

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2018)
Heft: 143

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: 30.04.2026

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

Holy things

Estonian Music Days (12–19 April 2018, Tallinn and Tartu)

Each year, the Estonian Music Days chooses a theme to underpin the festival, and for 2018 that theme was 'sacred'. It's a complex word, rich with connotations and interpretations, and any meaningful contemporary reflection on the sacred must inevitably embrace a tension of ideas and outlooks, in which religious and secular concepts and sensibilities sit side by side in a delicate balance.

The music featured at the 2018 Estonian Music Days explored this balance superbly, presenting a wide diversity of responses to the theme. In Erkki-Sven Tüür's *Symphony No. 4 'Magma'*, performed by percussion soloist Heigo Rosin with the Estonian National Symphony Orchestra, conducted by Risto Joost, the sacred was found rooted in nature, expressed in energetic turbulence, sounding as though it had ripped open the earth's crust. A stylised paean to the glory and ferocity of nature at its most raw, like nature itself Tüür's 'Magma' symphony engulfed and exhilarated.

At the opposite end of the nature-religion continuum was Galina Grigorjeva's seven-movement *Vespers*. The work's meaning and intention were not black and white: whether or not the piece was intended to be perceived as an act of worship was somewhat ambiguous. Certainly, the solemnity of the performance by Vox Clamantis highlighted its liturgical potential, as did the various places where Grigorjeva's style came close to that of Arvo Pärt, but the ambiguity about its nature happily remained, particularly in the work's more adventurous earlier movements.

However, the music that made the strongest and most long-lasting impression was where notions of religious and secular, of this world and the beyond, of human and divine, were present simultaneously. Lepo Sumera's *Play for Two*, for violin and percussion with electronics,

focused on a relationship where contrasting material was the basis for disharmony and aggression. Enhanced by the electronics, the players' actions – performed by Eva-Maria Sumera and Vambola Krigul – slowly became more sympathetic, eventually establishing that most holy of things, reconciliation between former enemies. At the same concert, Liina Sumera's electronic work *Conatus* explored a sequence of meditative episodes that combined its elements in a fluid, organic way; there were no sudden surprises, yet it was constantly unpredictable. The climax of the work flooded Tallinn's Niguliste church with an unutterably lovely burst of intense electricity; it was as if we had become Dante to Sumera's Beatrice, all of us being carried upward by a gentle but infinite will, into the heights of paradise.

Two choral pieces managed to tap into the very heart of the 'sacred', focusing on what is surely the most quintessential aspect of all things, human and divine: love. Maria Kõrvits' *I Am Calling For You*, receiving its first performance by the Estonian National Male Choir conducted by Mikk Üleoja, used an anonymous text that could be interpreted in many ways: the voice of the universe, a kindred spirit, an admirer from afar, a subconscious vocation, a repressed desire, or a divine presence. These multiple interpretations all intermingled in real-time as the music progressed, Kõrvits allowing the music to roam freely yet establishing a sublime sense of stasis and infinity. Choral music – especially religious choral music – so often does mere lip-service to the love that supposedly impels its worship and doctrines, yet here was a rare example of it manifesting in a genuine way, nebulous yet numinous.

Another example came with Vox Clamantis' performance of Helena Tulve's *You and I*, a work concerned with

the mystical expression of physical and spiritual union. The fact that Tulve composed this piece for the choir conducted by her husband (Jaan-Eik Tulve) added a layer of significance to its theme of love. Yet the real power of *You and I* was that its expression of love felt both universal and intensely personal. Its words could be interpreted on the most cosmic scale, bridging the gap between earth and heaven, or as a lovesong by Mother Earth to all of us who inhabit her landscapes, as well as, of course, an exquisitely affectionate confiding of love between two people. In the overwhelming, heart-stopping beauty and almost unbearable intimacy of Tulve's music, the singers woven together into an intricate stream of complex fragrance, *You and I* reminded us not only that love is sacred, but the act of loving – of sharing love, with a deity, with our world, with one another – sanctifies us, and makes us holy.

When one considers the manifold problems that plague and pollute our planet and its peoples, there are times when it can seem as if music is powerless to offer anything more than a distraction. Yet the Estonian Music Days emphasised the power that music has to cause us to reflect on the things that we cherish and regard as sacred, and to effect an inner change in each of us that can, in turn, bring about outward actions that could possibly transform the world.

Simon Cummings

Je suis vivante !

L'ouverture du festival Les Musiques à Marseille avec *Papillon noir*, objet scénique difficilement identifiable, par Yann Robin et Yannick Haenel (12 mai 2018, La Criée, Marseille)

Aborder le lyrique n'a jamais été une sinécure pour un compositeur. Moins encore depuis le milieu du XXe siècle – assaillis qu'ils sont d'injonctions et interdictions jaillissant de toutes parts. Le compositeur Yann Robin n'avait jusqu'ici jamais composé pour la voix, et c'était peut-être là le principal frein à son approche de l'opéra. Pour le reste, on le sait très capable de s'entourer de personnes compétentes, ce qu'il fait à nouveau pour *Papillon noir* : l'ouvrage a été conçu avec le romancier Yannick Haenel, rencontré lors de son séjour à la Villa Medici. Quant à la mise en scène, Robin a fait confiance aux amitiés d'Haenel en la personne d'Arthur Nauzyciel.

Quoi qu'il en soit, Yann Robin, il faut bien avouer que l'écriture vocale semble aux antipodes de l'esthétique sonore qu'il développe depuis près de vingt ans – ce qu'on met parfois un peu rapidement sous le vocable de « saturation », mais qui recèle en vérité un trésor de nuances et de subtilités. Et s'il demande fréquemment à ses instrumentistes à vent de crier dans leurs instruments, c'est moins pour les qualités vocales qui s'en dégagent que pour les timbres déchirés qu'il en tire. De surcroît, la question de la voix n'est pas qu'une affaire d'esthétique sonore : que faire de cet instrument « premier » et de son timbre, avec tout le poids du répertoire qu'ils charrient ?

Dans *Papillon noir*, force est de constater que Yann Robin contourne l'obstacle plus qu'il ne s'y confronte. D'abord par son dispositif, qui relève davantage du monodrame avec chœur (*Cassandra* de Michael Jarrell vient évidemment à l'esprit) que de l'opéra. Ensuite parce que l'unique protagoniste, si elle est bien incarnée par Élise Chauvin, soprano habituée de la scène contemporaine, ne chante pas : Yann Robin utilise sa voix comme celle d'une actrice-chan-

teuse ou d'une chanteuse-actrice. C'est-à-dire une actrice dotée du métier de chanteuse : écoute musicale, respect du rythme, gestion du souffle... Il ne lui demande pourtant ni Sprechgesang, ni parlé-chanté. Non : elle dit, elle énonce, elle discute (avec une interlocutrice incertaine et invisible), elle discourt, elle récite, elle psalmodie. Pour l'oreille extérieure, elle ne semble pas même suivre une quelconque partition écrite – même si ses regards fréquents au répétiteur du chef Leo Warynski semblent plaider pour le contraire. En revanche, un véritable travail de la voix, en termes de grain, de rythme d'élocution, d'inflexion – au point qu'on se demande parfois si tout cela relève des indications du compositeur ou de celles du metteur en scène. Idem pour sa posture et sa gestique – minimaliste, presque figée de prime abord, ses bras esquissent au fil de la représentation des gestes que l'on reconnaît bientôt comme la battue de la mesure : en réalité, Élise Chauvin battait la mesure pour elle-même au cours des répétitions, et ces gestes aériens, à la fois mécaniques et si humains, ont tant séduit Arthur Nauzyciel qu'il a tenu à les conserver dans sa mise en scène.

