

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2004)
Heft: 87

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

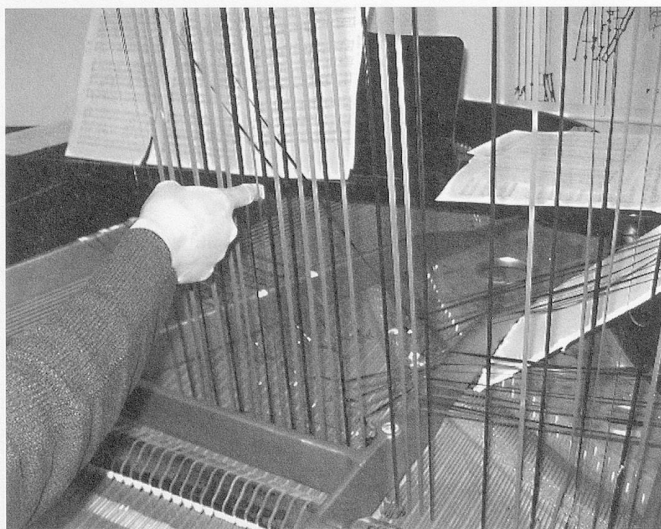
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media 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>

ZWISCHEN KONFRONTATION UND RÜCKZUG

Die 36. Wittener Tage für Neue Kammermusik



«Andere Stimmen» von Erik Oña.

Es ist ein altes Dilemma, dass auf Musikfestivals neue Kompositionen allein schon durch ihr massenhaftes Auftreten entwertet werden. Die Serien-(Ur)Aufführungen verzerren die Massstäbe für die spezifische Qualität, teils extreme Klanglichkeit und wohlthuende Andersheit der neuen Musik gegenüber dem normalen Konzertbetrieb. Zugleich sind diese musikalischen «Mustermassen» und ihr beklagenswerter Verschleiss an künstlerischen Ressourcen unerlässlich, weil nur so einem Fachpublikum aus Redakteuren, Journalisten, Musikwissenschaftlern und Programm-Machern eine Vielzahl neuer Musik vermittelt und auf diese Weise die Möglichkeit eröffnet werden kann, dass zumindest ein Teil der Werke von mutigen Konzertveranstaltern in den allgemeinen Spielbetrieb übernommen wird. Die 36. Wittener Tage für Neue Kammermusik präsentierten rund zwanzig Ur- und Erstaufführungen, drei Klanginstallationen und vier Performances. Neben bereits bewährten Konzepten und der seit Jahren dominierenden Konzentration auf Klang, Form und präzise auskomponierte Texturen zeichneten sich dabei auch zaghafte Ansätze zu einer neuen, politisch konfrontativen Haltung ab.

Zu Zeiten, da der tägliche Tod und Terror im Irak, in Afghanistan und Palästina als «normal» hingenommen wird, entwarfen die Kölner Klangkünstler Thomas Lehn und Markus Schmickler in ihrer Performance *Real Virtual* ein brutales Szenario vom Untergang der zivilisierten Welt im Krieg. Mit einem Analog-Synthesizer Baujahr 1970 und neuester digitaler Klangsynthese liessen sie schwere

Maschinenklänge stampfen, Feuersbrünste dröhnen, Panzerketten rasseln, Granaten explodieren, Maschinengewehre rattern und überboten damit spielend die seinerzeit als überwältigend empfundene Geräuschspur zur Landung der Alliierten in der Normandie in Steven Spielbergs Film *Saving Privat Ryan* von 1998. Die extrem lauten, hohen und tiefen Klänge gingen bis an und über die Schmerzgrenze, wozu technische Unzulänglichkeiten bei der Aussteuerung ihr Übriges taten. Die Offensichtlichkeit, mit der hier eine Korrespondenz von Musik und Weltgeschehen hergestellt wurde, mag als platt empfunden werden, als kontrastierender Auftakt zu den überwiegend leisen und leisesten Kompositionen, die in den insgesamt sechs Konzerten folgten; sie war jedoch ein willkommener Hinweis darauf, dass Musik keine abgeschlossene ästhetische Sondersphäre ist, sondern als Teil unserer Lebenswelt alle Schönheiten und Grausamkeiten dieser Welt in sich aufnimmt und aushalten muss.

