

Helvétie en plein éclat ?

Le festival Archipel et les Journées de la création musicale suisse à Genève (mars 2012)



Impression de l'installation «Passage» de Pierre Jodlowski. © Isabelle Meister

Tissus de compositions

Dans son texte de présentation du Festival Archipel, Marc Texier, directeur depuis plusieurs années, parle de la Suisse comme d'un « modèle d'une Europe en miniature que l'Europe ne se décide pas à être », évoquant une « fédération pluriculturelle ouverte aux influences du monde ». On pourrait ajouter, après avoir suivi les concerts coorganisés avec l'ASM pour la traditionnelle Fête des Musiciens Suisses, que cette situation exemplaire se révèle à travers la force et l'originalité de sa production musicale. Lorsqu'on songe à la situation musicale du pays, il y a encore une trentaine d'années, on mesure l'extraordinaire évolution qui s'y est produite. Et puisque Contrechamps rendait hommage à Klaus Huber lors du concert de clôture du Festival, il est bon de rappeler ici que c'est en partie à ce compositeur qu'on la doit : il fut en effet, longtemps, une figure isolée, le chantre d'une modernité inspirée et sans compromis, mais aussi un artiste engagé visant à transformer

concrètement les formes de la pratique, de la transmission et de la communication musicales. (Les Éditions Contrechamps ont publié pour l'occasion un grand choix d'écrits du compositeur, sous le titre *Au nom des opprimés* qui reprend celui de l'un de ses textes. Il est complété par l'ensemble des notices sur les œuvres écrites par Klaus Huber, par un entretien et le catalogue complet de ses œuvres.)

Ce sont des œuvres de sa dernière période que nous pouvions entendre en première partie du concert de l'Ensemble Contrechamps, des œuvres traversées par une longue méditation sur la musique arabe, qui débouche sur un renouvellement mélodique et harmonique saisissant : l'introduction des tiers de ton dans une écriture rattachée à une modalité réinventée crée non seulement des sonorités iridescentes, d'une beauté rare, mais elle conduit à une écoute en suspension, sereine, extatique, qui dilate le présent et exalte une intériorité libérée de toute contrainte temporelle. L'enchaînement heureux des œuvres, qui menait d'une brève pièce vocale, *Vida y muerte no son mundos contrarios*, pour contre-ténor et violoncelle, à *Intarsimile* pour violon solo, œuvre ultime du compositeur, et enfin à *Plainte – die umgepflügte Zeit II*, où la viole d'amour (magnifique Pierre Henry Xuereb) dialoguait librement avec les voix solistes (Kai Wessel et Katharina Rikus) et l'ensemble instrumental. Peu auparavant, le quatuor Diotima avait donné une interprétation si accomplie de *...von Zeit zu Zeit...*, son deuxième quatuor à cordes, que Huber annonça avec émotion au public que l'on venait d'entendre l'œuvre dans sa véritable création !

Le travail compositionnel raffiné se joue entre les sons et les silences ; le sens se construit pas à pas dans un temps flexible ; c'est une longue trame qui se tisse et se réfléchit à la fois. On

en retrouve un écho dans le travail de miniaturiste de Beat Furrer, dont *Still* était donné par l'Ensemble Namascae sous la direction précise et énergique de William Blank, ou dans l'œuvre de Xavier Dayer, jouée en création lors du même concert, *La plus belle des soies choisies se fane et dépérit*, sorte d'excroissance d'un travail en cours sur un opéra inspiré par le film de Mizoguchi, *Les contes de la lune vague*. Plus lyrique, et traversée de gestes dramatiques, l'œuvre cherche aussi à faire entendre, sous les notes, un silence habité, le temps du rêve et de l'irréel ; elle enroule ses lignes dessinées avec grâce dans une perspective fuyante.

