalischer Phänomene ab, so greifen die darauffolgenden Kompositionen wiederum auf literarische Vorbilder zurück.

Saskia Bladts (*1981) *Staub* nimmt Bezug auf Gedichte Paul Celans, aus denen sie jedoch lediglich die positivkonnotierten Worte aneinanderreiht, um die Lichtfunken in dessen dunkler Lyrik hervorzuheben. Die Komponistin stellt *Staub* als ein von der Erde entwurzeltes Werk dar, das sich zu den Sternen erheben will. Stephanie Haenslers (*1986) greift in ihrem Klavierquintett *alba desdibujada* auf Lyrik von Jorge Luis Borges zurück. Sie verzichtet ausdrücklich auf eine naturalistische «Vertonung» der Bilder des Gedichtes und will stattdessen die Gesten und Bewegungen der Dichtung transportieren. Letztendlich wird die Atmosphäre durch ihr Werk «übersetzt», wobei die dort angelegten Kontraste nun nur noch verschwommen erklingen. Ursprünglich als Gegensatz zur Titelfigur seines musiktheatralen Werkes *Bérénice* gedacht, wollte Blaise Ubaldini (*1979) in *Titus Forever* ein musikalisches Portrait des Kaisers zeichnen, das sich schliesslich doch als ein weiteres Gesicht seiner Gattin Bérénice entpuppt. In einer nächtlichen Szenerie ist die imaginäre Bühnenperson zwischen Liebe und Staatsraison hin- und hergerissen, wobei die figurative Musik ein sehr eindringliches Bild einer verzweifelten Zerrissenheit wiederzugeben vermag. Nemanja Radivojevic (*1981) geht in *And the Angel Saw the Black Swan* von Walter Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* aus und versucht, den Hörer für das Erinnern an Vergangenheitsaugenblicke zu sensibilisieren, indem er kaleidoskopartig differierende Facetten im steten Wandel neu präsentiert.

Ebenfalls wie ein grosses Panoptikum reiht Michel Roth (*1976) in seiner Bühnenfassung von Hermann Burgers Roman *Die künstliche Mutter* (1982) ein buntes Spektrum an Szenen und musikalischen Jargons aneinander, wobei er auch die Burger-typischen Genre-Vermischungen in den zwei Teilen seiner Oper integriert. Der erste Akt spielte in der Bar der Südpol-Location (Premiere am 2. September). Die Möglichkeiten einer Simultanbühne wurden hier voll ausgekostet, da die Zuschauer von drei Bühnen umgeben waren, die gleichzeitig bespielt wurden. Um den «Transit» in das Gotthard-Innere zu verdeutlichen, wurde der zweite Teil nach der Pause in den angrenzenden Konzertsaal verlegt, in dem das Publikum von der Tribüne aus mit einem «Tunnelblick» das weitere Geschehen verfolgte. Auch musikalisch ist dieser soghaft angelegte Teil dem Panoptikum des ersten konträr gegenübergestellt, da das Material weniger horizontal aneinandergereiht, als vielmehr in Schichten übereinander getürmt wird, um somit einen Querschnitt durch das «Zentralmassiv von Depressionen» des Hauptprotagonisten bieten zu können. Zu Beginn erwartet den Zuschauer hingegen eine operettenhafte Nummernabfolge, die durch Burgers Vielfalt an Soziolekten, Zitaten der «grossen» Literaten, aber auch derben Zoten führt und von filigran Vertontem bis zum übermütigen Lärmen reicht. In diesem bunten Mummenschanz kann die Vertonung auch deshalb überzeugen, da sie sich nicht als glättende Literaturoper präsentiert, sondern alle Höhen und Tiefen der Vorlage ernst nimmt und spielerisch Burgers humorvolles Sprachgewirr weiter verstrickt.

Sowohl die Musiker des Ensemble Phoenix als auch der Dirigent Jürg Henneberger hatten hierbei szenische Auftritte und teils kleinere Sprech- oder Gesangseinlagen, die sie lustvoll präsentierten. Neben den vier Gesangssolisten schlüpften auch zwei Schauspielerinnen beständig in neue Rollen und wurden von Roth mit diversen Herausforderungen konfrontiert. Die Intensität, mit der die Premiere hierbei bestritten wurde, zeugte von einer hohen, leidenschaftlichen Meisterschaft aller Beteiligten.