Le « chant » en tant que tel est donc le domaine du chœur – un chœur qu'on n'hésitera pas à qualifier « d'antique » – même si, là encore, Yann Robin n'écrit pas réellement « pour chœur », préférant traiter les 12 chanteurs des Métaboles comme un seul et unique instrument dont il travaille les timbres et le souffle comme un sculpteur travaille la texture de la pierre. L'intemporalité de ce chœur est nourrie plus encore par l'inspiration que le compositeur tire du livre des morts tibétains, le fameux *Bardo Thödol* – dont la musique parcourt les mystères et arcanes. Car c'est bien de mort dont il est question ici. Ou plutôt de ce « franchissement du seuil », comme aurait dit Gérard Grisey.

Au fil du long monologue écrit par Yannick Haenel se dessine peu à peu le portrait d'une jeune femme qui se découvre en train de mourir alors que sa vie est encore inaboutie, ses expériences encore incomplètes. Et si le texte et son imagerie sont indéniablement (et magnifiquement) au féminin, cela ne limite en rien sa portée : l'image de ses amants portant des bouquets de fleur qu'elle évoque dans cette inlassable réminiscence du vécu, de même que tous ses fantasmes toujours repoussés, jamais réalisés, et l'altération de ses perceptions sont terriblement incarnés en même temps qu'ils dépassent, et de loin, ce seul personnage – lequel n'est somme toute qu'un véhicule. Un véhicule qui tourne en rond, ressassant des obsessions qui se métamorphosent dans leur expression au fil des prises de conscience successives. La partition de Yann Robin épouse le mouvement en spirale de ce ressassement notamment en empruntant à la technique si narrative du leitmotiv, comme cette exclamation massive pour accompagner les trois mots « Je suis vivante ! » qui ponctuent le texte d'un bout à l'autre.

Car le compositeur fait preuve à l'égard du texte de son librettiste d'un respect qui, s'il frise parfois la frilosité, confère dans le même temps au contrepoint musicalo-textuel une intelligibilité et un tact rares. Et l'on reste hypnotisé par sa capacité à rendre tout le statisme de la situation par le biais de sa musique pourtant de nature si énergique. C'est là sans doute que l'on retrouve l'une des marottes de Yann Robin : dans son travail de la densité du temps, que l'Ensemble Multilatérale sert à merveille. Un temps qui semble malléable à l'envi, tour à tour léger, exalté, strié, percé de lumières, jusqu'à se figer dans cette voix qui s'éteint en mesure.

Jérémy Szpirglas

Difficile d'accès ?

Le Forum Wallis à Loèche-les-Bains (17 au 21 mai 2018)



Promenade sans issue dans le Château de Loèche avec SKJU (Simone Conforti, Keitaro Takahashi, UMS 'n JIP). © Forum Wallis 2018

Le Valais, place forte de la musique contemporaine grâce au Forum Wallis. L'édition 2018 marque une nouvelle réussite pour ce festival de pointe, qui tend la main au grand public tant par la diversité de sa programmation que par la multiplicité des expériences musicales offertes. Centrées autour de la musique, elles sont autant pédagogiques que contemplatives, auditives qu'imaginées.

Difficile d'accès et sophistiquée, entend-on souvent, la musique contemporaine s'ouvre néanmoins aux plus jeunes grâce aux deux séries «SKJU for kids», qui offrent au public plus jeune des écoles la possibilité de découvrir ce monde circonvoilé et tortueux en toute simplicité. C'est aussi l'occasion de découvrir le processus de composition en compagnie de musiciens accomplis, venant de Suisse et d'ailleurs.

Le Forum Wallis, c'est aussi l'occasion de découvrir ou redécouvrir des

pans de l'histoire de la musique, avec cette année le « Piano and String Quartet » (1985) de Morton Feldman, par le Segantini Quartett & Helena Bugallo. Coup d'oeil dans le monde éthéré de la musique indéterminée, cette pièce maîtresse dans l'oeuvre du musicien new-yorkais est marquée par la suspension, l'évanouissement et une tension détachée rendue à merveille. C'est une expérience de la durée et de l'essence qui renvoie entre autres à la célèbre visualité des partitions de Feldman.

«Présentiste» autant qu'historique, on trouve également dans la programmation de cette année les compositions plus récentes de Zuraj, Birkenkötter, Imai, Billone, Odeh-Tamimi, Lim et Staebler interprétées par le très coté Ensemble Modern, l'un des ensembles de musique nouvelle les plus en vue, connu pour son mode opératoire horizontal, sans directeur artistique.

De même, l'on a pu assister, à l'église de Loèche, aux circonvolutions de l'imposant Klangforum Wien, 24 musiciens de 10 pays travaillant les compositions de Yann Robin, Lorenzo Troiani, Mierla Ivičević, Enno Poppe, Beat Furrer et du très brillant Claude Vivier. L'irruption de l'implacable machine technologique se fit également entendre avec Placa Base, « une association culturelle à but non lucratif originaire de Majorque dédiée à la production et à la promotion de projets liés à la technologie, ayant un intérêt particulier pour la diffusion de la création artistique sur le terrain de nouvelles musiques expérimentales, et la diffusion de la science et du savoir d'un point de vue multidisciplinaire ». Rencontre entre la nouvelle génération et des musiciens à la carrière imposante, l'ensemble a livré au public des compositions fort diverses à travers les performances de Beatriz Tirado et Tomás Alonso, tous deux saxophonistes.

La musique électronique est également au rendez-vous, comme à son habitude depuis quatre ans, avec la série des « Ars Electronica », dont le format particulier consonne parfaitement avec les autres moments du festival. Il s'agit d'un « International call for acousmatic stereo and quadrophonic works ». Tout est dans le titre. Comme l'année passée, l'appel a été entendu et la réponse est impressionnante: 287 compositeurs de 53 pays ont soumis quelques 310 travaux sur le thème proposé, et seulement 15 sélectionnés. L'appel est déjà lancé pour l'année prochaine. A noter que l'on trouvera les vidéos des diverses sessions des Ars Electronica de cette année et des années passées sur le site du festival (forumwallis.ch).

Marc Haas

Maul auf und Klappe halten

Das Vokalensemble Maulauf in der Reihe WERK.STATT – Drei Abende mit Kochkunst und Klangkunst beim Forum Neue Musik Luzern (Werkstatt Augustin in Luzern, 17. Mai 2018)

Die Geheimnisse der Kochkunst sind nicht unergründlich. Man nehme zuallererst hervorragende Zutaten! Nur beste Qualität garantiert Genuss. Dann gare man alles auf den Punkt und füge es zu einem harmonischen Ganzen. Selbstverständlich sind auf diesem eigentlich klar vorgezeichneten Weg viele Stolpersteine verborgen. So kann es durchaus passieren, dass ein anspruchsvoller Mehrgänger nicht restlos zu überzeugen vermag, obwohl er mit Gaumenfreuden nur so gespickt ist. Oder vielleicht gerade deswegen?