C'est une toute autre esthétique que celle de Dieter Ammann qui, dans *Violation*, tente de renouveler le rapport entre un soliste (le violoncelle, joué avec fougue par Karolina Öhman) et un ensemble qui se subdivise lui-même en sous-groupes. Le concerto devient une scène dramatique, où les gestes sont poussés jusqu'à la frénésie, suivant des épisodes plus ou moins contrastés et virtuoses. Mais cette agitation reste à la surface si on la compare avec la pièce pour piano concertant et ensemble d'Éric Gaudibert, *Gong*, donnée en création, et qui fut sans doute l'un des moments les plus forts du Festival. En prolongeant le piano par une grosse caisse dans le grave et par des crotales dans l'aigu (instruments joués par le pianiste lui-même), Gaudibert transforme tous les paramètres du jeu et de l'acoustique. Le soliste commence par des coups *forte* sur la grosse caisse, dont semble sortir tout le reste de la pièce, geste violent et théâtral qui évoque instantanément l'idée d'un combat. La partition virtuose du piano, qui intègre le jeu avec les deux instruments de percussion (Antoine François y est magistral, merveilleux, époustouflant), se confronte moins aux instruments groupés à l'arrière et disposés en cercle,

qu'elle ne déploie son discours en provoquant des résonances et des réactions indépendantes. Tandis qu'un percussionniste reprend et prolonge certains sons, les instrumentistes jouent une musique cérémonielle, lancinante, polyphonie sur trois niveaux ayant chacun leur temporalité propre qui renouvelle complètement l'idée de la forme concertante. À la fin, deux altos évoquent les musiques traditionnelles du Proche-Orient, happées par le registre aigu, et interrompues brutalement par le geste conclusif du pianiste. L'œuvre est bouleversante. Le poème d'Anne Perrier cité par Gaudibert en guise de commentaire laisse deviner son enjeu existentiel : « Si nous devons tomber / Que ce soit d'une même chute / Étincelants / Et brefs comme l'oiseau / L'arbre / La foudre ».

C'est aussi la mort, déjà présente chez Dayer sous la forme du spectre, qui est au cœur de la pièce de Michael Jarrell, donnée elle aussi en création : *Nachlese Vb* pour soprano et ensemble (le voyageur du poème finit par dire : « mieux eût valu en la montagne errer que de mourir de la sorte que je meurs »). Le compositeur a traité le poème de Góngora sous quatre formes différentes, à partir de sa traduction en français et en allemand, puis, après une lecture purement instrumentale, dans la langue originale. Tout naît de la figure initiale à la voix, qui se répercute à travers l'œuvre sous différents aspects. L'émotion qui se dégage de ces lectures du même objet culmine dans le dernier mouvement, très lent, où les gestes dramatiques des parties précédentes sont décantés, comme pour aller à l'essentiel : on reste suspendu à ces sonorités qui s'enfoncent dans le registre grave, rongées par le silence, mais dans lesquelles résonnent encore le souvenir des mouvements précédents. La maîtrise de l'écriture, particulièrement impressionnante dans le passage instrumental, et la ligne dramatique

tendue d'un bout à l'autre, font de cette pièce l'une des plus fortes et des plus belles de son auteur. Elle était parfaitement conduite par Pascal Rophé, la voix pure de Yeree Suh manquant malheureusement d'ampleur, notamment dans le registre grave si souvent requis par Jarrell.

On reste plus circonspect face à l'œuvre de Ludovic Thirvaudey, *Le Jardin des délices*, inspiré du triptyque célèbre de Jérôme Bosch. En voulant suivre le peintre dans ses délires visuels (une gageure !), Thirvaudey s'est égaré dans un long collage de danses anciennes qui forme le panneau central d'une œuvre dont la première partie est beaucoup plus inspirée. On reste aussi un peu sceptique face au quatuor d'Oscar Bianchi, *Adesso*, à l'écriture virtuose, mais un peu monolithique, avec des gestes trop immédiats dont la répétition épuise la nécessité, et des formations harmoniques peu différenciées, en forme de clusters. Le quatuor Diotima, admirable de précision, de justesse et d'engagement, offrait aussi une curiosité : un quatuor retrouvé de Jean Barraqué, qui date de 1949, précédant de peu la *Sonate pour piano*. L'œuvre est composée dans le sillage de Webern : écriture dépouillée, morcellement des lignes, mais sans les tensions harmoniques, de timbre et de registre propres au modèle. Dans le mouvement central, une partie très réussie, les instruments déploient de longues lignes mélodiques solos : le lyrisme de Barraqué s'accommode mieux de cette écriture monodique que d'une écriture harmonique encore problématique.