Florian Henri Besthorn

Morgenkaffee im Feldbett – oder nicht …

Festival Rümlingen
(19. bis 20. August 2016)

Zwei Autorinnen, zwei Sichtweisen. Beide haben das Festival Rümlingen 2016 erlebt, beobachtet und unabhängig voneinander darüber geschrieben. Dabei wird diesmal weniger über die einzelnen Kompositionen berichtet, vielmehr geht es darum, sich über das eigentliche Konzept des Festivals Gedanken zu machen.

I

Der Wecker klingelt. Nun ja, er gongt vielmehr. Seit etwa einer halben Stunde spielt Bastian Pfefferli das Stück *Nine Bells* von Tom Johnson. Von meinem weiss bezogenen Feldbett aus, mitten auf einer Wiese in der sanft geschwungenen Landschaft im Baselbiet, kann ich ihn von ferne dabei beobachten, wie er langsam von Glocke zu Glocke geht und sie anschlägt. Es ist Samstagmorgen, etwa 6 Uhr, und langsam wird es hell. Es ist nicht mein erster Sonnenaufgang beim Festival Rümlingen, welches heuer wie seit über 25 Jahren in der kleinen Ortschaft und ihrer Umgebung nahe Sissach stattfindet. Mein Vater ist in der Programmgruppe des Festivals involviert, und so wandelte ich bereits als Kind auf nächtlichen Rümling'schen Klangpfaden. Das Festival 2016 mit dem Motto «Glocken» unter der künstlerischen Leitung von Sylwia Zytynska ist ebenso ungewöhnlich wie alle Jahre zuvor: Es erstreckt sich vom frühen Abend bis zum nächsten Mittag, und zwischen den vielen ortsspezifischen Installationen, Performances und Uraufführungen zeitgenössischer Komponisten gibt es Raum für Begegnungen, zum Beispiel bei einem opulenten Abendessen. Am *Truth Table*, einer langen Tafel für über 100 Personen am Waldrand, speist man vorzüglich, kommt mit dem Nachbarn ins Gespräch, erzählt sich – dem Menü folgend – eine peinliche Geschichte. Das Soziale nimmt am Festival Rümlingen einen fast ebenso wichtigen Platz ein wie das Musikalische. Man trifft sich, man kennt sich. Wenn man nun aber nicht vom Abendessen bis zum Morgengrauen dabei ist, verpasst man dann den Kern? Das Musikfestival lebt durchaus von seiner eigenwilligen Form, welche musikalische Ereignisse mit atmosphärischem Erleben verbindet. Dennoch gibt es mehrere und nicht bloss eine Möglichkeit der Erfahrung. Mit Speis, Trank und Übernachtung taucht man vollends in die einzigartige Rümlingen-Welt ein. Diese Welt ist mir als Musikliebhaberin die Liebste. Auf der anderen Seite verliere ich dabei teilweise die kritische Distanz, die ich als Musikwissenschaftlerin in einer Art «déformation professionnelle» stets suche. So sehe ich die Form des Festivals als Angebot und nicht als Muss: Ich kann mich vollends hingeben – oder ich kann hineinschnuppern, mir dabei aber mit Abstand den manchmal notwendigen eigenen Raum zugestehen.

Rebekka Meyer

II

Bei Festivals schlägt sie oft besonders zu: die berühmte Angst, etwas zu verpassen. Beim Festival Rümlingen 2016 gibt es keine Parallelveranstaltungen, sondern nur den einen Pfad, dem alle folgen. Trotzdem muss man sich entscheiden: Übernachte ich nach einer anstrengenden Arbeitswoche, mit Schnupfen und ohne vernünftigen Schlafsack im Freien auf einem Feldbett? Ich habe mich dagegen entschieden. Und es bereut. Denn als ich am Samstagmorgen zur Performance *Glockenblume* von Peter Conradin Zumthor wieder anreiste, merkte ich: ich bin woanders als der Rest der Gruppe, der die Nacht im Freien verbracht hat. Irgendwie höre ich anders, gehöre nicht mehr dazu. Warum habe ich das so empfunden?

