

getäuscht. Bei aller Verspieltheit gewann das Concerto eine tragische Eindringlichkeit – und stand so für vieles bei diesen Donaueschinger Musiktagen. Viele Fragezeichen und etwas Endzeitstimmung, zumindest was eine gewisse, hier vertretene irgendwie noch avantgardistische Kultur angeht, und das in aller Hel-
 ligkeit.

Thomas Meyer



Armin Köhler, Bernd Künzig (Hrsg.): *und+. Komponisten, ihre Musik und ihre anderen Künste*; Katalog mit zahlreichen Texten und Bildern; 184 S., Mainz: Schott Verlag, 2014



Eine Dokumentation der Donaueschinger Musiktage 2013 ist erschienen beim Label Neos: NEOS 11411-14 (4 SACD)

Intertextes et tellurismes

Festival Musica (Strasbourg, du 25 septembre au 10 octobre)



L'Orchestre de la SWR Baden-Baden/Freiburg interprétant « Kraft » (1983–1985) de Magnus Lindberg.
 Photo: Festival Musica Strasbourg

Il y a forcément du dionysiaque dans cet immense tam-tam flottant tel un disque solaire sur fond sombre au-dessus de l'orchestre de la SWR Baden-Baden / Freiburg. Avec *Kraft* (1983–1985), Magnus Lindberg peut se targuer d'avoir visuellement « réussi son coup » en convoquant un effectif pléthorique pour l'ouverture du festival Musica à Strasbourg. La démesure de la « grande forme » sert de fil rouge à cette soirée inaugurale, au cours de laquelle l'œuvre emblématique du compositeur finlandais sera suivie par la création française d'*In situ* (2013) de Philippe Manoury. La spatialisation, très présente dans ces deux œuvres, fait appel à des techniques différentes et complémentaires, parfaitement maîtrisées par le jeune chef Pablo Rus Broseta. Là où Lindberg démultiplie les déplacements des instrumentistes au sein d'un même espace (extraordinaires solistes de l'Ensemble Modern), Manoury morcelle la masse orchestrale et installe d'emblée les différents pupitres tout autour du public. Le résultat sonore est également très différent. *Kraft* renoue avec l'esprit « objet trouvé », façon Marcel Duchamp. Les cinq solistes bondissent d'un bout à l'autre de la salle, agissant à l'aide d'improbables percus-

sions en véritables catalyseurs sonores, toujours à la limite du bruit blanc et de l'extinction du souffle. Expérience autant musicale que physique, la pièce de Lindberg n'a pas perdu une once d'originalité. Au coup de tam-tam initial répond une série de clusters faits de briques et de solistes amplifiés. À cette séquence succède une partie centrale plus calme au cours de laquelle les solistes interviennent avant le retour en miroir de la première section et une conclusion en forme d'hommage à la musique spectrale. Dans *In situ*, Philippe Manoury choisit de placer sur scène un ensemble de solistes groupés en familles homogènes (bois, cuivres et cordes), puis, tout autour du public, de petits groupes individuels figurant dans certains cas une géométrie particulière (les percussions forment un carré, les cuivres un triangle...) à la manière des « Moment Form » chez Stockhausen. Cette géographie sonore explore des territoires étranges, faits de déflagrations et de combinaisons de densités mobiles à l'intérieur même des notes. On distingue de larges fragments à l'organisation presque classique, reliés entre eux par des transitions instables dont le principal écueil est la faculté de se conclure à

n'importe quel moment, comme si la grande forme jouait chez le compositeur français davantage sur un principe d'emboîtement que sur une réelle prolifération du matériau.

