

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2004)
Heft: 85

Rubrik: Berichte = Comptes rendus

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>

KLAVIERISMUS

«Pianorama» in der Reihe «Musik der Zeit» des Kölner WDR
(22./23. November 2003)



(© Charlotte Oswald)

Konzerte, Kammermusik- und Soloabende mit Klavier werden all-orten und ständig veranstaltet. Und selbst in Zeiten zunehmenden musikalischen Analphabetismus stehen noch genug Exemplare dieses Instruments in den Wohnzimmern und erlernen es immer noch viele Kinder und Erwachsene. Klaviermusik ist nahezu alltäglich. Soll sie dennoch Aufsehen erregen, so muss man auf gesteigerte Mittel verfallen: berühmte Virtuosen auffahren, ausgefallene Werke vorstellen oder mit technischen Innovationen glänzen. Am Besten man versammelt alles zugleich: mehrere sensationell gute Pianisten, die nacheinander oder – noch besser – gleichzeitig neue und selten aufgeführte Werke spielen. So in der traditionsreichen Reihe «Musik der Zeit» des Kölner WDR, die unter der redaktionellen Leitung von Harry Vogt in sechs Konzerten mit dem Ensemble musikFabrik NRW und zahlreichen Pianistinnen und Pianisten Kompositionen für ungewöhnliche Besetzungen mit bis zu sechs Klavieren und Klavier für drei bis sechs Hände präsentierte.

Nicht erst seit Arnold Schönberg fungiert das Klavier bei vielen Komponisten als Innovationsträger. Schon seit Bachs *Wohltemperiertem Klavier* (1722/44), Beethovens *Sonate für das Hammerklavier* op. 106 (1817-19) und Liszts Klaviertranskription der Berliozschen *Grande symphonie fantastique* (1833) waren kompositorische und spieltechnische Entwicklungen mit Errungenschaften des Instrumentenbaus verknüpft. Ingenieure, Komponisten und Pianisten waren stets darum bemüht, die beschränkten physikalischen und physiologischen Voraussetzungen von Instrument und Spiel zu transzendieren: immer schneller, grösser, stärker, brillanter, differenzierter. Den Auftakt des sechsteiligen «Pianoramas» im Kölner WDR machten daher Originalkompositionen und Bearbeitungen für selbstspielendes Pianola von Igor Strawinsky, mit denen dieser 1923 die «gefährliche Freiheit der Auslegung» zu begrenzen suchte. Den gleichwohl verbleibenden engen dynamisch-agogischen

Spielraum wusste der englische Player-Piano-Spezialist Rex Lawson für sehr lebendige Interpretationen zu nutzen. Nicht fehlen durfte in diesem Zusammenhang auch eine Auswahl aus Conlon Nancarrow's *Studies for Player Piano* aus den Jahren 1951-93, in denen der 1997 verstorbene Komponist hyperpolyphone Texturen verschiedener Tempo- und Zeitverläufe realisierte. Etwa in der berühmten Studie 21, wo er eine sehr langsame Stimme so weit beschleunigt und eine sehr schnelle umgekehrt so weit verlangsamt, bis am Schluss wieder die Anfangskonstellation erreicht ist, nur eben mit vertauschten Stimmen. Einem Pianisten aus Fleisch und Blut wäre dies unmöglich. Zugleich war Nancarrow's Verwendung gestanzter Lochkarten schon zu seiner Zeit technisch rückständig, da sich weit komplexere Strukturen bereits damals einfacher und präziser mit Hilfe der Elektronik hätten realisieren lassen. Die Transkription der Studien 16 und 20 für zwei Klaviere zu acht Händen hätte die Verschrobenheit seines Vorgehens lediglich potenziert, wäre es dem Bearbeiter Erik Oña trotz aller Notationsprobleme aufgrund irrationaler Rhythmusproportionen nicht zumindest ansatzweise gelungen, die eigenständigen und kontrastierenden Strukturverläufe durch dialogische und räumliche Aufteilung der Klavierparts zu verdeutlichen und dadurch die an sich absurde Idee einer Transkription zu rechtfertigen.

Ganz George Antheils Motto «je mehr Konzertflügel, desto grösser der Spass» folgte das zweite Konzert. Aus dem Pianoatelier des WDR – dessen Fundus nicht weniger als 75 Instrumente umfasst – wurden sechs grosse Steinways auf die Bühne verfrachtet, die für jedes Stück neu in Reihe oder Halbkreis zu gruppieren waren und der Moderatorin Kornelia Bittmann den Eindruck erweckten, sie stünde auf dem Rollfeld eines Flughafens inmitten schwerer Jumbo-Jets. Neben der Bühnen- und Aufnahmetechnik erforderte auch die Zusammenstellung des vielhändigen Ensembles eigene logistische Anstrengungen, da nicht auf bestehende Formationen zurückgegriffen werden konnte. So kam es zu einer Schwerpunktauswahl an ehemaligen Schülern der Kölner Klavierklasse von Pierre-Laurent Aimard, da sich diese – allesamt hervorragende Pianisten – zumindest kannten und bereits teilweise miteinander musiziert hatten: Florian Hölscher, Benjamin Kobler, Maki Namekawa, Tamara Stefanovich und Florian Wiek. Der Faszination an der schiereren Masse erlag seinerzeit auch Steve Reich, als ihm beim Besuch eines Pianohauses der Wunsch kam, für sämtliche darin befindliche Klaviere ein Stück zu schreiben. Übrig blieben von seinem Vorhaben immerhin *Six Pianos* (1973) mit insgesamt 528 Tasten und sechs Pianisten mit zwölf Händen und 60 Fingern. Aus einem flirrenden Klangteppich entstehen abwechselnd verschiedene Rhythmus- und Melodiepatterns und verschwinden wieder darin. Die insgesamt 87 Nummern von John Cages *Music for Piano* (1953-56) wurden dagegen nach Unreinheiten im Papier festgelegt und können sowohl komplett als auch in einer Auswahl, nacheinander oder simultan, von einem oder mehreren Pianisten gespielt werden. Die Version für sechs Spieler an sechs Flügeln hätte mit ihrem Höchstmass an Dichte, Diversität und schnellem Klangwechsel vermutlich nicht die Vorliebe Cages gefunden, der mit den einsamen Interpretationen David Tudors mehr als zufrieden war, führte aber dafür umso eindrücklicher das Spektrum möglicher Klänge im, auf, über und unter dem Klavier vor Ohren.