Solcher Gefahren zum Trotz wagte sich das Forum Neue Musik Luzern dieses Frühjahr unter dem Titel *Werk.Statt* an derlei heikle Menüfolgen und widmete drei Abende der Verbindung von Koch- und Klangkunst. Gewagt, da es schwierig ist, beides in die richtige Balance zu bringen. Dankbar, weil das Publikum meist enthusiastisch dabei ist, wenn es ums Schmausen geht. Jedenfalls scheint das Forum vieles richtig gemacht zu haben, wie der Erfolg der Reihe zeigt. Der mittlere der Anlässe musste wegen grosser Nachfrage gar wiederholt werden.

An diesem Abend hatte das neu gegründete Vokalensemble Maulauf (Dorothea Schürch, Irina Ungureanu, Isa Wiss, Mischa Käser, Urban Mäder und Urs Weibel) mit seiner ersten Produktion *Lauthals* zu Tisch gebeten, einen Tag nach der Premiere des Programms im Zürcher Kosmos. Ein Lokal bar jeden Ambientes, wie Thomas Meyer in der *Schweizer Musikzeitung* geschrieben hat. Dazu soll es dort ein Essen gegeben haben, das über den Status eines Snacks nicht hinaus kam. In Luzern machte man es da besser. Die Werkstatt Augustin ist eine ehemalige Schlosserei, deren vergilbter Industriecharme zu einer gemütlichen Runde einlädt, sich aber auch offen für mehr als nur Geselligkeit zeigt. Dazu gab es mit einer reichen Apéroplatte, Gnocchi und Mousse au Chocolat ein ein-



Maulauf in der Werkstatt Augustin in Luzern. Foto: Lena Mäder

faches, aber hervorragend zubereitetes Abendessen. Es war also angerichtet für einen denkwürdigen Abend. Und ein solcher wurde es, in mehrfacher Hinsicht.

Er lieferte zum einen nämlich viel Diskussionsstoff. Denn auch wenn die Luzerner Rahmenbedingungen besser waren als in Zürich, so konnte man sich gewisse «aber» nicht verkneifen. Die vollmundig angekündigte Melange von Kulinarik und Musik blieb weitestgehend aus. Das begann schon beim Apéro, als sich die sechs Ensemblemitglieder zwar unter die locker plaudernde Gästeschar mischten, ihnen die konzentrierte Anspannung aber von weitem anzusehen war. Und als sie dann plötzlich mit virtuos gespielten Ausdrucksvariationen der Phrase «Er hat mir ins Hirn geschissen....» begannen, machten sich im Publikum sofort laute Zischlaute breit. Schweiget, das Konzert hat begonnen! Schade, denn man hätte gerne verfolgt, wie sich der Smalltalk mit solch psycho-

tischen Verlautbarungen vermischt, ob gar eine Wechselwirkung eintritt.

Die eingeübten Konzertkonventionen triumphierten jedoch über den Versuch, diese aufzubrechen. Das wurde vor allem auch danach, beim eigentlichen Konzertessen, deutlich. Entweder wurde gegessen oder konzentriert zugehört. Dass die Sänger die meiste Zeit ihres Auftritts an den Kopftenden der Tische absolvierten, änderte daran auch nichts. Das war etwas enttäuschend, lag vor allem aber auch an der schieren Qualität des Dargebotenen.

Was die sechs Stimmkünstler nämlich servierten, überstrahlte alles, degradierte das innovative Konzertformat zur Beilage. Da wurden Sprachfetzen durch die Runde gejagt, auseinandergebrochen und mit neuem Sinn erfüllt wieder zusammengesetzt. Es wurde gegrunt, geschrien, gestottert und geflüstert. Gesten wurden zu Klang, Laute verdichteten sich zu einer Erzählung ohne

Derrière les gouttes

Concert du samedi 19 mai 2018 du festival Les Amplitudes
(16 au 20 mai 2018 à La Chaux-de-Fonds)

Worte, Musik wurde Theater und Theater ward Musik. Eine mehrmals angesetzte und stets von den anderen niedergeschriene Rede stellte sich beim endlichen Gelingen als gestenreiches Ausstossen leerer Luft heraus, wunderbar verkniffen dargestellt von Dorothea Schürch. Und die Soloeinlagen der übrigen Akteure standen dieser Leistung in nichts nach. Ein unerhörter Reigen kollektiver Eigensinnigkeiten.

Maulauf machte den Abend also wirklich denkwürdig. Und was die «aber» betrifft: Zwar war die Menüfolge in ihrem gesamten Ablauf tatsächlich nicht ganz ausgewogen, sind die einzelnen Gänge jedoch derart überzeugend, so halte ich am besten einfach die Klappe.

Simon Bittermann

Les premières gouttes tombent sur les cloches, les gongs, les boîtes en fer placées en rideau devant le Nouvel Ensemble Contemporain (NEC) de La Chaux-de-Fonds. La cheffe Elena Schwarz tourne une page de la partition. Les souffles de la flûte et des clarinettes entrent en jeu. Les cordes encore aux aguets commencent à s'immiscer dans ce faux désordre d'eau et de sons éparpillés. Grâce à sa direction précise et économe, Elena Schwarz rend possible l'écoute de ces bribes astrales. Elle transforme les brûlures en source apaisante. Réactions, répulsions, répétitions. Et tout de même pour l'auditeur, malgré cette plaque de cuisine qui laisse surgir du feu au contact de l'eau, l'impression que l'orchestre disparate trace son sillon. Les tenues aigues descendantes, toujours entrecoupées, de la soprano Svea Schildknecht en dialogue avec les infrabasses de la musique électronique s'intensifient, une sorte de carillon vibronnant et pudique parsemé de notes d'un piano élégiaque, morcelé, puis le crescendo disparaît, le calme revient, nous voilà sur un alpage.

Au temple allemand de La Chaux-de-Fonds, cette scène où les murs lépreux savent suinter l'élégance, les lignes, les ondes, les ligatures de *Le nubi non scoppiano per il peso* du compositeur vénitien Mauro Lanza se fondent à merveille. Torrents de violence comme

des insectes agonisant ou de simples gradations de cloches qui nous renvoient dans un champ de vaches paisibles non loin. Pour finalement s'inscrire dans une longue partie descriptive contemplative, installer une harmonie calme par des cordes concentrées à l'extrême en une sorte d'arc pointillé par des accidents sonores infimes créés par les gouttes.

La machine à gouttes de Simon Cacheux qui par tubes et dispositif électroniques laisse exfiltrer de l'eau sur les gongs, les cloches et les boîtes fait petit à petit oublier sa malice technologique pour se faufiler à part entière dans le dispositif que tient avec instinct et force Elena Schwarz. Quand par les mains en l'air de la cheffe tout s'arrête, autour les sons s'agitent encore.