Vielleicht liegt es daran, dass das Festival Rümlingen eine Art Ritual ist. Ein Ritual in verschiedenen Stufen, das eine temporäre Gemeinschaft kreiert. Eine Gemeinschaft, in der man sich duzt, eine Gemeinschaft, die auf Kommando loswandert und eine Wahrnehmungsschule durchläuft. Das gelingt, weil das Festival mit Liebe und Sorgfalt einen Flow konzipiert. Einen Flow, der keine Brüche verträgt: Weder in der Musik, noch in der Inszenierung – von den Kabeln und Generatoren zum Beispiel, die es braucht, um die Ruine Homburg zu bespielen, sieht das Publikum nichts. Das Festival Rümlingen idealisiert die Natur aus der Perspektive des Städters und für Städter. Passend zur aktuellen Achtsamkeitsbewegung und neuen Welle der Naturbegeisterung ist es damit ein programmatischer Gegenentwurf zum alltäglichen Hochleistungshamsterrad. «Zurück zur Natur» passiert hier aber nicht in Opposition zur, sondern in Verbindung mit der Hochkultur.

Die exklusive Gemeinschaft erwacht.
Foto: Kathrin Schultheiss

Über das diesjährige (bedeutungsschwere) Thema «Glocken» finden die Prinzipien des Rituals auch in die Uraufführungen und Installationen: In *Botanica* schafft Serge Vuille durch sich zyklisch wiederholende musikalische Aktionen eine traumartige Atmosphäre. Die Röhrenglocken-Komposition *Caldeira* von Julien Mégroz beruft sich durch repetitive, sich polyrhythmisch verschiebende Pattern auf eine sakrale Zeremonie, und die Interaktion *GehFahr* von Sylwia Zytynska ist eine Prozession mit Schellen, Glocken und Klingeln, die an die Vertreibung der Wintergeister zu Neujahr erinnert. Ritualhaft ist auch, dass die Kompositionen die Emotionen und Aufmerksamkeit des Publikums klar lenken: Bevor in Daniel Otts und Enrico Stolzenburgs Natur-Musiktheater *Sampuogn – Schlag 9* die musikalischen Interventionen einsetzen, lauscht das Publikum zehn Minuten nur der Natur. Das mag man esoterisch finden – eingebettet ins Gesamtkonzept ist das aber äusserst wirkungsvoll und poetisch.

Auf den ersten Blick hat das Rümlingen-Publikum wenig mit dem Neue Musik-Publikum an Orten wie der Gare du Nord oder der Berner Dampfzentrale gemeinsam. Auf den zweiten Blick aber ist das nur eine Verschiebung: Der Dresscode heisst hier Trekkingausrüstung und Wanderschuhe. Leichter zugänglich, niederschwellig oder gar barrierefrei ist deshalb das Festival wohl kaum. Denn die Rümlingen-Gemeinschaft entsteht eben nicht nur über den Klang, sondern definiert sich auch stark über ihre Exklusivität. Dazu gehören Erlebnisse wie das Aufwachen im Freien und der Morgenkaffee im Feldbett. Deswegen: Damit das Ritual «Festival Rümlingen» seine volle Wirkung entfalten kann, muss man von Anfang bis Ende dabei sein.

Theresa Beyer

Le jeu renouvelé des correspondances

Deux créations du Nouvel Ensemble Contemporain à La Chaux-de-Fonds (30 septembre 2016)

Le NEC proposait fin septembre le deuxième concert d'une saison qui en est composée de onze et dont plus de la moitié intègre des créations mondiales. Se situant dans une tradition « classique » de la musique contemporaine, l'ensemble est également soucieux d'élargir l'écoute à travers des projets associant musique, danse, théâtre, littérature, photographie, cinéma, vidéo et arts plastiques, et de proposer de la musique dans divers lieux, parfois inattendus, à l'instar des jardins de Cernier, et cette fois-ci dans un lieu devenu habituel, la salle d'un musée.

Au jeu renouvelé et surmonté des correspondances, étendu d'abord au lieu et à l'espace, le deuxième concert du NEC favorise une écoute « située », qui autorise aussi bien la focalisation sur les œuvres musicales que l'attention à l'hétérogénéité des éléments appelés par l'œuvre et son écoute. D'une manière apparemment externe, l'exposition et la salle utilisée révèlent le poids d'une histoire où les éléments ne peuvent plus être rassemblés que sous la forme d'un cabinet contemporain de curiosités, qui, dans le même temps, indique les limites de la curation (le Musée des Beaux-Arts, récemment rénové, sort littéralement de sa réserve en exposant des œuvres « oubliées »).