Dans la série des concerts-atelier dans la petite Salle de la Bourse, nous découvrons les élèves de la classe de composition de Philippe Manoury. Comme le précise le compositeur, le but de cette classe n'est pas de créer une ligne esthétique ou une « école » mais au contraire de permettre à chacun d'exprimer des choix esthétiques, parfois très opposés au style de leur mentor. On retient de cette confrontation le surprenant *Lithium* de Charles-David Wajnberg (né en 1980). Au-delà de la métaphore de la classification des éléments, cette pièce fait allusion aux propriétés énigmatiques d'un métal mou qui s'oxyde au contact de l'air et de l'eau. D'inspiration explicitement spectrale, l'œuvre fuit les poncifs qui l'enfermerait dans une écoute du déroulement. On est ici au contraire dans une approche similaire à l'étude d'un paysage ou d'un tableau, contraignant l'auditeur à façonner son parcours parmi des signes donnés à lire dans leur verticalité immobile. La corrosion des textures et des timbres fait évoluer la partition vers un délitement physique à l'imitation d'une matière quasi organique. On décroche rapidement de « *Vivian... connais pas* », anecdotique pièce-performance du jeune Etienne Haan (né en 1980) inspirée par le surprenant destin de Vivian Maier, gouvernante décédée dans l'anonymat en 2009 et dont on a découvert peu après sa disparition qu'elle avait été l'une des plus grandes photographes du XX^e siècle. Le mystérieux *13M3m2 ou la Fille étoile* d'Aurélien Marion-Gallois (né en 1992) n'est guère plus intéressant, à moins de se passionner pour les élégies de Tibulle, poète contemporain d'Auguste, ici chantées par deux sopranos sur un fond instrumental

anecdotique et une électronique timorée. Bien plus intéressant, le concert du quatuor Tana avec notamment, le *Quatuor n° 6* de Jacques Lenot. La mise en regard de références littéraires et picturales joue ici un rôle central, à travers l'univers de Rothko et celui d'Hiroshi Sugimoto. Aux formules incantatoires en pizzicato répondent les lignes vibratiles des archets, tour à tour affirmées et laissées à l'abandon comme pour retenir par l'écho un discours indicible. Entre radicalité et épure, le quatuor explore les marges d'un certain lyrisme sans cesse mis en doute par l'écoute elle-même. Le turbulent Ondrej Adámek signe avec *Lo que no' contamo* un hommage en forme de journal intime – relation d'un séjour en Espagne, à la Casa de Velázquez où il découvre les traditions du Flamenco. La théâtralité intense et haute en couleur anime de l'intérieur une interprétation aux gestes sonores redoutablement complexes. À l'extrême opposé de ce nuancier expressif, *Shakkei* (2012) d'Yves Chauris s'inspire des jardins de la Villa Kujoyama de Kyoto pour développer une réflexion autour du trait pictural qui saisit dans son aspect définitif un paysage fuyant. D'insolites gros plans apparaissent, faits de microgestes et de chocs entre la pulpe des doigts et les cordes ou bien le jeu désynchronisé qui fait de la main un archet et de l'archet un contact tactile. Plus conventionnel, certainement aussi par effet de contraste avec les pièces précédentes, le *Quatuor n° 4* de Pascal Dusapin (2007) renvoie à la syntaxe et au lexique de Samuel Beckett dans une écriture minimaliste qui ne nie pas à certains moments une ampleur lyrique très charnelle.

Comme chaque année, le festival faisait la part belle aux « ciné-concerts » (musique de Peer Raben autour de *Loulou* de G. W. Pabst et les très minces *Scènes mignonnes entre Balthus et son chat*

Mitsou de la compositrice suisse Claire-Mélanie Sinnhuber et du cinéaste Jean-Charles Fitoussi). On notera également les étonnants « concerts sous casques », moments d'écoute partagée où chaque auditeur est relié à la voix de David Jisse, sur fond de traitements électroniques et bruitages — sans oublier l'inclassable et génial *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels, véritable démonstration d'une poésie cybernétique autour de l'écriture de l'écrivain romantique autrichien. En marge des décevants *Te craindre en ton absence* d'Hèctor Parra et *Un Temps bis* de Georges Aperghis, l'événement de cette édition 2014 était la création mondiale de *Quai Ouest*, opéra de Régis Campo d'après un livret de Bernard-Marie Koltès. Inspiré par l'atmosphère glauque et décadente des docks de New-York, le titre renvoie à un lieu de rencontre et de perdition pour des personnages réduits à des relations sordides, sur le mode du donnant-donnant. Le sauvetage tragi-comique d'un homme d'affaire venu en finir avec la vie est le déclencheur d'une série de saynètes à la fois glauques et burlesques dont les trajectoires se briseront par la mort tragique des deux protagonistes initiaux. Malgré une réécriture du livret de Koltès, l'opéra peine à se dégager d'une langue dont la richesse constitue une véritable gageure pour le musicien. Le recours à une amplification discrète permet de moduler le volume dynamique de la fosse, avec en soulignant une pulsation rythmique implacable. La couleur particulière des synthétiseurs et des guitares électriques atténue un livret aussi cru et trivial dans la bouche de chanteurs plus accoutumés aux rôles de répertoire qu'à la musique contemporaine. Campo a imaginé une architecture faite d'accélération ultra rapides, méliques alanguis et chorals à plusieurs voix. L'exigence de l'écriture dicte la caractérisation de chaque personnage, depuis les aigus