Wenig vom Klangreichtum des Instruments liess indes Ivan Fedele in *Armoon* für vier Klaviere (1983/84) erkennen. Das Stück beschränkte sich auf reines Tastenspiel und nutzte entgegen der vorgeblichen Intention des Komponisten kaum Resonanzeffekte innerhalb und zwischen den Klavieren. Auch der Lachenmann- und Zender-Schüler Fredrik Zeller blieb in *Eskalation* für sechs

Klaviere – leider der einzigen Uraufführung des Wochenendes, da Oñas *Andere Stimmen* für Klavier sechshändig zu spät fertig wurden – hinter den aufgewendeten Mitteln zurück, da sich die meisten Klänge und Strukturen ebenso gut mit zwei oder nur einem Klavier hätten realisieren lassen und das Klangresultat aufgrund allzu dominierender Cluster insgesamt zu homophon und monochrom blieb. Die Verwendung mehrerer Klaviere rechtfertigte allenfalls der soghafte Schlussabschnitt mit wechselseitig sich überlagernden Skalenläufen.

Im vierten Konzert präsentierte der Hannoveraner Klavierprofessor Gerrit Zitterbart das Klavier als Spielzeug vor einem Publikum von sechs- bis zwölfjährigen Kindern. Anhand kurzer (Kinder-)Klavierstücke von Debussy, Bartók, Kurtág, Gubaidulina, Holliger, Lachenmann, Zender, Platz und Chick Corea erzählte er eine phantastische Reise durch verschiedene Länder und Zeiten und stiess damit beim musikalischen Nachwuchs sehr zurecht auf eine lebhaft Resonanz. Im fünften Konzert wurden die Verhältnisse vertauscht und statt der Instrumente die Spieler multipliziert. Mit zahlreichen Accessoires – einschliesslich einer über die Saiten springenden Marionette – wurden Sylvano Bussottis grafisch notierte *Sette fogli* (1959) sehr erfindungsreich und klagschön realisiert. Während sich in Mauricio Kagels *Der Eid des Hippokrates* (1984) die beteiligten Hände am Schluss versöhnlich zu einem stillen Schwur versammeln, kommt es bei Alfred Schnittkes buntem Zitatentreuen *Hommage à Strawinsky, Prokofjew, Schostakowitsch* (1979) für sechs Hände immer wieder zu verkehrstechnischen Engpässen auf der Klaviatur, die gelegentlich zu extrem steilem Eingreifen von oben nötigen. Den fulminanten Abschluss der Konzertserie bildeten Strawinskys *Les Noces* (1914-23) für Soli, Chor, vier Klaviere und Schlagzeug, deren harter, gläserner Klang nichts von süsslicher Bauernhochzeits-Folklore hat, und Antheils *Ballet pour instruments mécaniques et percussions* (1924) mit vier Klavieren, Pianola und Schlagzeug, wo die Klavierklänge inmitten einer Orgie von Perkussions-, Wecker-, Propeller- und Sirenen-Geräuschen selbst zu Fabriklärm oder Alarmsignalen mutieren. Wegen seines lärmenden Bürgerschreck-Habitus, den Ragtime-Einsprengeln und betont primitivistischen Ostinati wirkt dieses Stück heute eher nostalgisch wie ein Albumblatt aus den längst vergangenen *roaring twenties*, als sich noch mit simplen Mitteln veritable Eklats provozieren liessen. Nichts scheint so veraltet wie ein Skandal von vorgestern.

Als roter Faden durch die zwei Tage zogen sich Erik Saties *Vexations* (1893), die während eines 21-stündigen Konzerts von 21 Uhr bis zum Abend des nächsten Tages die vorgeschriebenen 840 Male gespielt wurden, und zwar von 51 Pianistinnen und Pianisten, die sich im 20-Minuten-Takt abwechselten. Cage hatte die Uraufführung 1963 in New York zusammen mit neun Pianisten besorgt, vor allem um zu beweisen, dass es Wiederholung nicht gibt, weil die sensibilisierte Wahrnehmung immer kleinere Abweichungen registriert. Da der Beweis damals gelang und heute weithin musikalisches Allgemeingut geworden ist, wäre eine Wiederholung des Experiments nicht unbedingt nötig gewesen, zumal fraglich ist, ob Satie selbst je an eine Aufführung dachte und wen er mit seinen «Quälereien» überhaupt traktieren bzw. karikieren wollte: sich selbst als Komponisten, der hier eine simple Bassmelodie in althergebrachter Konservatoriumsmanier in weiter und enger Lage ausharmonisiert, den Pianisten (von mehreren ist nicht die Rede), dem unter der Dauerfolter auch schon mal grössere Abweichungen bis hin zum Totalausfall unterlaufen können, oder aber die Hörer, die sich der Prozedur jedoch bequem durch Flucht entziehen können? RAINER NONNENMANN

KOMPOSITION UND IMPROVISATION

Konzerte zu Robert Suters 85. Geburtstag in Basel

«Komposition und Improvisation bedingen sich enger als man annimmt», sagt der am 30. Januar 1919 in St. Gallen geborene Komponist Robert Suter im Gespräch mit Michael Kunkel, um gleich anzufügen, dass die Improvisation sein hauptsächlichster Zugang zur Musik sei. Damit spricht Robert Suter nicht nur an, dass er zu denjenigen Komponisten gehöre, die mehrheitlich mit gleichsam «erimprovisiertem» Material arbeiten, sondern er weist auch auf ein Problemfeld hin, dem in seinem jüngeren Schaffen grosse Wichtigkeit zukommt, nämlich die Suche nach Vermittlungs- und Integrationsmöglichkeiten von Improvisation und Komposition. Hiervon sind denn auch in je anderer Weise die vier Werke geprägt, deren Aufführung aus Anlass von Robert Suters nahendem 85. Geburtstag geplant war. Dieses kleine Suter-Festival erfuhr allerdings durch die Erkrankung des Sängers Bjørn Waag und die deswegen abgesagte Uraufführung der *Musik für Kammerensemble* (2002) durch die Swiss Chamber Soloists eine bedauerliche Verkürzung. So blieben von vier vorgesehenen Werken nur noch deren drei, als hätte die Dreizahl noch immer ihre altbekannte Gravitationskraft. Diese scheint aber so stark nun doch nicht zu sein, zumindest lässt sich das aus der Tatsache schliessen, dass aus drei anberaumten Konzerten mit Werken Suters flugs zwei wurden: dasjenige der basel sinfonietta mit Suters *Jeux d'après un ballet imaginaire* pour un(e) soliste de percussion et grand orchestre (1999) im Musiksaal des Basler Stadtcasinos (Solist: Fritz Hauser, Leitung: Johannes Kalitzke) und gleichsam als Vorkonzert dazu dasjenige in der Gare du Nord mit *Pulsation* (1990) für Schlagzeug solo (Hauser), *Dialogo* (1987) für Violine solo (Egidius Streiff), einem von Michael Kunkel moderierten Gespräch mit Robert Suter und Fritz Hauser sowie Improvisationen der beiden letztgenannten und Streiff.