Comment le programme de ce concert *Souffles et nuages* allait-il pouvoir enchaîner? Une autre pièce interprétée par le NEC peut-elle nous sortir de cette ouate intense et joliment bizarre, *Shifted Vibrations*, la création de Thomas Kessler, apporte la plus belle réponse, on se retrouve dans un tout autre univers où dominant simplicité et archaïsme : l'essence même d'une musique acoustique curieuse qui s'ouvre dans les envolées lyriques. Le piano tellurique peut laisser sa place à des volumes languides, à une clarinette solitaire. Elena Schwarz dirige en botaniste qui soigne son herbier. Des petites pointes de piments bavards amènent ces sourires qui offrent un contraste à la gravité ambiante.

Les Amplitudes aura permis de s'engouffrer dans l'œuvre joueuse, grave, dispersée de Mauro Lanza en offrant de jolis clins d'œil à des compositeurs cousins dans l'atmosphère si conviviale de La Chaux-de-Fonds. On ne peut que souhaiter de faire de vieux os à ce festival si diablement différent.

Alexandre Caldara



Le Nouvel Ensemble Contemporain derrière la machine à gouttes de Simon Cacheux © Pablo Fernandez

Rotors, viandes et syllabes

Deux soirées du festival Usinesonore à la Neuveville (26 mai au 2 juin 2018)



Prisonniers en transe. L'ensemble WeSpoke actionne les rotors dans H de Simon Løffler © Fabrice Nobs

Une tente noire cosy au bord du lac de Biemme en guise de lieu d'insurrection de l'écoute. Ou d'Usine Sonore. Le 31 mai, tout commence par de petits rotors, comme des hélices d'hélicoptères actionnées par des moteurs et des grands diapasons posés sur des bouts ouatés pour interpréter *H* de Simon Løffler. Les musiciens de l'ensemble We Spoke actionnent le tout avec les pieds et les grands diapasons. On entend des feuilles se plier, des secousses aigües, comme une techno ultra répétitive. Les interprètes suivent les rotors comme une partie de ping-pong. Les bâches de la tente actionnées par le souffle d'une fin d'orage ponctuent la partition. On reste prisonnier de la transe jusqu'au dernier coup d'hélice. Plus tard, la troisième pièce du programme du même compositeur, *B*, poursuivra dans le même type d'expérience, mais on préfère se concentrer sur ces premières sensations.

Changement d'ambiance pour la deuxième pièce, les quatre percussion-

nistes, debout, font face à des wood blocks dans *As We Are Speaking* du Bâlois Fritz Hauser. Cela commence comme une marche souple. Puis, les musiciens soutiennent des galops élégants. Les différentes parties de la baguette et le toucher vont de la sensualité esquissée à la puissance sourde et donnent un large éventail du spectre sonore du bois. Étonnant de voir comment les manières de jouer peuvent être différentes, presque barbare ou à l'extrême du frôlement, selon la perception de l'esprit frappeur. Quelque chose de sorcier, de lancinant. Même les pages qui se tournent contribuent au chant. On a la sensation d'une écoute fine, d'un bruissement de phasmes à quatre. Quand tout s'arrête, l'amplitude du son des voitures devient assourdissante.

Nouveau tournant dans cette soirée, l'Ensemble Aabat se lance dans un flux tortueux de lettres, de syllabes, de bruits et de gestes de *Das Glashaus* du compositeur et linguiste suisse Hans Wüthrich. Six actrices et acteurs,

une soprano, un percussionniste et une bande son occupent la scène.

Au début, l'intensité des regards, la force des silences qui se transforment en souffles, en angoisses, dans des costumes représentant le manque et le haillon avec élégance, marquent. Mais le côté spectaculaire de la mise en espace des corps grimaçants nous semble forcé. Puis, peu à peu, les jeunes acteurs rentrent dans leurs personnages et proposent une galerie saisissante de visages chaotiques. Chacun vit par sa singularité et permet d'entendre cette partition foisonnante. On pense au film *Dogville* de Lars Von Trier, une même magie brutale s'installe. Devant nous s'offrent des guerriers emplis de tensions sexuelles et difformités qui parfois se figent dans un souffle sincère. Ils protègent et valorisent cette jungle sonore d'onomatopées.

Usinesonore sait installer des contrastes. La première salve du Festival, samedi 26 mai à la Cave de Berne fut sanglante. La musique, bien que présente par des boucles de guitare entêtantes ou des effusions d'épinette, cédait sa place à la fantaisie d'Emmanuel Giraud, performeur culinaire. L'artiste français crée les conditions d'un banquet, largement scénarisé, il place le public dans une situation d'inconfort. Pour finalement lui permettre simplement de voir des gestes oubliés, ceux de l'artisan, du boucher en l'occurrence. Là aussi, grande théâtralité éprouvante au début, puis la sincérité l'emporte et la proposition, bien qu'un peu hors sujet, rassasie. Est-ce que les festivals de musique contemporaine doivent s'occuper d'enjeux de société? On n'en est pas toujours convaincu. Mais par sa malice déroutante, Usinesonore nous permet de réactiver ce questionnement.

Alexandre Caldara

Eine Rettungsaktion

Konzert Theater Bern: Konzertante Aufführung von Othmar Schoecks Oper *Das Schloss Dürande* nach einer Novelle von Joseph von Eichendorff. Neufassung des originalen Librettos von Hermann Burte (1943) durch Francesco Micieli. Musikalische Adaption der Gesangsstimmen: Mario Venzago. In Zusammenarbeit mit einem SNF-Forschungsprojekt der Hochschule der Künste Bern, HKB (Stadttheater Bern, 31. Mai 2018)

Am Schluss strahlte der Dirigent Mario Venzago: Er hatte es vollbracht! Othmar Schoecks letzte Oper erlebte in seiner und Francesco Micielis Bearbeitung eine zweite Uraufführung und erhält so eine zweite Chance für ein Bühnenleben. Und das nun also mehr als 70 Jahre nach ihrer ersten Uraufführung 1943 im Berlin der Nazidiktatur.

Tatsächlich ist die Geschichte der Oper ebenso spannend wie die Oper selbst. Ermuntert vom Winterthurer Industriellen und Musik-Förderer Werner Reinhart, entschloss sich Schoeck 1937, mit dem deutschen Heimatdichter Hermann Burte eine neue Oper zu unternehmen. Dass Burte nicht nur ein mittelmässiger Dichter, sondern auch ein Nazi-Sympathisant war, stellte anscheinend weder für Reinhart noch Schoeck ein Problem dar. Als Stoff schlug Schoeck

selbst Eichendorffs Novelle *Das Schloss Dürande* vor – eine Liebesgeschichte mit tödlichem Ausgang zur Zeit der französischen Revolution, im Hintergrund die gewaltsame Auseinandersetzung zwischen Volk und Aristokratie.

Schliesslich führte die Staatsoper Berlin das Werk 1943 mit einer Spitzenbesetzung auf – Peter Anders, Martha Fuchs, Maria Cebotari, Willi Domgraf-Fassbaender, Dirigent Robert Heger –, allerdings auch schon während der Bombardierung durch die Alliierten. Davon existiert ein fragmentarischer Mitschnitt.

Schoeck liess es sich nicht nehmen, zur Uraufführung selbst nach Berlin zu reisen. Doch wurde die Oper nach wenigen Aufführungen abgesetzt, dann im gleichen Jahr auch in Zürich gespielt, aber auch da wegen mässigem Erfolg

schnell wieder abgesetzt. Danach war das Werk künstlerisch und ideologisch so kompromittiert, dass es später nur noch ein einziges Mal von Gerd Albrecht in einer stark gekürzten Fassung aufgeführt wurde.

