

Révolutionnaire ?

Trois regards sur le Festival de Lucerne
 (16 août au 15 septembre)



Chaya Czernowin, «Composer-in-Residence» au Festival de Lucerne 2013. Foto: zVg

Vive La Révolution

De même que les friches industrielles se transforment parfois en lieux culturels, la révolution quitte le terrain politique, où elle a longtemps fait figure d'épouvantail, pour devenir un mot d'ordre dans le domaine esthétique. Michael Haefliger, patron du Festival de Lucerne, dit, dans l'éditorial de l'édition 2013, vouloir « fêter le soixante-quinzième anniversaire de l'institution et proclamer la Révolution ». Qu'un festival de prestige, soutenu par de grandes sociétés et de grandes banques, célèbre la révolution, et à travers elle, l'innovation, pourrait prêter à sourire, s'il n'y avait en effet dans sa programmation un souci réel de la création et d'une programmation qui célèbre les grandes œuvres du XX^e siècle. D'un côté, c'est le programme imaginé par Pierre Boulez, réunissant Webern (les deux *Cantates* et les *Variations* opus 31), Stravinski (*Le Roi des étoiles*), Bartók (*Cantate profane*) et Berio (*Corale*), soit différentes conceptions de la musique chorale moderne (pour des raisons de santé, il a dû en laisser la réalisation au jeune chef espagnol Pablo Heras-Casado); de l'autre, c'est le portrait de la compositrice israélienne Chaya Czernowin, dont l'œuvre a fait l'objet de plusieurs concerts pour différentes formations. Enfin, célébration oblige, le *Ring* était donné en version de concert. Mais si Wagner apparaît

comme le point d'intersection entre révolution politique et révolution esthétique, les jeunes compositeurs convoqués à Lucerne semblent moins préoccupés de renverser l'ordre établi. Les temps ont changé ; la Révolution est devenu un fait historique.

Chaya Czernowin, dans son opéra *Pnima ... ins Innere*, se place davantage dans l'optique d'un travail de mémoire que dans celle d'une action capable de forcer le futur. Son langage, qui pousse les sons jusqu'aux bruits, vise une forme d'expression directe qui se situerait en deçà des articulations conventionnelles. Elle voudrait communiquer la part d'informulé qui gît sous les mots et sous les sons trop bien ordonnés. Cet opéra sans paroles et sans intrigue, qui est aussi un opéra où l'on ne chante pas, se déroule comme un rituel parfois traversé d'éclats. Il est inspiré par le très beau roman de David Grossman dans lequel un enfant, fils unique de rescapés des camps de la mort, est confronté à une famille qui refuse d'évoquer le passé. Devenu adulte, il cherchera à comprendre ce que fut l'Holocauste. L'opéra réagit à cette histoire sans en suivre la trame, Czernowin s'attachant à l'individualité qui se questionne elle-même et refusant tout positionnement trop directement politique, dont tout le monde aujourd'hui se méfie. On comprend à travers sa déclaration d'intention plus générale — « Je ne veux composer que ce que je ne comprends pas, ce qui m'est inconnu » —, qu'elle ait été attirée par un sujet qui retourne le genre de l'opéra en brisant la triple alliance du texte, du chant et de la musique. Mais cette exploration vers l'intérieur qu'indique le titre n'est pas entièrement convaincante : la confrontation avec le non-sens est sans cesse menacée de devenir insignifiante en raison du manque de renouvellement et de déploiement du matériau et de l'absence de véritables tensions dramatiques. La

musique semble fonctionner dans un univers clos. L'imagination sonore, qui est indéniable, manque d'un métier qui pourrait la propulser vers des formes plus définies, plus complexes et plus variées. Dans ce contexte, toute mise en scène devient forcément problématique, la non-parole appelant d'une certaine manière le non visible. Très vite, la « représentation » de ce qui ne peut faire image s'apparente à une gesticulation un peu gratuite, et ce malgré l'habileté du metteur en scène David Hermann. Le réalisme scénique nous rend conscient du réalisme sonore, auquel manque justement une dimension transcendante, ou du moins ce qui pourrait le dépasser, le transgresser. La tentative est pourtant plus que louable ; elle s'inscrit dans la lignée de cet autre anti-opéra qu'est la *Petite Fille aux allumettes* de Lachenmann, drame de l'individualité qui met en lumière celui de l'injustice sociale.

Dans ses deux quatuors à cordes, *Seed I* et *Seed II*, tirés d'un cycle intitulé *Anea Crystal*, on retrouve cette recherche d'un lyrisme à l'état brut, qui voudrait réfracter directement une idée, une sensation. Chacun de ces deux quatuors, conçus pour être joués séparément ou simultanément, possède une sonorité caractéristique : le premier a des sonorités cristallines d'une pureté fascinante, suspendues dans un espace ouvert, déploiement de lignes à partir d'une musique orientale aux inflexions non tempérées ; le second est plus gestuel, plus terrien, fait de discontinuités et de textures d'une forte densité. Réunies, les deux œuvres se révèlent parfaitement complémentaires et acquièrent une dimension supérieure, témoignant d'une véritable richesse d'invention et d'articulation, comme si deux formes unidimensionnelles coagulaient et démultipliaient leurs effets. On relèvera la qualité d'exécution du quatuor Diotima

et du Jack Quartett, associés dans cette aventure. Le programme offrait également la création d'un quatuor du compositeur suisse Michael Pelzel, *vague écume des mers*, commande du Festival, marqué par la polyrythmie des musiques africaines, notamment sous la forme des rythmes complémentaires qu'il développe avec un certain bonheur dans la lignée de Ligeti.