Tous ces moments musicaux ont révélé le dynamisme et la qualité remarquables de la scène musicale suisse, compositeurs et interprètes confondus, et la force de personnalités qui s'imposent comme des figures essentielles de la musique d'aujourd'hui. Le travail de fond mené aux quatre coins du pays depuis de nombreuses années porte

aujourd'hui ses fruits : la position de la Suisse, autrefois marginale, est devenue centrale. Les compositeurs qui la représentent ne se situent plus à l'écart des mouvements de l'époque, mais ils les incarnent. Ces ultimes journées d'Archipel, festives au meilleur sens du terme, constituaient ainsi une réponse au concert d'ouverture, consacré à trois œuvres de Maurice Ohana. Il faut en effet déchanter quant à la promesse d'une « redécouverte » – le mot est de Marc Texier – de ce compositeur : les faiblesses d'une écriture qui s'est voulue à l'écart des grands courants de son époque sont trop flagrantes. Mais il est juste de dire qu'elles ne furent pas sauvées par la prestation médiocre de l'Orchestre de Chambre de Genève et de son chef David Greilsammer, le soliste, Arne Deforce, étant hors sujet.

Philippe Albèra

Impressions sur le programme du vendredi 30 et du samedi 31 mars

Commençons par *Passage* de Pierre Jodlowski, une installation, un couloir que l'on emprunte comme on veut, qui sert d'introduction au festival. Une manière très agréable de sentir des fragments sonores se dérober sous la plante des pieds ; la lumière souligne les émotions. Un petit rideau marque la fin de la scène. Dans la même salle des assemblées de la Maison communale de Plainpalais, le pianiste d'origine hollandaise See Siang Wong joue des impromptus, des courtes pièces commandées à des compositeurs suisses dans le cadre du « Swiss piano project ». Celle de Mathias Steinauer, *kurzkurz*, est une référence satirique au nom du pianiste superstar Lang Lang (qui signifie, en allemand, Long Long). Le pianiste joue de façon très rapide avec la main droite et offre des mises en écho sur des percussions lançant avec humour une

tension entre des grappes de notes en suspens. Le *Klavierstück numéro 11* d'Alfred Zimmerlin apparaît comme un entassement de haïkus aux éclatements démultipliés. Orages, brusqueries, cascades, répercussion, appel à l'instinct : *Übrig* de Jannis Weggenmann se situe au bord de l'implosion. Martin Derungs avec *Fünf Ausgänge* propose une clameur retenue face au balancement de la note éparse. See Siang Wong aborde tous ces exercices de style dans une concentration et une rigueur totale.

Pudeur, voilà le mot qui s'impose après plus d'une heure de musique samedi après-midi au studio Ansermet, de la Radio Suisse Romande. La classe de Jean-Jacques Balet de la Haute École de Musique de Genève présente un passage frémissant à travers l'œuvre exigeante d'Isabel Mundry, compositrice allemande, enseignant à la Haute École des Arts de Zurich. Dans *Geträumte Räume*, quatre trompettes se tiennent à l'intérieur de lignes claires pour arriver à une sorte de vapeur de cristal. Le spectateur captif immobile lit ensuite dans le programme, sous la plume de la compositrice, qu'elle se questionne sur le fait qu'il faille s'abstenir de tout mouvement dans une salle de concert. Dans la deuxième pièce, *Liaison* pour clarinette, violon, violoncelle et piano, de minces écarts des pépites de pitance fondent la musique. Comme un creusement instable de la fonction sonore de l'attente. La troisième pièce, *Composition for flute and percussion*, semble plus expressive, les deux instruments recherchent la puissance l'un de l'autre. Les jeunes musiciens montrent une détermination à entrer dans « le corps sonore complexe » qui emporte le public qui leur réserve un accueil enthousiaste. Dans *Wer?*, Isabel Mundry se plonge dans Kafka avec d'emblée ce « Hilf mir ! » lancé par la soprano : le piano renvoyant des échos diaboliques, murmures frappés

de souffrant. Finalement la chanteuse lance les syllabes dans l'instrument. L'interprétation oscillant entre la fragilité incandescente de la chanteuse et la puissance de la pianiste déroute. Enfin, *Gefächerter Ort* pour violon et ensemble vient de Cézanne. Il s'agit de nappes sonores à la progression lente, où les musiciens doivent retenir leur effet jusqu'à la lisière de la rupture du souffle. Le violon est là, posé au premier plan comme une pomme dans le tableau du peintre, central et indolent. On peut ressentir une irradiation continue comme pris dans une nacelle aux multiples nœuds, une longue épopée qui remet l'étonnement en tête. Jean-Jacques Balet donne une leçon modeste et généreuse d'un projet pédagogique abouti où il permet aux élèves de percevoir les contrastes d'une musique.