Und nun die Nachgeborenen: Während Schoeck-Biograf Chris Walton sich ausdrücklich wünschte, dass das Werk «hoffentlich» nie wieder auf die Bühne komme, wollte Schoeck-Dirigent Mario Venzago genau das: das Werk für die Bühne retten. Denn die Musik gehöre «zum Besten, was Schoeck geschrieben hat». Und der Komponist Leo Dick, nochmals eine Generation jünger, erkennt in *Schloss Dürande* sogar ein «Brecht'sches Bestreben», ein scheinbar bekanntes Modell bis zur Kenntlichkeit zu verfremden.

So machte man sich an die Rettungsaktion: Assistent von einer Arbeitsgruppe unter der Leitung von Thomas Gartmann (HKB) überarbeitete der



Mario Venzago, Thomas Gartmann und Francesco Micieli (v.l.n.r.) am Schoeck-Symposium 2016 im Schoeck-Hotel Eden in Brunnen. Foto: Daniel Allenbach

Schriftsteller Francesco Micieli das Libretto, indem er zahlreiche Passagen von Burtes Text durch originale Textpassagen aus Eichendorffs Novelle und auch aus dessen Gedichten ersetzte. Mario Venzago – der schon Schoecks *Penthesilea* aufführungspraktisch bereinigt hat – adaptierte dann Text und Komposition. Das alles lässt sich nachlesen in dem von Thomas Gartmann herausgegebenen Band *Zurück zu Eichendorff!*, der die Entstehung der Neufassung akribisch dokumentiert.

Das Resultat nimmt man mit einigem Erstaunen zur Kenntnis: Die Musik fliesst und singt in Schoecks spätrömantischem Stil völlig ungebrochen-bruchlos dahin, ohne dass Venzagos Eingriffe zu bemerken wären. Doch der Text bewirkt ein wirklich geradezu «Brecht'sches» Erlebnis: Da stehen sich die Personen des Stücks gegenüber und sprechen, wie in einer Oper zu erwarten, von «ich» und «du» und häufig in (Burtes) Reimen, unvermittelt wechseln sie dann aber in die Prosa von Eichendorffs Erzählung und sprechen von sich nun als «er» und «sie», also gleichsam aus ihren Rollen heraustretend. Passagen aus der Novelle einerseits – Gedichte, ganz oder fragmentarisch, andererseits: Aufgrund dieser Textmontagen fordert das musikalisch hochexpressive Werk nun ebenso zu distanzierter Betrachtung auf, wie es umgekehrt zum einfühlenden Erleben einlädt – eine permanent wechselnde Hörhaltung also, wie man sie sonst bei Werken von Weill oder Schostakowitsch einnehmen mag.

Bei einer für den März 2019 geplanten szenischen Aufführung in Meiningen wird ein Regisseur sich mit dieser «brecht-schen» Dramaturgie auseinandersetzen haben; in der konzertanten Aufführung von Konzert Theater Bern dagegen hing alles von der Überzeugungskraft der Ausführenden ab. Ganz pauschal gesagt:

Sie boten – Solistinnen und Solisten, Chor und Orchester – eine grossartige Leistung. Der einzige Wermutstropfen war dabei, dass aus dem runden Dutzend der Sängerinnen und Sänger zwei, drei sich gern zu allzu grosser (manchmal geradezu schmerzhafter) Lautstärke hinreissen liessen. Der Hauptpunkt aber überzeugte ganz und gar: das souveräne, engagierte und differenzierte Dirigat von Mario Venzago. Dass diese Oper ihm ein Herzensanliegen ist, wusste man – nun konnte man es auch unmittelbar spüren.

Mit diesem Projekt sind einige Aspekte verbunden, die sich in der Musik generell und bei manchen Werken ganz speziell stellen: Soll man problembehaftete Werke (man denke an Wagners zum Teil unsäglich Stabreimerei und noch mehr an seinen Nationalismus) für eine heutige Sensibilität zurechtbearbeiten? Muss man davon ausgehen, dass sich die Ideologie eines vertonten Textes auch in der Musik wiederfindet? Wie verhielten sich Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts in politisch schwierigen Situationen? Solche Themen werden angesprochen in einem ebenfalls höchst lesenswerten zweiten Buch, das im Umfeld des «Dürande»-Projekts entstand: *Als Schweizer bin ich neutral*. Und natürlich bleibt vor allem die Frage: Wird Schoecks *Schloss Dürande* in der neuen Fassung nun eine zweite Chance auf den Opernbühnen haben?

Roland Wächter

«Als Schweizer bin ich neutral».

Othmar Schoecks Oper «Das Schloss Dürande» und ihr Umfeld

hrsg. von Thomas Gartmann u. a., Schliengen: Edition Argus 2018 (= *Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 10*)

Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper «Das Schloss Dürande»

hrsg. von Thomas Gartmann, Zürich: Chronos Verlag 2018

Privatsache

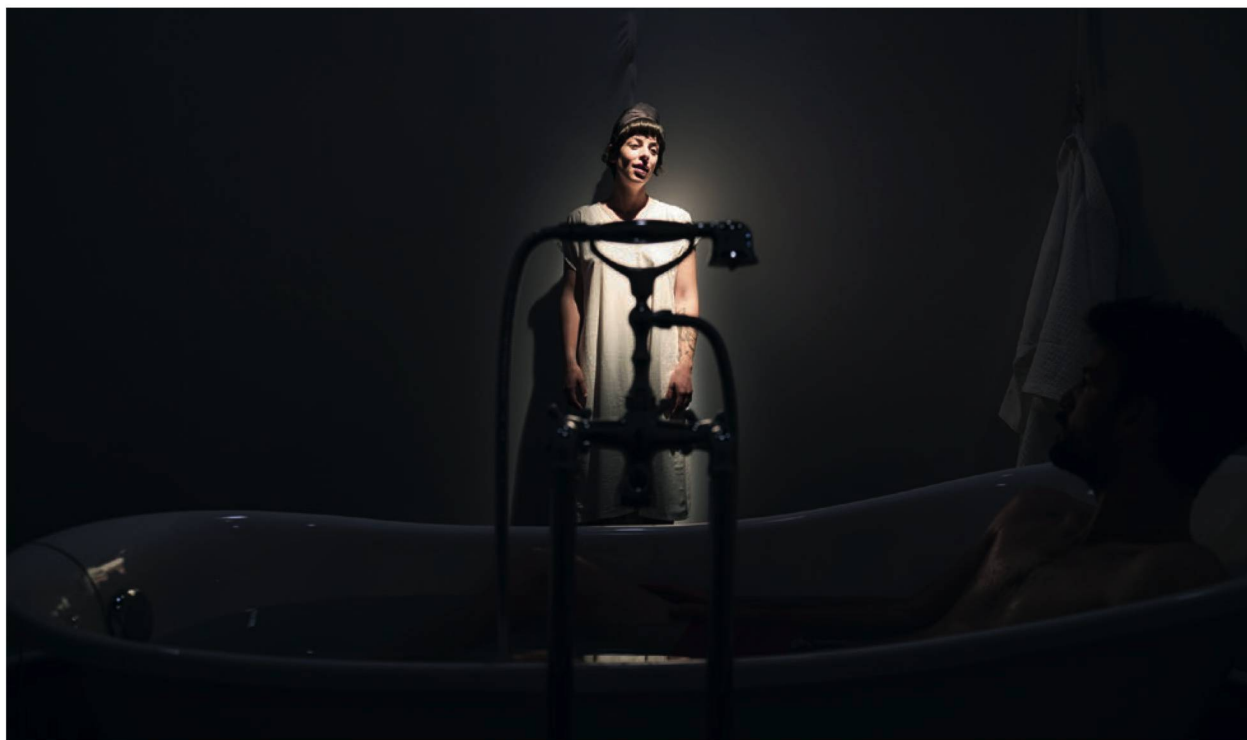
Die Münchener Biennale –
 Festival für neues Musiktheater
 (2. bis 12. Juni 2018)