Évidemment, à ce jeu-là, la musique se joue « facilement » de la complexité pour atteindre une cohérence, même si la mise en avant de la volonté chère à Schopenhauer passe inévitablement par sa propre représentation et par l'insertion dans des contextes qui tous cependant concourent au sens des œuvres. Le régime esthétique, qui est peut-être la modernité même, cède parfois la place, comme l'histoire de l'art, à une anthropologie de la perception, à une recontextualisation s'opposant au libre jeu des formes et appelant une écoute ou un regard portant sur le monde et sur soi, et leur donnant un nom propre.

Par contraste avec les tableaux présentés dans un accrochage volontairement trop dense, les pièces jouées expriment une forte cohérence obtenue par des écritures qui ne laissent pas « errer le matériau » tout en lui reconnaissant une existence propre et en s'appuyant sur le jeu de musiciens rompus à l'exercice. Déjà le rapport traditionnel au texte, tenant d'une sorte d'hétérologie irréductible dont il faut bien s'accommoder, apparaît comme la manière d'éviter des régions par trop dysphoriques et favorise le commentaire. Et pourtant, même lu, dit, chanté, écrit, le texte gagne ici à être perçu comme l'un des contextes possibles de l'œuvre et non seulement comme un élément de sa signification.

Les pièces pour voix, clarinette, contrebasse et percussion sont les fruits de commandes de Maxime Favrod, le percussionniste du NEC, et articulent deux textes de l'écrivaine suisse Marianne Freidig, qui s'est fait du récit théâtral une spécialité. La première création, *Die Wiederherstellung des Paradieses,* est l'œuvre d'Ezko Kikoutchi. Le texte travaille la relation entre langage des SMS et langage poétique, et confronte la banalité du quotidien à l'esprit qui recherche amour et sensualité ; une œuvre dont l'écoute résiste cependant au caractère binaire de l'évocation. La seconde création, plus courte, s'appuie sur la tension entre psychisme et physique : *Hirnchen und der Berg,* de Boris Bell, décrit les luttes du corps et de l'esprit lors d'une ascension de montagne, ce qui conduit à pouvoir se saisir du titre apparemment incongru dont hérite le concert : Le Cerveau Cervin.

L'effort de réintégration est plus puissant dans la pièce de Bell que dans celle de Kikoutchi, qui cependant tire une force peut être plus grande des oppositions. Faut-il reconduire ici l'opposition entre deux extrêmes, disons, entre les divergences expressives puissantes chez Lachenmann ou la fusion partielle des caractéristiques acoustiques chez Grisey ? La mélodie et la figurechez le second, l'harmonie chez le premier sont caractéristiques d'une évolution de la musique qui réintègre par leur face négative les éléments congédiés. Une telle opposition, peut être transposée sur le plan du récit, apparaît entre Kikoutchi et Bell, mais certainement d'une manière plus positive. Le caractère contrapuntique de *Wiederherstellung des Paradieses,* où les lignes et figures sous-entendent une harmonie sans se construire sur elle, s'oppose à la réintégration plus puissante dans la seconde pièce, d'un compositeur coutumier du franchissement des genres musicaux.

Le jeu des musiciens donne l'impression d'une facilité et d'une distanciation qui contribuent à mettre en avant le sonore tout en assurant la fluidité des récits, et où l'expression est parfois moins lyrique, plus énergétique. Cependant un certain maniérisme guette l'expression qui se détacherait de l'ensemble. Thierry Dagon, contre-ténor, sait faire entendre ce qu'il produit et ses manières n'apparaissent pas, en soi, surajoutées au chant. Maxime Favrod est à l'aise dans la manière de scander le récit, le jeu du clarinettiste Jean-François Lehmann apparaît en même temps sobre et incisif, la contrebassiste Noëlle Reymond se révèle être une véritable chambriste contemporaine alors que Stéphanie Burkhard est à même de répliquer au contre-ténor extraverti.