Ein wesentlicher, wenn auch bei weitem nicht erster Impuls zur Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Improvisation und Komposition ergab sich für Robert Suter durch die Bekanntheit mit dem Schlagzeuger Fritz Hauser. Für ihn und auf seinen Auftrag hin entstand *Pulsation*, ein Stück, das nicht als ausgearbeitete Partitur vorliegt, sondern als Improvisationskonzept in Form einer knappen grafischen Skizze und eines recht ausführlichen Ablauftextes. «*Pulsation* ist», so Suter, «der Versuch einer konzentrierten Darstellung der Geschichte eines Lebens, von dessen Anfang, Entfaltung und Ende. Aus dem Stillstand bis zum Stillstand. Leben ist nicht fixierbar. Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, die musikalische Darstellung eines solchen Vorgangs nicht in eine fixierte Form zu zwingen». Die «*Pulsation*», der Pulsschlag, durchzieht das ganze Stück, den langen Einschwingvorgang ebenso wie die folgenden Steigerungsphasen und den «reich angelegten Abgesang», die Impulse fallen schliesslich zunehmend aus, das Sterben wickelt sich im «einschleiernden Spiel der Becken» ab, ein grosses Decrescendo führt in die friedliche Stille.

Ebenfalls Fritz Hauser zugeeignet sind die *Jeux d'après un ballet imaginaire*, ein veritables Konzert für Schlagzeug und Orchester. Für diesen Einsatzer, der «von grossen Jazz-Arrangements nicht weiter entfernt ist als von Béla Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*» (Kunkel), wählt Robert Suter eine bislang selten angegangene Möglichkeit Komposition und Improvisation einander gegenüberzustellen, nämlich in der Konfrontation eines mehrheitlich improvisierenden Solisten mit einem

fixierten Orchesterpart. Mathias Spahlingers aus dem Jahr 1981 stammender Versuch *rou^{aGH}_{iFF}(strange?)*, fünf improvisierende Jazzsolisten (Träger von Expression) einem auskomponierten Orchesterpart (Träger kompositorischen Zusammenhangs) entgegenzustellen, krankt nach Angaben des Komponisten nicht zuletzt an der Störung des aller Improvisation fundamentalen Verhältnisses von Actio und Reactio, da ja dem fixierten Orchester die Möglichkeit zur Reactio fehlt. Dieses Problem stellt sich auch in Robert Suters *Jeux*. Es dem Werk als Makel auszulegen wäre aber falsch, denn schnell entschärft sich dieses Problem, wird gar zum Programm, wenn man das Orchester als «ballet imaginaire» versteht, den Solisten aber als diesem gegenüber seine Spiele treibendes, auf dieses reagierend sein Leben führendes Individuum (auch die meist von der «Brass-Section» stammenden Einwüf in der Manier von Fill-Ins könnten so verstanden werden). Dass der «skeptische Optimist» (Anton Haefeli) Robert Suter nicht davon ausgeht, das einzelne Subjekt könne ohne weiteres die Welt zur reactio zwingen, dürfte einleuchten. Zugespielt noch – wenn eine solche Deutung sich überhaupt halten lässt – wird dieses Konzept durch das damit implizierte Verständnis der Welt als eine dem Individuum imaginär erscheinende. Dass tatsächlich auch diesem Werk der Lebenskreis vom Stillstand bis zum Stillstand zentral ist, darauf weisen auch formale Elemente hin, welche die *Jeux* mit *Pulsation* teilen; erwähnt sei hier der rahmende Ein- und Ausschwingvorgang (in *Jeux* beherbergt diese grosse Bogenform noch eine innere, initiiert und abgeschlossen durch die zwei ausgedehnten Solokadenzen: «Steigerungsform» – «Beruhigungsform»). So sei die Frage erlaubt: *Pulsation* neu erzählt?

Die *Musik für Kammerensemble* (Streichsextett und Bariton) nach einem Gedicht von Achim von Arnim, das im letzten der drei auf der Materialebene aufs Engste miteinander verknüpften Sätze vertont wird, zeigt Robert Suter von der Seite des souverän über handwerkliche – hier meist im weitesten Sinne klassizistisch anmutende – Möglichkeiten verfügenden Komponisten. Diese Partitur will die Interpreten (fast) nirgends zum Improvisieren anstacheln, mündet aber in eine transkribierte Jazz-Improvisation («mit etwas Swing zu spielen») aus dem Jahr 1956 – «ein Liebesgruss an die Vergangenheit» (Suter).

Diesen drei Möglichkeiten Improvisation ins kompositorische Schaffen zu integrieren – vorbesprochenes Improvisationskonzept, Konfrontation einer improvisierten mit einer auskomponierten Schicht, transkribierte Improvisation –, gesellt sich in *Dialogo* eine weitere zu (chronologisch die früheste). Dieses Stück entwickelt ein zunehmend sich verschärfendes Zwiegespräch des Solisten mit sich selbst, das sich im Moment der äussersten Zuspitzung in einer improvisierten Passage entlädt, einem «exhibitionistischen Purzelbaum», der «die Versöhnung erst möglich macht». Diese Versöhnung kommt letztlich nicht als Resultat eines auf der Zeitachse ausfaltbaren diskursiven Geschehens daher, sondern als in nicht ganz fassbarer Art hereinbrechende Verwandlung. Wer hat nicht schon erlebt, wie ein solches widerstreitendes innerliches Gespräch seine Lösung in einer dem rückschauenden Blick sich nie gänzlich offenlegenden Art fand? Einleuchtend wirkt daher Suters Entscheidung, den zentralen, aber eben nicht ganz fass- oder festlegbaren Wendepunkt von *Dialogo* der Improvisation zu überlassen. Andererseits – und mit Blick über *Dialogo* hinaus gesprochen – zeigt sich gerade in der Zugänglichkeit solcher sich der Logizität nie ganz öffnenden Phänomene ein Moment, das Kunst wesentlich von Wissenschaft unterscheidet und sie gleichzeitig legitimiert. Deswegen obliegt es der Kunst aber über das mimetische oder metamimetische Erlebbarmachen solcher Phänomene und ihrer