Man kann die Verbindung von Musik und Gesang als DNA der Oper verstehen; auch das zeitgenössische Musiktheater kann nicht ohne diese Erbmasse auskommen. Die Münchener Biennale nun hat sich der musiktheatralen Stammzellenforschung verschrieben: Angefangen bei Hans Werner Henze, der einen Ort für «theaterinteressierte Komponisten der jungen Generation» schuf, über Peter Ruzicka, der das Spektrum insbesondere um Multimedia erweiterte, bis hin zu Manos Tsangaris und Daniel Ott, die seit 2016 einen weiteren Kurswechsel hin zu performativen und installativen Formaten eingeleitet haben.

Vor zwei Jahren wurde bei ihrer ersten Festivalausgabe zum Thema *OmU – Original mit Untertiteln* deutliche Kritik laut: Wo bleibt der Gesang, wo die tradierten Bestandteile der Oper? Und diese Stimmen werden auch in diesem Jahr mit dem Motto *Privatsache* nicht verstummen – wenngleich die Biennale 2018 mit mehreren Produktionen aufwartete, die durchaus dem klassischen Musiktheater zugerechnet werden können:

Allem voran das Eröffnungsstück *Wir aus Glas* von Yasutaki Inamori: eine Art musiktheatrale Version von Yasmina Rezas *Gott des Gemetzels* auf einer schlauchartigen Bühne, die Stationen aus der Banalität des Alltags vor einer rollenden Zuschauertribüne voyeuristisch ausstellt – und dabei weder vor komödiantischer instrumentaler Mimikri menschlicher Verhaltensweisen noch vor verbotener Klangschönheit zurückschreckt.

Alles klappt ist Ondřej Adámeks sehr persönlicher Ausgangspunkt zum Biennale-Thema *Privatsache*: Historische Schriftstücke seines nach Theresienstadt deportierten Grossvaters bilden die Textgrundlage für seine Sänger, die – begleitet von einer perkussiven Geräuschkulisse – aus rhythmischen Artikulationslauten Buchstaben, Wörter



15 Minuten Wellness an der Münchener Biennale: Das Projekt *Bathtub Memory Project* von Eleftherios Veniadis. Foto: © Smailovic

und schliesslich ganze Sätze schälen und dabei eine eindringliche Dynamik entwickeln. Auch Stefan Prins *Third Space* kann, obwohl zugunsten intuitiver Tanzformen keinerlei Gesang eingesetzt wird, als Musiktheater gelten: Vor einer die Bühne verdeckenden Leinwand leitet der Dirigent scheinbar elektronischer Klänge an – erzeugt vom Klangforum Wien, das hinter dem Vorhang als kongenialer Erzeuger der von Prins virtuos beherrschten analog-digitalen Klangfarben in Erscheinung tritt.

Mehr Theater als Musik ist *Ein Porträt des Künstlers als Toter*. Ausgangspunkt ist die persönliche Geschichte des Schauspieler-Pianisten Daniele Pintaudi um die Erbschaft eines während der Militärdiktatur Argentiniens verschwundenen Komponisten. Franco Bridarolli setzt auf der Klangebene lediglich sparsam dosierte expressionistische Klaviermusik

ein und unterstreicht damit die Botschaft: «Das Schweigen der Toten ist leichter zu ertragen als das der Desaparecidos».

In einem seriellen Format drehen sich die sieben Kurzopern von *liminal space* um die Verhandlung von Öffentlichkeit im Zeitalter entgrenzter Privatheit. Die Themen sind relevant und viele Ideen gut. Allerdings ist der Beitrag der Hochschule für Musik und Theater München doch deutlich als Studentenprojekt erkennbar, und das vollständige Fehlen von Nachwuchskomponistinnen stösst auf.

Wenig mit Musiktheater gemein hat Clara Iannottas *Skull ark, upturned with no mast*: Im Dunkel des Raumes ist eine raumgreifend verästelte Skulptur aus Halogenröhren zunächst nur schemenhaft zu erahnen. Darin stecken vier Solistinnen der Stuttgarter Vokalsolisten wie Garnelen in einem Schwamm – und

genau dies ist der skurrile Ausgangspunkt dieser Installation, welche die vollständige Einschränkung privater Bedürfnisse und Instinkte simuliert, aber leider kaum das stimmliche Potential der Sängerinnen abrufft.

Ebenfalls von der installativen Sorte ist Marek Poliks «technoide Skulptur» *Interdictor*: eine raumschiffartige Konstruktion, in der ein sensorisch verdrahteter Darsteller geräuschhafte Sci-Fi-Musik kreiert, die nicht der Rede wert ist.

Auch Lam Lai hat mit *Bubble <3* eine räumliche Installation auf engem Raum erschaffen, in dem die Performer in einer transparenten Plastikblase leben. Davor führt ein mehrfach wiederholter Spaziergang an Miniaturereignissen vorbei, die allesamt zu läppisch gestaltet sind, um die Grenze zwischen normalem und inszeniertem Alltag wirklich aufzuheben.

Trond Reinholdtsens *München "Ø"*

Trilogie schliesslich ist eine völlig durchgeknallte «Neo-Hippie-Interventionistische-Anti-Internet-Peripherie-Welttournee-Roadshow und Meta-Opr», bei der sich das Publikum vor 000- und ÆÆÆ-Rufen kaum halten kann: teils vor Lachen, teils vor Fassungslosigkeit über das neodadaistische Nonsens-Spektakel.

Auf dem «Max-Joseph-Platz 1b», direkt gegenüber der Bayerischen Staatsoper, hat Ruedi Häusermann mit seiner *TONHALLE* ein detailreich gestaltetes Konzerthaus in miniature gebaut. Die Musik ist mit wenig Bogen und viel Dämpfern erstaunlich virtuos auf die akustischen Bedingungen abgestimmt und bietet ein unterhaltsames Kammerpiel im Wortsinn; das eigentliche Ereignis aber findet um das «Tiny-Konzert-House» herum statt, das sich zunehmend und höchst unterhaltsam gegen disruptive Klangereignisse von aussen behaupten muss.

Auch eine Art Miniatur ist *Up Close and Personal*, in dem Kaj Duncan David den Lebensstil des Countertenors Daniel Gloger zwischen Arbeits- und Privatleben skizziert. Sehr lecker ist der gut gemixte Begrüssungsdrink und der Abend ohne Frage nett – aber kann dies das Ziel von neuem Musiktheater sein?