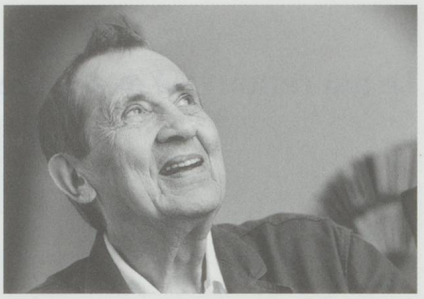
Un tel concert aura donné l'impression, fût-ce d'une manière fugace, de franchir quelques seuils, à commencer par celui qui sépare les expressions convenues et leur au-delà. Au moment où la confrontation programmatique

des œuvres tend à faire perdre à ces dernières leur autonomie, il est important d'affirmer la puissance d'une écoute ou d'un regard qui font que chaque œuvre se détache de l'ensemble et demeure, pour reprendre le mot d'Adorno, l'ennemie jurée de sa voisine.

Raphaël Brunner

Einojuhani Rautavaara

1928–2016



© Maarit Kytöharju / Fimic

Le compositeur finlandais Einojuhani Rautavaara est mort le 27 juillet 2016 à son domicile d'Helsinki, sa ville natale. Il avait 87 ans. Né le 9 octobre 1928, son enfance est endeuillée par le décès de ses deux parents. Recueilli par une tante pianiste, il poursuit des études de musique à l'Académie Sibelius d'Helsinki où il décroche en 1957 son diplôme de composition dans la classe d'Aarre Merikanto. En 1955, Son *Requiem in Our Time* (1953) obtient le premier prix de composition au concours Thor Johnson de Cincinnati. Les qualités de compositeur du jeune homme attirent l'attention de Sibelius qui lui obtient une bourse de la Fondation Koussevitzky grâce à laquelle il part aux États-Unis. Il étudie la composition avec Vincent Persichetti à la Juilliard School de New York et suit l'enseignement de Roger Sessions et d'Aaron Copland à Tanglewood. Il complète ensuite sa formation en Suisse auprès de Wladimir Vogel et en Allemagne auprès de Rudolf Petzold. De retour en Finlande, il se consacre à la composition mais aussi à l'enseignement. Parmi ses élèves figurent le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen et le compositeur Magnus Lindberg.

Si le soutien de Sibelius fut un atout au début de sa carrière, il s'avéra être par la suite un handicap. Toute sa vie Rautavaara dût supporter la comparaison avec l'auteur de *Finlandia*. L'adoption d'un style néo-classique dans les années 1950, puis du système sériel jusqu'au milieu de la décennie suivante furent sans doute des moyens de chasser cette ombre trop imposante. Si, avec Erik Bergman, il fut l'un des premiers compositeurs finlandais à adopter la série, il utilisa cependant cette technique dans un nombre assez restreint de compositions. Les œuvres de cette période, comme la *Quatrième symphonie « Arabestaca »* (1962), témoignent d'une inclination pour l'esthétique post-romantique d'un Bruckner et l'expressionnisme d'un Alban Berg. Vers la fin des années 1960, Rautavaara abandonna le sérialisme dont il refusait le dogmatisme pour adopter une grande diversité stylistique. Les années 1970 et, plus encore, 1980 se caractérisent par une intense créativité marquée par une évolution vers un style néo-romantique intensément expressif et clairement tonal.

L'œuvre de Rautavaara est dominée par des thèmes récurrents. Les opéras traitent souvent de la question de la créativité et de la folie et mettent en scène des personnages historiques comme un évêque du treizième siècle pour *Thomas* (1985), Van Gogh pour *Vincent* (1987) ou *Raspoutine* (2003). La nature occupe également une place importante comme dans *Cantus Arcticus* (1972) appelé aussi « concerto pour oiseaux et orchestre », qui utilise des chants d'oiseaux enregistrés près du Cercle arctique. Le thème de l'ange fut aussi un sujet d'inspiration pour Rautavaara qui disait se souvenir d'un cauchemar de son enfance où une créature ressemblant à un ange l'avait serré dans une étreinte étouffante. On retrouve la présence de l'ange dans des œuvres comme *Angel and Visitations* (1978), pour orchestre, le *Concerto pour contrebasse et orchestre « Angel of Dusk »* (1980), la *Cinquième symphonie « Monologue with Angels »* (1985), ou comme la *Septième symphonie « Angel of Light »* (1994). Au cours de sa longue et prolifique carrière, Rautavaara aura composé pas moins de neuf opéras, huit symphonies, douze concertos mais aussi de nombreuses œuvres chorales et de musique de chambre.

Max Noubel