Rätselhaftigkeit hinauszugehen und sie auch aus der kritisch-reflexiven Warte zu thematisieren. Der damit implizierte Erkenntnisanspruch von Kunst kennzeichnet nicht die Eitelkeit eines Komponisten, sondern dessen Verpflichtung. **TOBIAS ROTHFAHL**

WOHLGEFALLEN ALLERSEITS

15. Internationales Kompositionssseminar in Boswil

Der Titel ist ganz Wyttenbachsch: «Così fan due». Und tatsächlich hatte Jürg Wyttenbach die Idee ausgeheckt bzw. das Konzept für das 15. Internationale Kompositionssseminar in Boswil. Duos waren verlangt. Aus den eingereichten Projekten wählte die Jury unter Wyttenbachs Leitung acht aus, die daraufhin ausgearbeitet und beim Seminar vom 12. bis 15. November 2003 mit dem Nouvel ensemble contemporain aus La Chaux-de-Fonds geprobt und aufgeführt wurden. Das Ganze erhielt so einen Praxisbezug, der zu Diskussionen zwischen Komponisten und Interpreten hätte führen können, also zu einem Meta-Così fan due.

Wars bei dieser Jury, in der ausserdem Gualtiero Dazzi, Vinko Globokar, Adriana Hölszky und Josh Levine sass, nicht auch bezeichnend, dass fast durchwegs Theatralität eine wichtige Rolle spielte? Die meisten Stücke spielten jedenfalls mit räumlichen Situationen. Das Thema Duo wurde aber erwartungsgemäss völlig unterschiedlich ausgelotet. Es gab Gesänge wie die *Epistolae II* des Italieners Valerio Sannicandro, Gedichtvertonungen wie die etwas hektische *Eclogue* des Amerikaners Lewis Nicholas Pesacov oder atmosphärische, stimmlose Poetik wie *Metamorphosis II: Chant of snow river* des Malaysiers Kee-Yong Chong. Dabei schien die anwesenden Musiker freilich weniger die Frage zu interessieren, warum denn ein Komponist nun gerade diese Klänge (und oft auch: warum so viele) gesetzt hat. Sie interessierten sich eher dafür, ob denn ein Sänger sitzen oder stehen oder wann ein Flötist seinen Gang durch den Raum starten solle. Das sind keine unwichtigen Fragen, sie können die Wirkung eines Stücks wesentlich beeinflussen, aber schon da fiel der Mangel an ästhetischer Streitlust auf – zumindest dem Beobachter, der einst die hoch aufwogenden und oft auch ideologisch geladenen Diskussionen der frühesten Boswiler Kompositionssseminare miterlebt hat.

Es gehört zu den seltsamen Effekten der Erinnerung, dass dort oft nur die kuriosesten Dinge hängenbleiben, während kompositorisch Höherstehendes in den Hintergrund tritt. So war's oft bei Boswiler Kompositionssseminaren: Ich erinnere mich an den Versuch, eine Fussballübertragung improvisierend zu begleiten. Das war oberflächlich ganz spassig, wenn auch ziemlich plakativ, blieb als Versuch aber im Gedächtnis (den Namen des Komponisten müsste ich freilich erst wieder hervorgrübeln). So fragt man sich, ob sich denn drei der Experimente beim jüngsten Kompositionssseminar in Boswil auf ähnliche Weise verewigen werden. Das erste stammt vom Amerikaner Sean Franz Partrick Griffin, heisst eigentlich *From Open House: «Adieu, notre petite table» for boy, girl, 2 knives and kitchen table*, wurde aber unter den Teilnehmern bald nur noch als «Messerstecherstück» gehandelt. In dieser szenisch-musikalischen Darstellung eines Ehekonflikts wird das Schlagen mit Händen und Messern auf einem Holztisch zur rhythmischen Studie. Der Komponist führte es zusammen mit Aiyun Huang auf, die dem Werk so etwas wie Dramatik und Stringenz zu verleihen wusste. Problematischer war das Duo Viola-Video, das die deutsche Komponistin Julia Deppert zusammen mit der bildenden Künstlerin Rita Inez wagte. Weil die bewegten

Videobilder eher im Dilettantischen haften blieben, kam kein echter Dialog zwischen den Ebenen zustande. Und nur der Vorschlag aus dem Plenum, das Video doch auf die Bratschistin Anna Spina zu projizieren, verlieh dem Ganzen noch etwas Kohärenz. Schliesslich wagte die Argentinierin Cecilia Arditto eine Provokation (wollte sie die wirklich?) mit ihrer paradoxen *Unsichtbaren Musik*. Zu äusserst reduzierten Flötenklängen sah man eine junge nackte Frau auf dem Boden sitzen, die sich während einer Viertelstunde nur ganz minim und langsam bewegte.

An diesem Stück wurde denn auch das Manko dieses Seminars evident. Man diskutierte hier über vielerlei, bloss nicht über die Erotik einer solchen Szenerie. Das wurde brav ausgelassen. Überhaupt gab es kaum Attacken. Hier wurde offenbar nie jemand böse, nie jemand ausfällig. Wohlgefallen allerseits. An diesem Punkt wäre es wichtig gewesen, dass Jürg Wyttenbach oder ein anderes Jurymitglied die Diskussion geleitet und etwas provoziert hätte, so wie es früher in Boswil üblich war. Sprachliche Barrieren mögen das Gespräch zusätzlich gehemmt haben. Die Tendenz, die hier im Lauf des letzten Jahrzehnts schon zu bemerken war, nämlich ein Rückzug in einen geschlossenen Raum, in dem man nett zueinander ist, wurde diesmal allzusehr verstärkt.

Wenn man vom Niveau eines solchen Seminars spricht, sollte man eher diese mangelnde Diskussionsbereitschaft kritisieren als einzelne mehr oder weniger gelungene Stücke. Denn eigentlich handelte es sich bei den erwähnten drei Stücken doch um echte Experimente – und die dürfen halt auch scheitern. Insofern war dieses 15. Seminar bunter als manches frühere. Es enthielt im übrigen auch zwei weitere, überzeugende Versuche theatralischer Musik: die fünf Post-Opern *Siretta* für Posaune, Stimme und vier mobile Objekte des Deutschen Gordon Kampe und den vielfältigen, prägnant formulierten und witzigen *Great Hymn of Thanksgiving* des Amerikaners Rick Burkhard. **THOMAS MEYER**

Radio DRS 2 hat das Schlusskonzert aufgenommen und überträgt längere Ausschnitte daraus am 16. März.