Samedi soir l'Ensemble Phoenix de Bâle jouait pour la première fois à Archipel. On retiendra essentiellement son interprétation de *still and again*, fresque irradiante de Hanspeter Kyburz pour soprano, ensemble et électronique. La musique fabriquée au préalable donne un écrin classique au live. Le chef Jürg Henneberger dompte les dégradés sonores, la soprano Susanne Elmark se fait carnassière, puis tragédienne au bord de la rupture, dans un style ample et théâtral. L'ensemble fabrique de grandes feuilles pleines de nervures, celles du tabac. Malgré la puissance on sent aussi un possible apaisement.

Ces quelques éclats perçus à Archipel laissent deviner l'ampleur d'une manifestation libre de la variété de ses sons. Et quand Marion Graf lit Mandelstam en russe, la musique éthérée de cette poésie se fond dans la programmation.

Alexandre Caldara

Experimentelle Szenen im Théâtre Pitoëff

Frisch renoviert und schick illuminiert präsentierte sich das Théâtre Pitoëff im oberen Geschoss der Maison Communale de Plainpalais. Im edlen Schimmerlicht und auf dick gepolsterten Kinosesseln galt es hier – unter weitaus weniger spröden akustischen Bedingungen als ein erster Eindruck des Raumes vermuten liess – zu jeweils später Stunde der von Jonas Kocher und der Genfer Cave 12 kuratierten Reihe «Série expérimentale» zu lauschen. Nach den Worten von Marc Texier, der als Direktor des Festivals Archipel das Tonkünstlerfest 2012 als «Gastfestival im Festival» beherbergte, waren hier «les marges de la musique contemporaine» zu explorieren; andere mochte die «Série expérimentale» weniger als Randerscheinung identifizieren denn als eigenständigen Brennpunkt, dem Zentrumsqualitäten keineswegs abgingen. Eine solche multizentrale Position zu besetzen, scheint nicht zuletzt dem Schweizerischen Tonkünstlerverein ein Anliegen zu sein – zumindest seit die improvisierte Musik in den 1990er-Jahren vom bis dahin wesentlich als Komponistenverband funktionierenden Verein willkommen geheissen wurde und an den jährlichen Tonkünstlerfesten eine wachsende Präsenz zeigt.

Solo nennt Christian Wolfarth seine eröffnende Performance, eine so eingehende wie liebevolle Auseinandersetzung mit einem konsequent reduzierten Instrumentarium: Fünf Becken. Mit bezwingender Ruhe schafft er amorphe und flächige Klangsichten, aus denen er behutsam klangfarbliche Details und (von den Becken zahllos gebotene) Ober-tonreichtümer herausschält. Weitaus spektakulärer schien das instrumentale Aufgebot von Antoine Chessex: Seine *Désintégration* (auch komponierte Musik hatte in der «Série expérimentale» Platz) lassen mikrotonale Tuba (Martin Taxt),

Jamie Oliver der Musikvermittlung?

«Musikvermittlung – Auf dem Weg zur Partizipation?» Eine Tagung der Zürcher Hochschule der Künste (31. März 2012)

Violine (Ekkehard Windrich), Schlagzeug (Alexandre Babel) und Elektronik (Valerio Tricoli) antreten und ultrachromatische Skalen durch den mikrotonalen Raum mäandrieren, die in der Violine und vor allem der Elektronik Verräumlichung, Verwischung und Multiplikation finden, den sich rasch einstellenden Eindruck allerdings unbeschadet lassen, dass dem blossen Auf und Ab nicht die Substanz für ein gut dreissigminütiges Stück innewohnt.

Einen hervorragenden Abend zog der Schweizer Wahlberliner Joke Lanz, der sich als Virtuose an den Plattentellern und als Verwerter von musikalischen Abfallprodukten, Fundstücken und überhaupt von vernachlässigtem Klangmaterial aller Art einen Namen gemacht hat. Weiter ist *PRAED* von Paed Conca und dem Libanesen Raed Yassin zu erwähnen, mit dem simple Loopschichtungen Urständig feierten, dann der Auftritt des Insub Meta Orchestra, einer «réunion de 30 improvisateurs en formation big-big-bang» sowie der Saxophonist Bertrand Denzler und seine Soloperformance. Letzterer ist auch auf der in Genf getauften CD *Ombres d'orgue* mit einer Komposition präsent – mit ihr findet die vom STV herausgegebene CD-Reihe «Série expérimentale» nach 33 Veröffentlichungen ihr Ende.