Das muss sich auch Frederik Neyrinck mit seiner *Nachlassversteigerung* «eines merkwürdigen Menschen und Künstlers» fragen lassen. Die Wohnungsbesichtigung bietet schönen Voyeurismus, während eingeschleuste «Besucher» eine zunehmend chaotische Geräuschkulisse erzeugen. Anschliessend lauscht das Publikum von Bierbänken im Innenhof einem Trio in den Fenstern des ersten Stocks – wie das alles allerdings zusammenhängt, bleibt schleierhaft.

Eine gelungene Intervention sind die *Königlichen Membranwerke* Miika Hyytiäinen, der durch ein radikales Wohlfühlprogramm am Starnberger See situative Grenzerfahrungen erzeugt: vom Villenbe-

such über eine Fahrt mit dem Doppeldeckerbus an unfassbaren Anwesen vorbei bis zu einer Seerundfahrt thematisiert sein Sci-Fi-Märchen die Fluidität von Daten: am Ende hören die Besucher ihre eingangs abgegebene Einverständniserklärung zur «data policy» der *Nomictic Solutions* als verstörende Collage.

Auch Eleftherios Veniadis führt in seinem *Bathtub Memory Project* mittels radikaler Affirmation von Komfortzonen in einen musiktheatralen Zwischenbereich und schreckt dabei selbst vor Wellness im engeren Sinn nicht zurück. In einer hygienisch einwandfreien Badewanne können Einzelbesucher verlorene Bereiche des kindlichen Unterbewusstseins erfahren: durch das körperwarme (Frucht-)Wasser sowie griechische Wiegenlieder, während prä- und postnatale Surrealisten über den weissen Kokon flimmern, der die freistehende Wanne umschliesst.

Auch ein Fussbad, Teil von Saskia Bladts über neun Tage fortschreitender Produktion *regno della musica – TERRA*, darf zum Wellnesssegment gezählt werden. Tatsächlich fühlt man sich an diesem angenehmen Nachmittag königlich – was er im Rahmen der Münchener Biennale für neues Musiktheater zu suchen hat, wird allerdings an keiner Stelle wirklich klar.

Die gelungenste Produktion ist letztendlich das Festivalerlebnis selbst. Der Besucher ist dazu angehalten, sich einen Stundenplan durch die insgesamt fünfzehn Neuproduktionen zu bauen, deren Premieren sich teilweise überschneiden. Das bedeutet: Niemand erlebt genau dieselben Dinge, vielmehr bestimmen die eigenen Entscheidungen den Rezeptionsfluss und machen damit die Münchener Biennale für neues Musiktheater 2018 zu einer echten «Privatsache»: das Motto wird von Daniel Ott und Manos Tsangaris also ganzheitlich eingelöst.

Anna Schürmer

Musica ex machina

Festival ManiFeste

(Paris, du 6 au 23 juin 2018)

Placer un festival de création musicale sous les auspices de l'intelligence artificielle, des algorithmes et des machines est apparemment dans l'air du temps. C'est ce que faisait Archipel à Genève en mars dernier, et quoique sous un angle différent, ManiFeste s'empare d'une thématique analogue, prenant soin là encore de suggérer la supériorité créatrice de l'humain sur la machine. Exit donc le scénario de science-fiction: l'inhumanité dont peuvent parfois faire preuve les robots ne reflète pour le moment que celle des humains qui les programment. De ce point de vue, *Thinking Things* de Georges Aperghis pourra sembler assez froid par son propos – l'étau de la surveillance généralisée s'est encore resserré depuis le *Luna Park* de 2007 –, mais aussi par la virtuosité presque clinique de son écriture comme de sa réalisation et de son interprétation. La scène est peuplée par un robot disloqué, dont les membres bougent pourtant sous l'effet d'une véritable programmation, par une tête de robot totem évoluant sur un rail, et par des humains. Ces derniers – Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Lionel Peintre et Richard Dubelski – sont assignés à des espaces compartimentés et ne communiquent, malgré leur proximité, que par l'entremise de machines. On reconnaît dans le traitement textuel les procédés itératifs, cumulatifs et combinatoires chers au compositeur.

Second concert d'ouverture donné par le contrebassiste Florentin Ginot, *Not here* pouvait apparaître comme une réhumanisation du geste musical, que le dispositif scénique – quatre plateformes de verre de différentes hauteurs accueillant chacune un instrument – et l'éclairage en contre-plongée auréolaient cependant, sous les voûtes de l'église Saint-Merry, d'une lumière quelque peu épiphanique. Un programme particulièrement judicieux mêlant œuvres

originales et transcriptions éclairait lui aussi plusieurs de facettes de l'instrument : une matière sombre s'étendant jusqu'à des graves abyssaux (Saunders), une dominante mélodique (Kurtág), la stridulation abrasive d'un corps à corps engagé (Aperghis), ou le crépitement de cordes doucement percutees par le talon de l'archet (Lachenmann). Bouquet final de la soirée, *We must* de Sebastian Rivas tient de la pièce de concert et de la performance, sa dimension théâtrale étant amplifiée par le contexte scénique.

Création musico-lumineuse de Marko Nodkovic et Robert Henke, *From within* constitue la plus grosse déception de cette édition de ManiFeste. On ne s'étendra pas sur la bien trop faible densité musicale de cette pièce de près de 70 minutes, qui sous-emploie l'Ensemble Intercontemporain, s'éternise sur des harmonies simplistes, et distille sur fond d'ambiance musicale de *blockbuster* des solos de hautbois orientalo-impressionnistes. La partie électronique n'est pas plus économe de clichés, et loin de masquer l'indigence de la partition, les clignotements psychédélics d'une « sculpture » de tubes de LED flottant au-dessus de la scène semblent même la surligner. Comme le prouve pourtant *Inscapes* d'Hector Parra, une dose de grand spectacle ne nuit pas forcément à une pièce orchestrale d'envergure. Rejoignant l'Orchestre National de Lille

et son énergique chef Alexandre Bloch, les musiciens de l'EIC, dont certains sont placés sur les balcons latéraux, contribuent avec l'électronique à la figuration d'une topologie de l'Univers inspirée par les travaux de Jean-Pierre Luminet. L'argument, un voyage virtuel à travers un trou noir géant, fait de cette pièce un poème symphonique, et peu importe que l'on ne perçoive guère la compression spectrale ou les modifications de l'acoustique de la salle : la virtualité poétique prime, et les images fertilisent une musique généreuse, riche de textures diversifiées et émaillées de soli d'un lyrisme inhabituel chez le compositeur.

Quoique proposant des pièces de bien moindre durée, certains des jeunes compositeurs du Cursus de l'Ircam semblent peu soucieux de la question de l'énonciation, davantage focalisés sur ce qui relève plutôt du *sound design*. Du double concert qui leur offre une tribune, on retient surtout l'efficacité scénique de *Pan Box* (Tom Bierton), l'espace chorégraphique qu'offre à ses interprètes (percussionniste et danseuse) Shihong Ren par son utilisation judicieuse d'un instrumentarium assez restreint de petites percussions, ou la transformation profonde par une électronique cependant non ostentatoire d'une contrebasse écrite en finesse (Daniel Alvarado Bonilla). Avec son tuba « augmenté » de façon artisanale, Bertrand Plé tend à

confirmer dans *Janus* qu'un arrière-plan narratif – on retrouve ici un peu de l'univers clownesque de la *Sequenza* pour trombone de Berio – favorise, dans cet exercice imposé de la pièce pour instrument soliste avec électronique, une certaine cohérence formelle.