MUSIK UM SEIN UND NICHTSEIN

Patrick Franks «*Sein / Nichts*» in der Shedhalle (Rote Fabrik, Zürich), 11. Dezember 2003

Zappenduster wars. Am Ende kehrt man aus der Black Box (War die Musik dort eigentlich zu Ende? Sie klang doch immer noch nach!) in den Konzertraum zurück, in dem man zuvor sass. Der Raum ist wieder intakt, ist hell, nur die Stühle sind umgekehrt, nicht mehr aufs Solistenpodium ausgerichtet, sondern auf die erleuchtete Rückwand. Die Leute setzen sich nochmals, richten sich ein, warten, sehen die Wand an, dann einander und schliesslich gehen sie. Ob sie noch applaudieren bei diesem offenen Ende? Vielleicht, aber es ist nicht vorgesehen, nicht wichtig.

Damit kommt das Stück, diese «Konzert-Performance», zu seinem logischen Ende, das «Projekt I» *Sein/Nichts* der «Projektreihe für Klangkunst traute». Nicht im Dunkel der erloschenen Lichter und der geschlossenen Augen erfährt man das Nichts, sondern erst zenmässig klaren Blicks vor der leeren Wand. Beim Hinausgehen wird einem ein Blatt in die Hand gedrückt, auf dem die Daten zu Erlebtem nachgetragen werden. Von wem die Stücke stammten, die man hörte: von Helmut Oehring (*Cayabyab*), Gary Berger (*zah*), Edu Haubensak (*Gestes*) und Patrick Frank. Wer sie spielte: Rico Gubler, Saxofone; Imke Frank, Violoncello; Sebastian

Hofmann, Perkussion; Judit Polgar am Gamma-Synthesizer und Gary Berger, Live-electronics. Wer steht dahinter: Michael Schranz, Bühnenbild, und vor allem Patrick Frank, der 1975 geborene Zürcher Komponist, von dem die Idee stammt und der das Ganze realisiert hat.

Zu Beginn hatte man ein ähnliches Blatt erhalten, auf dem Nichts stand. Mit der anderthalbstündigen Performance also hat sich das Blatt mit der Erfahrung gleichsam gefüllt, und diese doppelte gegenläufige Bewegung, hin zur gefüllten Erfahrung, hin zur leeren Wand, macht eigentlich das Wesen von *Sein/Nichts* aus. In den Worten von Patrick Frank: Das Stück «befasst sich mit der Kunstsituation und deren Auflösung auf verschiedenen Ebenen. Ausgehend von der klassischen Konzertsituation – nämlich den Kunstobjekten «Interpret» und «Musikwerk» – wird das Objekt im Verlauf der Performance aufgelöst.»

Es ist der alte Traum der Entgrenzung von Kunst und Musik: Plötzlich öffnet sich die Decke, der Himmel wird über dem Konzertraum sichtbar, und die Vögel musizieren mit den Orchesterinstrumenten. Es ist ein Traum, dass die Kunst aus den ihr vorbehaltenen Räumen ausbricht und sich mit dem ebenso himmlischen wie irdischen Alltag mischt, auch, dass sie dabei endet und das Hören vielleicht selber zur Kunst, zur Erfüllung wird und nicht mehr so sehr auf ein Objekt gerichtet ist. Dieser Traum wird hier neu dargestellt. Zunächst – mit Oehring – erlebt man eine gewohnte Konzertsituation, dann aber – bei Berger – stürzt die linke Seitenwand um. Ihr Fall ist abgedämpft. Man erschreckt nicht wirklich, ist aber überrascht. Später dann – in Franks erstem Stück *für die Situation* – gerät die rechte Seitenwand in Schräglage – und deutet an, dass der Fall der ersten kein Unfall war. Nach diesem dritten Stück verschwinden die Musiker, das Podium wird leerräumt. Was jetzt? In diesem Moment funktioniert die Performance nicht: Eine Stimme bittet aus dem Lautsprecher, das Publikum möge sich bei der beleuchteten Stelle hinausbegeben. Ohne Bühnenanweisung kommt sie also nicht aus; das ist eigentlich schade. An diesem Punkt ist das Ganze nicht so zwingend, als dass das Publikum selber auf diese Lösung käme. (Es ist auch das Manko einer Low-Budget-Produktion, die sich nicht alles leisten kann.)

Von diesem hellen Konzertraum gelangt man nun in die Black Box, in deren Mitte nur ein leeres Glas steht. Das Publikum setzt sich darum herum, blickt sich an, dann erklingt Musik – Haubensak – von draussen. Eingeschlossen. Die Interpreten: verschwunden. Zur Leere, zum Nichts tendiert die Kunst in dieser Performance: «Die Raumsituation um das agierende Kunstobjekt «Interpret» zerfällt, es selber verschwindet auf visueller und musikalischer Ebene», schreibt Frank. Gleichzeitig aber gewinnt das Sein an Intensität, nennen wir es hier, da es um Musik geht: das Hören, die Aufmerksamkeit. «Der «Zuschauer» steht als Mittelpunkt im ansonsten kunstleeren Raum.» Er hört Franks eigenes *für den Raum*.

Allmählich wird es dunkler. Patrick Frank erzählte in einem Gespräch, dass er einst ein Astronomie- und Philosophiestudium begonnen habe, es aber der Musik zuliebe abbrach. Ihn interessierten nicht die Sonne, sondern die endlose Weite des Kosmos. Er studierte in Zürich zunächst Klavier, dann Komposition bei Gerald Bennett und Thomas Müller, jetzt noch Musiktheorie. Etwas freilich von diesen kosmischen Dimensionen – so findet er selbst – steckt auch in seiner Musik, fernab übrigens von jeder Astrologie oder Esoterik. Unter anderem in jenem Gamma-Synthesizer, der, so erzählt er, einer exponentiellen Gleichung gemäss gestimmt ist. Das geht schnell ins Extreme.