Tobias Rothfahl

Einen wie Jamie Oliver bräuchte die Musikvermittlung, einen, der den Jugendlichen den Unterschied zwischen einer Tomate und einer Rande erklärt, der ihnen zeigt, dass es mehr gibt als Pizza, der ihnen Lust auf feines Essen macht und vielleicht sogar aufs Kochen. Das soziale Beschäftigungsprogramm nicht zu vergessen! Ach ja, innerlich hat manch einer an diesem Tag bedauert, dass es so jemanden halt in der Musik (noch) nicht gibt.

«Musikvermittlung – Auf dem Weg zur Partizipation?» hiess die Tagung, zu der die Abteilung Weiterbildung Musik der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) eingeladen hatte. Sie suchte eine Position zwischen dem mittlerweile eigentlich reichen Angebot an Musikvermittlungsprojekten und der Forderung nach stärkerer Partizipation. Ist das bloss ein neues Modewort, oder «bietet Partizipation wirklich neue Perspektiven, ohne in das klassische Gefälle zwischen Sender und Rezipient zurückzufallen?», fragte Katharina Rengger, Studiengangsleiterin MAS Musikvermittlung an der ZHdK, in der Einladung.

Fixe Antworten waren nicht zu erwarten. Einen möglichen Zugang demonstrierte die Komponistin und Oboistin Catherine Milleken, die ehemalige Leiterin der Education Programme der Berliner Philharmoniker, im Plenum: Sie liess die Tagungsteilnehmer eine einfache polymetrische Struktur klatschen und zeigte so einen Verständnissweg in die rhythmischen Vertracktheiten von Ligetis *San Francisco Polyphony*. Das Beispiel offenbarte freilich auch gleich, wie sich die Methode dem zu vermittelnden Stück anpassen lässt, und dass es kaum eine allgemeingültige Methode geben kann. Das wurde auch an den anregenden Beispielen deutlich, die Ingrid Allwardt, die Geschäftsführerin

des «Netzwerks Junge Ohren» mitgebracht hatte.

Zwei weitere Vorträge bezogen sich eher allgemein aufs Musikvermitteln. Michael Eidenbenz erinnerte daran, wie Harald Schmidt einst in seiner Late Night Show über fünfzehn Minuten hinweg den Tristan-Akkord erklärt hatte und dabei beim Publikum zunächst auf Gelächter, dann Staunen und schliesslich Begeisterung stiess. Da wurde tatsächlich ein Thema in seiner nicht leichten Zugänglichkeit und Faszination erfahrbar gemacht. «Musik, die Ansprüche stellt, ist ein Wert in der Gesellschaft, und noch mehr in der Zukunft», so Eidenbenz. Wer vermittelt, soll die adäquate Diskurshöhe nicht preisgeben.

Martin Tröndle, der an der Zeppelin Universität Friedrichshafen Kulturbetriebslehre und Kunstforschung lehrt, versuchte querdenkend aufzuzeigen, dass Musikvermittlung ein neues Mittel ist, um die Aufmerksamkeit des Kulturpublikums für das eigene Angebot zu erhöhen. «Machen Sie ein Konzert zu einem ästhetisch-sozialen Ereignis, und Sie werden eine Aufmerksamkeitssteigerung erzielen», lautete verkürzt seine augenzwinkernd und provokativ in die Runde der Musikvermittelnden gestellte Botschaft. Es geht ihm dabei nicht nur um Idealismus, sondern auch um Geschäft und Marktmechanismen.

Die Tagung bot der ZHdK auch Gelegenheit, ihr Studienangebot im Bereich der Musikvermittlung vorzustellen. Vier neue CAS-Kurse laufen im Herbst an: «Im Auftrag unterwegs» (Projekte für Konzert- und Opernhäuser), «Integration» (Projekte in soziokulturellen Zusammenhängen), «Freie Szene» (Projekte zwischen Klangwerkstatt und Hörlandschaft) und «Web 2.0» (Social-Media-Projekte). In vier Arbeitsgruppen wurden sie eingehend diskutiert – und während in der ersten vielfältige Erfahrungen aufeinanderprallten, sich aber