Si ManiFeste collabore naturellement avec l'EIC, on peut y entendre d'autres ensembles. Qu'elle soit dotée ou non de texte, la musique de Gérard Pesson révèle un sens très développé du discours, dont *L'Instant Donné* restitue de façon magistrale l'extrême richesse de détail, même lorsque prévaut l'économie de moyens. Proposant un concert de « monologues », l'excellent Klangforum Wien met lui aussi en avant, sous la direction de Titus Engel, la narration. Pour Franck Bedrossian, l'écriture vocale est un tournant assez récent. Bien que composé sur près d'une décennie, son cycle *Epigram* frappe par son homogénéité, et force est de constater que l'organicité d'une voix que le compositeur a renoncé à traiter de façon instrumentale l'a amené à explorer de fertiles terres harmoniques. *Epigram III* apparaît comme un reflet épuré du cycle, et outre sa touche naturaliste qui renvoie directement à la poésie d'Emily Dickinson, le passage où Donatienne Michel-Dansac siffle constitue paradoxalement, dans son dépouillement distancié, le climax expressif de tout l'édifice. Dans le contexte de l'Ircam, et alors que ce même concert inclut une pièce avec électronique, on réalise à quel point certains compositeurs ont intégré à leur écriture instrumentale une part de l'imaginaire acoustique né du potentiel de l'informatique. Antithèse de l'intelligence artificielle, l'image de l'humain capable de digérer l'apport de la machine pour mieux s'en émanciper offre en creux un séduisant épilogue à ce festival inauguré par la toute-puissance des robots.

Pierre Rigaudière



L'inhumain du programmeur : Thinking Things de Georges Aperghis © ircam

Blanko-Check für grenzenlose Experimente

Blanko 2018 – Konzert mit dem Ensemble Phoenix Basel und Uraufführungen von und mit Maja Solveig Kjelstrup Ratkje und Lukas Huber (Restaurant schmatz, Münchenstein/Basel, 11. Juni 2018)



Das Ensemble Phoenix Basel mit schwebenden Sinustönen in der Uraufführung von Lukas Huber.
 Foto: Jaronas Scheurer

«You can pull off anything» – dieser Ausdruck wird im Alltagsenglisch benutzt, wenn jemand wirklich alles zu meistern vermag. Auf die norwegische Sängerin und Komponistin Maja Solveig Kjelstrup Ratkje (*1973) trifft das tatsächlich zu: «She can pull off anything.» Aus jeder erdenklichen musikalischen Situation kann sie etwas Interessantes zaubern: Mit der Musikerin Hild Sofie Tafjord im Noise-Punk-Duo Fe-Mail, als Komponistin für einen Mädchenchor, mit dem Doom-Gitarristen Stephen O'Malley und einer Schülerblaskapelle, als Erforscherin von fast vergessenen norwegischen Folksongs und Hirtenrufen, als Solokünstlerin mit Stimme und Elektronik oder, wie am 11. Juni geschehen, mit dem Basler Ensemble Phoenix.

Maja Ratkje erarbeitete mit den elf Musikerinnen und Musikern des Ensemble Phoenix ein gut 45-minütiges Werk mit dem Titel *Now she smiles – No, she doesn't*. Grösstenteils improvisiert, folgte es dennoch klaren Strukturen und Vorgaben. Ratkje bewies darin einerseits, wie sie durch ihre musikalische Präsenz als Improvisatorin ein eher am Spielen ab Notentext geübtes Ensemble leiten kann. Andererseits, dass sie, teilweise hart am Kitsch oder Klamauk vorbei-

schrammend, aus jeder erdenklichen Ausgangslage interessante musikalische Situationen zu kreieren vermag: Eine energetisch-laute Kollektiv-Improvisation mündete in einem ulkigen Duo mit dem Kontrabassisten Aleksander Gabrys. Doch bevor der Klamauk ins Lächerliche kippte, wurde er von einem intensiven Bläserdrone abgelöst. An späterer Stelle legte Ratkje über einen tiefen elektronischen Drone und New Age-Synthie-Geklimper eine märchenhafte Erzählstimme. Doch schnell entspann sich aus dem kitschigen Anfang ein interessanter Dialog zwischen Ratkjes Stimme und den kurzen Motiven, mit denen das Ensemble Phoenix antwortete. Die Sprachfetzen, die Ratkje von sich gab, wurden vom Ensemble aufgenommen, zurückgeworfen und herumgereicht. Maja Ratkje brachte dem Ensemble Phoenix das Sprechen bei.

Die Uraufführung des neuen Werks von Maja Ratkje machte nur die eine Hälfte des Blanko-Konzerts des Ensemble Phoenix aus. Für den anderen Teil holte sich das Ensemble den jungen Basler Komponisten Lukas Huber (*1990) an Bord. Er brachte seine Band UFO, bestehend aus ihm selbst, Michael Anklin und Robert Torche, mit.

Während das Ensemble Phoenix beim Stück von Ratkje sich ganz der Führung der eingeladenen Künstlerin fügte, ging die Komposition *Schwelle* von Huber von einem anderen Setting aus. Das Ensemble, Lukas Huber und seine zwei Bandmitglieder teilten sich in sieben Duos auf, bestehend aus einer Instrumentalistin und einer Person am Laptop. Die Person am Computer dirigierte ihren Duopartner und antwortete auf die leisen Instrumentalklänge mit schwebenden Sinustönen. So ergaben sich in den Duos feine Überlagerungen von akustischen und elektronischen Klängen und zwischen den Duos ein Geflecht von interferierenden, sich verdichtenden Spektralklängen. Die einzelnen Instrumente und die sieben Duos gingen in einem unüberschaubaren, stets zurückhaltenden Netz von Einzeltönen, Schwebungen und Interferenzen auf, deren Herkunft – Instrument oder Laptop, Bläser oder Streicher? – nicht mehr klar zu bestimmen war.

Das Ensemble Phoenix präsentierte sich am diesjährigen Blanko-Abend in zwei ganz unterschiedlichen Gewändern. Einerseits als auf Intensität und Ausdruck ausgerichtete Improkollektiv unter der Leitung von Maja Ratkje, andererseits als vorsichtiger Erkunder von subtilen Klangschwebungen und unterschiedlichen musikalischen Interaktionsarten. Der Komponist Lukas Huber und seine UFO-Genossen traten dabei eher als gleichwertige Mitspieler denn als Initiatoren bzw. Vordenker auf. Ob einem die teilweise fast überzeichnete Expressivität von Ratkje oder die beinahe demütige Zurückhaltung von Huber mehr zusagte, blieb am Ende wohl Geschmackssache. Das Experiment Blanko, bei dem das Ensemble Phoenix Künstlerinnen und Künstler von ausserhalb der Neuen Musik-Szene einlädt, hat sich auch dieses Jahr gelohnt, und man fragt sich: «Can they pull off anything?»

Jaronas Scheurer