très tendus de Mireille Delunsch (Monique Pons), les hybridations baryton-voix de tête de Fabrice di Falco (Fak) ou la cruauté délirante de la victime devenue criminel (Christophe Fel dans le rôle de Rodolphe). *Quai Ouest* reprend en les transformant des schémas musicaux relativement traditionnels, ce qui est sans doute la meilleure des façons d'affronter au corps à corps la densité théâtrale du livret de Koltès.

David Verdier

Der Zeppelin hütet die Schaf'

De Materie von Louis Andriessen (Ruhrtriennale, 15. August bis 28. September 2014)



Schafe weiden in der Duisburger Kraftzentrale. Foto: Wonge Bergmann

Auch im dritten und letzten Jahr seiner Ruhrtriennale-Intendanz blieb Heiner Goebbels seiner Linie treu, ein Musiktheater abseits ausgetretener Repertoire-Pfade zu präsentieren, das traditionellen Erzählformen und Identifikationsmustern von «Oper» erfreulich fern steht. Nach Cages verspielter Mega-Meta-Oper *Européras* und Harry Partchs freakig-halluzinogener Instrumentenbauperformance *Delusion of the fury* war es nun Louis Andriessens theorielastige *De Materie* (1985–88), die Goebbels aus der Versenkung holte, zuvor nur ein einziges Mal inszeniert, 1989 in Amsterdam von Robert Wilson.

Das Besondere und zugleich Verlockende dieser Nicht-Oper: Sie enthält keine einzige Regieanweisung, sondern stellt nur den Stoff für ein szenisch nach allen Seiten hin offenes Bühnenwerk bereit, die Theater-Materie sozusagen. Die allerdings hat es in sich. Andriessens «musikalischer Essay» für Sopran, Tenor, zwei Sprecher, Chor und grosses Ensemble reflektiert in vier Teilen nichts weniger als das Verhältnis von Geist und Materie und rekrutiert dabei eine Vielzahl von (zuvorderst niederländischen) Textquellen

aus mehreren Jahrhunderten: Auszüge aus dem «Plakkaat van Verlattinghe» (Erklärung, mit der 1581 die Republik Niederlande ausgerufen wurde), Anleitungen zum Schiffsbau, atomtheoretische Geistesblitze des Philosophen Gorlaeus (1610), eine religiöse «Vision» der Mystikerin Hadewijch aus dem 13. Jahrhundert, Theorien des Mathematikers M. H. J. Schoenmaekers über die «vollkommen gerade Linie», Erinnerungen an Piet Mondrian, Sonette des spätromantischen Dichters Willem Kloos sowie Tagebuchfragmente und Redeauszüge der Nobelpreisträgerin Marie Curie. So vielschichtig die Textmaterie, so disparat die Musik: Sie verbindet Elemente aus Minimal, Jazz, sakraler Musik, Renaissance und Barock in einer so durchkonstruierten wie kraftvollen, aber nie kraftmeiernden oder gar einfältigen Partitur. Sollte es die musikalische Postmoderne jemals gegeben haben, hätte *De Materie* zum musikalischen Prototyp getaucht.

Heiner Goebbels und Klaus Grünberg (Bühne, Licht) machten nicht den Fehler, dem Abstraktionsgrad der Vorlage mit verschärftem Aktionismus und visueller Reizüberflutung entgegenzuarbeiten.