Ihn interessiert die existentielle Dimension: Wo bin ich? Wo ist das Sein und das Nichts? Dem spürt er musikalisch nach: künstlerisch-sinnlich. Zwei Jahre hat er an *Sein/Nichts* gearbeitet, vor- und nachgedacht, Gespräche geführt, weiterentwickelt. Er wagt ein Experiment. Mit der veränderten Konzertsituation soll sich die Wahrnehmung neu orientieren. Im Raum sind die Hörenden auf sich selber zurückgeworfen. Das ist nicht ohne Risiko – doch gerade das Risiko, das mit dem ästhetischen Ge- oder Misslingen eine existentielle Erfahrung birgt, ist in der Neuen Musik vonnöten.

Und nun ist alles dunkel. Nichts für Klaustrophobe. Man hört schliesslich die Klänge von Franks *für Nichts* – lange elektronische Klänge. Man hört, weiss um das Sein und das Nichts, die sich hier verwirklichen. Wirklich? Hat auch einige Zweifel, ob es funktioniert? Kehrt eben in den hellen Konzertraum zurück und erfährt gerade in diesem Klaren, dass es eben doch funktioniert. Dass die Situation sich aufgehoben hat, dass wir Zuhörer zu uns gekommen sind.

Ich geb's zu: Das klingt alles sehr abgehoben, ist aber eine einfache Erfahrung, die man allerdings erst mal vermitteln muss.

THOMAS MEYER

www.neuemusik.ch/traute – «Sein/Nichts» ist für die Weltmusiktage im November 2004 ausgewählt worden.

KLARHEIT TROTZ TONFÜLLE

Max Reger-Fest in Schaffhausen



Walter Grimmer

Max Reger, der in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hochverehrte, eher als konservativ gesehene, aber doch wenig verstandene deutsche Meister, ist einzig bei den Organisten beliebt geblieben – nicht aber im Konzertsaal. Die Cello-Sonaten kennen zu lernen, gibt es kaum je Möglichkeit, schon gar nicht alle vier Sonaten hintereinander. Es darf geradezu als historische Leistung angesehen werden, dass Walter Grimmer zusammen mit dem Pianisten und Dirigenten Mark Foster diese Sonaten einstudiert und jetzt in Schaffhausen im Rahmen eines kleinen Reger-Festes aufgeführt hat. Walter Grimmer, der als Mitglied des einst berühmten Berner Streichquartetts und als Solist besonders mit neueren

Werken (Lutosławski, Isang Yun), jüngst auch in Donaueschingen (Klaus Huber) Karriere gemacht hat, war auch langjähriger Lehrer an der Zürcher Musikhochschule. Sein in dieser Materie eher Mitstreiter als Begleiter zu nennender Kollege Mark Foster, der aus Melbourne stammt, war Dirigent am Zürcher Opernhaus, an der Deutschen Oper in Berlin und an der Oper in Lyon und hatte Gastdirigate bei den verschiedensten Orchestern inne. Er erwies sich hier als eminenter Pianist mit überlegen planender Gestaltung.

Die vier Cello-Sonaten von Max Reger sind nicht nur wichtige und auch von der Aufführungsdauer her – jede etwa 30 Minuten – gewichtige Werke in seinem Oeuvre, sie bieten zudem die seltene Gelegenheit, die bedeutendsten kompositorischen Epochen in seinem Schaffen miteinander zu vergleichen, da jede Sonate einer der vier Hauptperioden angehört, wie Frau Prof. Dr. Susanne Popp, Direktorin des Max-Reger-Instituts in Karlsruhe, in einem zwischen die Konzerte gelegten Vortrag über Regersche Kammermusik festhielt. Die 1. Sonate für Cello und Klavier op. 5 in f-Moll, die Reger 1892 mit 19 Jahren schrieb, hielt er selbst unter den frühen Instrumentalsonaten für das beste Werk, das er auch vorrangig publiziert sehen wollte. Mit seiner höchst komplizierten, Klavier und Cello als völlig selbständige Individuen behandelnden Faktur trägt es eher die Merkmale eines Spätwerks; jedenfalls wirkt es gar nicht suchend experimentell und ist für den Hörer das weitaus anspruchsvollste der vier.

Max Reger lebte von 1873 bis 1916, was in etwa den Eckdaten des deutschen Kaiserreichs entspricht. Er musste sich das Studium bei Max Riemann durch eigene Unterrichtstätigkeit erkämpfen und schrieb die ersten Kammermusikwerke in Wiesbaden bei seinem Lehrer, dem aber das op. 5 zunächst auch rätselhaft blieb. Dem in Berlin an einem Reger-Konzert gespielten Werk wurde damals vorgeworfen, es entbehre jeder plastischen Themenbildung und es werde nicht klar, ob das Thema im Cello oder im Klavier sei. Tatsächlich ist es ein «mehrstimmiges» Thema, eine komplexe, durchführungsartige Themaereinheit – etwas, das es nach Lehrbuch nicht gab. Expression ist alles für Max Reger, sie bricht mit dem Anfang dieser Sonate gleichsam über den Hörer herein und verweigert zudem dem Cello den schönen Ton, wirkt trotz grosser Gesten ausgesprochen zerrissen. – Sechs Jahre später, nach eigenständiger Überwindung einer schweren Depression samt Alkoholmissbrauch, entstand in Regers Geburtsstadt Wieden neben Kammermusik aller Art die zweite Cellosonate (op. 28, g-Moll). Auch sie stiess damals auf Unverständnis, ist für uns heute aber weit eher zugänglich, da in ihr das Klavier eher gewohnt begleitenden Charakter annimmt. Die dritte Sonate (F-Dur, op. 78) fällt, wieder nach sechs Jahren, in die Münchner Zeit, wo Reger sich zusammen mit Richard Strauss ausgesprochen kämpferisch gegen die Neudeutsche Schule durchsetzte. Alles fliesst, die Takteinteilungen sind längst nur noch Raster zur Notation auch der kompliziertesten metrischen Überlagerungen. Der Variationensatz (3. Satz) dagegen ist für den Hörer ausgesprochen leicht verständlich, obwohl die Virtuosität des Klaviersatzes noch zunimmt. Und 1910, wiederum sechs Jahre später – Reger ist inzwischen ein berühmter Professor in Leipzig geworden – entsteht die vierte Cello-Sonate, die sich wie die vorangegangene von klassischer achttaktiger Periodik emanzipiert und in Ritardandozäsuren wunderbar atmet, aber als einzige auch Fugenanätze und ein durchgezogenes BACH-Motiv enthält.