On notera encore l'exécution par le quatuor Diotima du *Livre pour cordes* de Boulez, pièce faussement annoncée comme révisée alors qu'il n'en est rien. Ce projet grandiose d'un jeune compositeur qui se mesure aux derniers quatuors de Beethoven à partir du langage wéberien, conçu pour des formes aphoristiques, reste toutefois problématique. Si certains mouvements sont d'un lyrisme intense, d'autres ne parviennent pas à s'extraire d'une raideur d'écriture liée à la recherche d'une rigueur absolue. Le tout (mais faut-il vraiment jouer tous les mouvements ?) exige une concentration extrême.

Philippe Albèra

Angeschlagen

Nachdem in den letzten zwei Jahren verschiedene Kulturveranstaltungen thematisch Anschluss suchten bei gesellschaftlichen und politischen Umbruchs-dynamiken irgendwo zwischen Arabischem Frühling und Occupy-Bewegung, hat man sich beim Lucerne Festival diesen Sommer unter dem Titel «¡Viva la Revolución!» für einen etwas unspezifischeren Zugang zum Revolutionären entschieden. Das muss weder besser noch schlechter sein, und es erscheint hier insofern folgerichtig, als die thematischen Aufhänger des Festivals doch nur die Rolle übernehmen, möglichst werbewirksam das mehr oder weniger Gleiches in jeweils neuem Gewand zu



Anne-May Krüger und Karlheinz Brandt am Rande des Wahnsinns. Foto: Priska Ketterer

präsentieren. Und da dieses Gleiche in der Regel auf musikalischem Höchsteniveau dargeboten wird und die Zuschauer zuverlässig wiederkehren, kümmert das auch niemanden.

Nichtsdestotrotz bestand die Hoffnung, dass Michael Wertmüller (Komposition) und Lukas Bärfuss (Libretto) mit ihrem Musiktheaterstück *Anschlag*, das in Luzern unter der Regie von Marie-Thérèse Jossen und Georges Delnon uraufgeführt wurde, ein bisschen revolutionäre Energie zu entfachen wüssten. Wertmüllers präzise Zeitschichtungen, Bärfuss' wuchernde Strophenlieder und die musikalische Besetzung von Streichquartett, Schlagzeug, dem Trio Steamboat Switzerland und vier Vokalstimmen versprachen genug Reibungspotenzial, um revolutionäre Funken zu schlagen. Das Libretto von Lukas Bärfuss ist denn auch von Divergenzen und Kontrasten geprägt: Den Begriff des Anschlags benutzt er klug als Scharnier, das den anfälligen (Intim-)Körper mit dem Gesellschaftskörper in all seinen Dysfunktionen

perspektivenreich verbindet. In Luzern schien man jedoch genau dieser vielschichtigen Anlage zu misstrauen, und man tat mit wenigen Mitteln vieles, um eine bieder-harmlose Inszenierung auf die Bühne zu stellen.

Das begann schon mit der Wahl der Schüür als Spielort: mit ihrer himmel-schreiend schlechten Akustik eine Zumutung für Künstler und Publikum. Steamboat Switzerland, bekannt für seine brachiale Musik, klang aus der einen Ecke kraftlos wie aus einem schallisolierten Übungsraum. In solch filziger Raumakustik verloren auch die filigranen Texturen und komplex-polyphonen Überlagerungen musikalischer Stilzitate und Metren der Streicher weitgehend ihren musikalischen Sinn und Reiz. Zum anderen wusste die Regie mit dem reichen Material nichts Besseres anzufangen, als ein nettes Stück Musiktheater zu kreieren, das in traditioneller Opernästhetik verharrte und die zeitgenössischen Formen des Genres offensichtlich ignorierte. Zwar überzeugten die drei Sängerinnen (Clara Meloni, Anne-May Krüger und Ruth Rosenfeld) stimmlich in jeder Hinsicht, aber ihre Bühnenfiguren wirkten klischiert. Mal stellten sie drei Rheintöchter dar, mal drei Frauen am Rande des Wahnsinns. Bemühter Witz und unverbindliche Koketterie im Szenischen nahmen dem Libretto und der Musik jegliche Kontur. Übrig blieb schliesslich eine Nummernrevue, die von Wertmüllers Spiel mit musikalischen Stilen und von den Wechseln zwischen Trio und Streichquartett leider noch unterstützt wurde.