In zwei Konzerten mit je zwei Sonaten, chronologisch gereiht, spielten die beiden nach mehrjährigem Studium und Einzelkonzertveranstaltungen alle vier in bewunderswerter Klarheit trotz Tonfülle und Harmonieüberfülle, welche den Modulationen die

klassisch formbildenden Eigenschaften nimmt und sie nahe an die Atonalität Schönbergs heranführt. Ein leidenschaftlicher Ausdruckswille, der genau in die Zeit des allgemeinen Expressionismus fällt, kann hier vom Hörer nachvollzogen werden, weil die Interpreten sehr klug genau diese Art der Formung herausarbeiten. Es gelingt dem Cellisten wie dem Pianisten durch überlegtes Zurücknehmen das Klangbild durchsichtig zu machen. Es wäre zu hoffen, dass diese reife Interpretation noch einem grösseren Publikum vermittelt werden könnte, bevor sie hoffentlich auf einer CD ihren berechtigten Platz findet. **FRITZ MUGGLER**

XENAKIS UND DIE FOLGEN

Das Berliner Festival UltraSchall präsentiert «gute neue Musik»

Das wünscht sich wohl jeder Festival-Macher: noch bevor Martin Demmler und Rainer Pöllmann die ersten Begrüssungsworte sprechen konnten, geschweige denn ein einziger UltraSchall-Ton erklungen war, brandete heftiger Beifall auf. Ein deutliches Zeichen dafür, dass hier eine Einrichtung ihr Stammpublikum gefunden, gar Kultcharakter angenommen hat. Im sechsten Jahr seines Bestehens ist UltraSchall, das Festival für neue Musik mit dem kleinen n, bereits Tradition in Berlin, und das bewährte Konzept trug auch diesmal: Entgegen der üblichen Praxis, möglichst viele Uraufführungen zu präsentieren, setzt man hier auf die Wiederaufführung schlicht «guter Musik», die offene und undogmatische, doch nicht beliebige Bestandsaufnahme. Ein Rezept für billigen Erfolg – der den veranstaltenden Berliner Rundfunksendern sicher zu gönnen wäre – ist das keineswegs. Vielmehr tritt ältere neue Musik in ein fruchtbares Spannungsverhältnis zu aktuellen, auch uraufgeführten Werken, werden eigentümliche Qualitäten besser wahrnehmbar als im Konkurrenzgerangel um die jeweils «neueste Erfindung». Und die Erschliessung eines modernen Repertoires für ein breiteres Publikum ist im Grunde eine echte Marktlücke, sichert diesem Festival die Identität.

Ganz am Trend der Zeit kommt aber auch UltraSchall nicht vorbei. Und der heisst Vernetzung der Künste, unter Einbeziehung so vieler neuer Technologien und Medien wie möglich. So wagte man diesmal – neben dem schon traditionellen Konzert für elektronische Musik aus dem Studio der Technischen Universität, einer Klangperformance sowie erstmalig einer Hörspielwerkstatt – den Sprung auf die Bühne. Doch ausgerechnet die deutsche Erstaufführung der Kammeroper *Cuerpos Deshabitados* (2002/03) von José Maria Sánchez-Verdú war alles andere als ein Ruhmesblatt; zu dünn die langfädige Hintergrundmusik für ein verschenktes Sujet um den Verlust der Identität unter Gewaltherrschaft und Exil, in der hilflos-naturalistischen Bebilderung durch die Sängerin und Regisseurin Marina Bollain. Dagegen fand die Choreographin Sasha Waltz für *kraanerg* von Iannis Xenakis, 1969 als «abstrakte Ballettmusik» für die Compagnie Roland Petit geschrieben, immerhin so etwas wie einen ästhetisch dezidierten Ansatz: auf einem Panorama-Bildschirm lautlos sich auf den Zuschauer zu bewegende Menschen, deren Konturen die Video-Bearbeitung immer wieder zerfliessen und zerfallen lässt. Zur Explosionskraft der Musik, ihren verstörenden Blechbläser-Aufschreien und ihren Abstürzen in dumpfes Tonband-Brodeln, gab jedoch auch das einen eher belanglosen Kommentar ab.

Die bewährten Programmstränge von UltraSchall boten da weitaus Überzeugenderes. Die «Lange Nacht des Klaviers» etwa bot einen ganzen Mikrokosmos der Entwicklung von Obouchovs Zwölftonkomplexen und Wyschnegradskis Vierteltonexperimenten – deren Klangreiz Tomas Bächli und Gertrud Schneider bestrickend

entfalteten – über die erstaunlich persönlich berührenden Ausprägungen des Serialismus bei Boulez und Stockhausen bis zur Uraufführung von Walter Zimmermanns fragmentarisch zerplitterter, fast verstummender *Blaupause*. Salvatore Sciarrinos Orchesterwerk *Sui poemi concentrici* erwies sich als echte «Ausgrabung»: es ist das rein instrumentale Konzentrat des soundtracks zu einer fünfzehnstündigen Fernsehfassung von Dantes *Divina commedia*, das seit der Uraufführung 1988 nie wieder gespielt wurde. An diesem gut zweistündigen Kaleidoskop immer neu gewürfelter sanft gen Himmel steigender Klangmuster, über die winzige Partikel gehauchter, geflüsterter, geseufzter Flageolets, Spaltklänge oder Druckgeräusche gestreut sind, schieden sich die Geister. Auf jeden Fall ein Riesenerfolg für das Radio-Sinfonieorchester Berlin und die ausgezeichneten Solisten vom Freiburger ensemble recherche.

Einen weiteren Schwerpunkt bildeten Werke von Olga Neuwirth und Chaya Czernowin – die Österreicherin mit dem funkelnden, rhythmisch-energetisch aufgeladenen und allerlei Alltagsinstrumenten wie Hammer und Nägel einsetzenden Orchesterstück *anaptyxis* sowie ihre nervöse, sprunghafte Phantasie zeigender Kammermusik; die Israelin weniger spektakulär in ihrem Streichquartett (1995) eher der Geräuschkomposition zugewandt, in *Kreuzung* für Akkordeon, Altsaxophon und Kontrabass (1994) und *Ina* für Bassflöte und Tonband (1988) in Verdichtung und Zerfaserungen des Klanges mit der Zeichnung gespaltener Innenwelten befasst, dem «anderen Ich im Kopf». In diesem Konzert des Collegium Novum Zürich setzte Annette Schmucki mit *die sprunghafte erweiterung des wortschatzes* einen weiteren Akzent des Skurrilen, des Vexier-Bildhaften; in der Kombination von um Fortschritt und Stillstand kreisenden Wortfetzen mit fragmentarischen Ausflügen in die Trivialmusik war das vielleicht eine der unkonventionellsten Arbeiten.

Immer wieder liefen solche Programmfäden auf Iannis Xenakis zu, den vor drei Jahren verstorbenen griechisch-französischen Komponisten, der sich mit selten zu hörenden Werken charismatisch wie nie präsentierte. Das Orgelstück *Gmeoorh* (1974) etwa erwies sich als Entdeckung der Clusterkomposition, in welche «die Idee der melodischen Verzweigungen» letztlich hineinführt (weitaus interessanter als Ligetis seinerzeit viel gehörtes *Volumina*), überwältigend in der Fantasie immer neuer Klangschatierungen und der ausufernden Energie dynamischer Ausbrüche quasi über den Rand des Instruments hinaus. Von explosiver Vitalität auch das Streichquartett *Tetras* und das Klavierstück *Evryalis*, packend und plastisch jeweils alle «Nebenwerke» in den Schatten stellend, während das Chorstück *Nuits* (1967) seine mathematisch ausgeklügelte, mikrotonal aufgespaltene Struktur zum Albraumszenario und Protestruf gegen die griechische Obristenherrschaft verdichtet – allen politischen Gefangenen dieser Welt gewidmet. «Gesellschaftliche Relevanz», die in Podiumsdiskussionen eingeklagt wurde, fand sich hier in Struktur übersetzt und durch sie wieder durchscheinend, ohne jeglichen «Zeigefinger». Zwiespältiger präsentierten sich Xenakis' Wirkungen auf die nachfolgenden Generationen in Frankreich: Während der 1960 geborene Jean Luc Hervé in einem Portraitkonzert seinen Sinn für delikate Klangfarben und zwar ein wenig stereotype, aber doch dichte und mit gewissem Witz strukturierende Figurationen vorführen konnte (*Rêve de vol* für Viola und Klarinette, *Dans l'heure brève* für Ensemble mit Orgelpositiv), warteten die mittlerweile abtrünnigen Eminenzen der Spektralmusik, Pascal Dusapin und Hugues Dufourt, im Abschlusskonzert mit konservativer Virtuosität und unerträglich wagnerisch-waberndem Klangschaufel auf. Die «unverbesserlichen Avantgardisten von vorgestern» noch einmal so zu ärgern, wäre wirklich nicht nötig gewesen. **ISABEL HERZFELD**

VERTIGE ACOUSTIQUE

Création lyonnaise de l'opéra « *Les Nègres* » de Michaël Levinas avant sa reprise à Genève en avril



© Gérard Ansellem

Etonnante fortune de Jean Genet auprès des compositeurs contemporains. On se souvient de Boulez, qui voulait tirer un opéra des *Paravents*, un projet abandonné après la mort de l'écrivain et homme de théâtre. En 2002, le Festival d'Aix-en-Provence présentait *Le Balcon* de Peter Eötvös. Voici *Les Nègres* de Michaël Levinas, créé avec succès à l'Opéra de Lyon en janvier 2004, en attendant sa reprise genevoise du mois d'avril.

Compositeur français parmi les plus en vue de sa génération (né à Paris en 1949), Michaël Levinas poursuit également une brillante carrière de pianiste concertiste. D'où sans doute son goût pour le geste instrumental théâtralisé à l'extrême, qui trouve son épanouissement dans l'opéra. Après *La Conférence des oiseaux* en 1985 et *Go-gol* en 1996, *Les Nègres* est né en 2003. « Dès ma première lecture de la pièce, il y a de nombreuses années, j'ai eu le coup de foudre », raconte Levinas. « Le texte de Genet est en même temps complètement original et truffé de références à l'histoire du théâtre français, à la fois inscrit dans le contexte de l'époque (la décolonisation, la lutte des classes et des races) et dans une problématique plus générale qui a trait à la crise des utopies au XX^e siècle, mais aussi à la question de Dieu ».

Les Nègres version opéra reste fidèle à la structure en trois strates de l'original. Comme point de départ, cette phrase de Genet, affichée au début du spectacle : « Un soir, un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des Noirs. Mais, qu'est-ce que c'est donc un Noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur ? » Habillés de blanc ou de noir, le visage peint, les personnages évoluent entre différents niveaux narratifs. Jusqu'à ce saisissant final, où chacun fait tomber son masque.

Pour traduire la langue touffue de Genet, Levinas use de plusieurs styles de chant, du texte scandé ou « tambouriné » à la polyphonie, en passant par des figures mélodiques aisément reconnaissables, qui reviennent périodiquement. L'orchestre fait appel à un agrégat de percussions, d'électronique (technique Ircam), de bois, cordes, cuivres et claviers (pianos accordés en micro-intervalles), qui s'entrechoquent, fusionnent ou s'opposent. Hypnotique et souvent spectaculaire, la fresque sonore de Levinas ne s'embarrasse pas trop de questions pratiques. Il y a comme des vides dans une partition achevée semble-t-il à la hâte, qui ressemble par endroits à un canevas auquel manquerait la dernière couche de peinture. Les cordes, par exemple, fortement sollicitées dès l'ouverture, disparaissent à peu près jusqu'au dernier quart d'heure.

Pour la distribution, entièrement noire, Levinas voulait « des voix rompues à la technique occidentale la plus virtuose, mais également capables de retrouver la pureté des chansons enfantines ». Pari réussi, malgré la diction française incompréhensible de la plupart des chanteurs anglo-saxons (une bonne dizaine sur treize personnages).

Si elle a le mérite de rendre lisible une trame aux ramifications complexes, la mise en scène de Stanislas Nordey reste très schématique. Jouant à fond du principe de dualité, elle oppose le noir et le blanc, le haut et le bas, la scène et la salle. Le résultat paraît excessivement cérébral et aseptisé au regard de la violence du texte et des couleurs flamboyantes de la musique. Rompu à la musique contemporaine, le chef Bernhard Kontarsky réalise un travail d'orfèvre à la tête de l'Orchestre de l'Opéra de Lyon. Gageons qu'il mettra la même passion pour traduire à Genève les « vertiges acoustiques » de Michaël Levinas. **LUCA SABBATINI**

« *Les Nègres* » de Michaël Levinas au Bâtiment des forces motrices, Genève, les 17, 19, 22, 24, 26, 28, 30 avril, 2 et 4 mai 2004 ; location tél. 022 418 31 30.