Ein Ärgernis. Aus Libretto und Komposition hätte sehr viel mehr gemacht werden können. So aber erlebte man eine risikolose und ästhetisch unverbindliche Matinée, in der einem der Zündstoff mundgerecht und vorgekaut verabreicht wurde.

Tobias Gerber

Mit Musik die Welt retten

75 Jahre alt wird das Luzern-Festival, lorbeerumkränzt glänzt der Jubilar und ein leichtes Gähnen kommt auf: Festreden, Selbstlob, man klopf sich gegenseitig auf die Schulter. Doch gegen die Jubiläumslangeweile gibt es ein Mittel: Man schmeisse Farbbeutel in Richtung Lorbeerkrantz und schreie «¡Viva la Revolución!» Und schon sind alle wieder wach, schütteln begeistert die Fäuste und lieben das Jubiläumsprogramm, dieses mutige, andere, revolutionäre. «Revolution Kammermusik!», brüllt es daraus hervor, und «Mut!» und «Change!» und «Mit Musik die Welt retten!»

Wobei es zur Sicherheit ja nur um die Revolution in der Kunst geht. Revolution in der Kunst – das kann man machen, auch ohne die reichen Gönner zu verschrecken. So stehen hier die *Eroica* und *Le sacre du printemps* auf dem Programm, und Wagner, der politisch verfolgte Pamphlet-Schreiber (Wagner im Wagnerjahr, wie revolutionär!), und Schönberg, der Zwölftonrevoluzzer.

In Luzern kann man all diese Skandale, Umwälzungen, Brüche der Musikgeschichte aus zeitlicher Distanz genießen: Alles schon etabliert, die Skandale verpufft, nichts davon kreischt oder schmerzt.

Aber darum gibt man sich ja auch nicht zufrieden mit dem historischen Rückblick. Es kommen auch Uraufführungen, und eine, ein Auftragswerk an Wertmüller/Bärfuss, heisst sogar *Anschlag*. Das klingt radikal, gefährlich, explosiv! Zur Sicherheit wurde dieser Anschlag dann auch an einen ferner gelegenen Spielort verlegt und schon morgens um elf gespielt, nicht dass noch etwas passiert mit der teuren Abendgarderobe. Und auch Daniel Barenboim entschärft in seiner Eröffnungsrede den gesamten Themenkomplex, indem er das böse rollende, grollende R entfernt und die Revolution kurzerhand zur rationalen,

zum positiven Fortschritt hin drängenden Evolution macht. Nachzulesen in der Festivalzeitung der NZZ.

Keinesfalls solle der Begriff «Revolution» als blosser Slogan verwendet werden, schreibt Barenboim. Direkt auf der nächsten Seite werben junge, schöne Menschen für teure Uhren und Brillantschmuck. «Es lebe die Revolution!» ziert die Anzeige einer Bank, die spanische Version auf der Rückseite wirbt für Nestlé. Die Farbflecken sind Schmuckmale auf dem festlichen Kleid. Lorbeerumkränzt glänzt der Jubilar. Was war doch gleich das Festivalthema? Ich glaube, irgendwas mit Revolu-zzzzz ...

Friederike Kenneweg

Absorption passive, attention active

Festival Ruhrtriennale, Bochum, Duisburg, Essen (23 août au 6 octobre 2013)

La Ruhr est un lieu singulier et pluriel, un cadre qui ne peut laisser indifférent. La révolution industrielle a fait naître ici des amoncellements de structures en acier, des haut-fourneaux et autres cokeries. L'horizon est barré par ces éléments typologiques à la complexité géométrique fascinante, rendus célèbres par le travail des photographes Bernd et Hilla Becher qui firent de ce berceau industriel un prolongement à la nouvelle objectivité allemande. La Ruhrtriennale investit ce paysage qui s'étend de Duisburg à Bochum en passant par Essen, sans modifier l'aspect extérieur ni les espaces d'origine de ces installations désormais à l'arrêt.

Pour sa deuxième édition à la tête de la Ruhrtriennale, Heiner Goebbels a plus que jamais laissé proliférer les combinaisons multiples entre arts visuels, concerts et manifestations en tout genre. Près de 40 œuvres sont ainsi produites cette année, la plupart sur des structures dédiées. La volonté du directeur artistique est d'approfondir la perception et l'expérience personnelles, d'où la présence d'œuvres en accès libre que l'on peut visiter en y restant le temps qu'on veut, sortir ou y retourner éventuellement. Que ce soit à travers la dénonciation sociale d'Adam Curtis et Massive Attack, l'abstraction poétique de William Forsythe ou l'univers sonore déjanté de Harry Partch, la priorité est donnée à des artistes qui explorent la complexité de la perception rendant caduque la division classique entre les disciplines artistiques. Heiner Goebbels cite à juste titre le philosophe Dieter Henrich décrivant l'expérience esthétique non pas comme « une absorption passive mais une attention active, où l'immédiateté avec laquelle nous faisons nôtre le monde est interrompue ».

Le visiteur se fait donc spectateur, poussant la porte d'un hangar ou d'un