Die meisten Komponisten konzentrierten sich auf das Ausloten feinsten Klangnuancen und zuweilen auf die Auseinandersetzung mit eigenen früheren Werken. Gelegentlich reichte dies bis zur Selbstverliebtheit, so etwa bei Giorgio Netti und Stefano Gervasoni, der den alten romantischen Topos von der Musik als Sprache der letzten unsagbaren Wahrheiten bemühte. Statt privatischer Selbstbezüglichkeiten wäre hier mehr kritische (Selbst-) Reflexion der historisch-ästhetischen Voraussetzungen des Komponierens und Musikhörens angebracht gewesen. Klaus Huber, der dieses Jahr seinen 80. Geburtstag feiert, war mit der instrumentell reduzierten Rekomposition ...*à l'âme de marcher sur ses pieds de soie*... seines 2002 in Donaueschingen uraufgeführten grossen Orchesterkonzerts *Die Seele muss vom Reittier steigen* für Kammerensemble und der vervollständigten Fassung seines *In Nomine - Ricerare il nome*... vertreten. Beide Stücke basieren auf drittel-töniger Stimmung und entfalten wunderbar grosse musikalische Bögen, die im ersten Falle der Countertenor Kai Wessel, der Cellist Walter Grimmer, der Barytonspieler Max Engel und das Collegium Novum Zürich unter der Leitung von Peter Rundel sowie in letzterem Stück das ensemble recherche aus Freiburg mit bewährter Souveränität darboten. Im Rückzug auf eine langsame, leise und undramatische Musik artikuliert Huber seine eigene Art von Widerstand gegenüber der medialen und allgemein gesellschaftlichen Entwicklung, nach der alles laut, bunt, schnell und grob sein zu müssen meint. Konzentration und Innerlichkeit werden zum stillen Protest gegen schnelllebigen Exhibitionismus. Indem solche Musik für feine Nebentöne hellhörig macht, vermag sie – dies zumindest Hubers Hoffnung – vielleicht auch insgesamt das Wahrnehmungsvermögen zu schärfen, nicht zuletzt das politische. Der Österreicher Georg Friedrich Haas dagegen enttäuschte diesmal mit einer formal und klanglich inkonsistenten Zweitverwertung mehrerer bereits existierender Solostücke zum lustlosen Ensemblewerk ...*aus freier Lust... verbunden...*, welches die sonst für seine Musik typische Fokussierung auf bestimmte Spektren und Farben vermissen liess. Beat Furrer schliesslich gestaltete sein drittes Streichquartett, mit dessen Dauer von einer Dreiviertelstunde er den deutlichen Anspruch auf ein Hauptwerk anzumelden scheint, als sich verdichtende Folge wiederholter Lektüren ein und derselben Ausgangstextur unterschiedlich schattierter Klangpunkte, bei dessen Wiedergabe man sich vom Arditti Quartet mehr Zartheit gewünscht hätte.

Im Konzert des WDR-Rundfunkchors erklang mit *Mein Herzgrund, unendlich tief* für Marimba und Stimmen ein weiteres der durch Meer und Zen-Buddhismus inspirierten Stücke des Japaners Toshio Hosokawa, das in sanften Wellen mit Atemgeräuschen und

Marimba-Tremoli anhebt und wieder verebbt. Ein stilles Stück ist auch *berge.träume* des jungen Grazer Komponisten Klaus Lang, der über 50 einzelne Singstimmen zu einer statischen Klangfläche überlagert, die durch kleine Tonstufenwechsel umgefärbt und mit zarten Celloktionen kontrapunktiert wird. Einen erfrischenden Kontrast dazu bildete Guo Wenjings *Drama* für drei chinesische Becken, das in der zündenden Interpretation des Kölner Schlagquartetts neben Elementen der Peking-Oper auch regelrechte Tanzsätze bis hin zu Ragtime-Einlagen enthielt. Im Konzert mit dem Arditti String Quartet waren ausserdem Wolfgang Rihms *Fetzen* für Streichquartett und Akkordeon zu hören, wo Übergänge zwischen Streichern und Akkordeon abgetastet werden und in der typischen Manier des Komponisten heftige Motorik und leise Flächen unvermittelt aufeinander prallen. Der mittlere Tempo- und Dynamikbereich bleibt ausgespart und die Musik zerreibt sich förmlich zwischen den Extremen. Für das englische Spitzenquartett entstand auch das erste, technisch souveräne Quartett des 27jährigen Aachener Komponisten Philipp Maintz, das über weite Passagen zentrale Liegetöne erfindungsreich durch unterschiedliche Spieltechniken einfärbt. Maintz studierte bei Michael Reudenbach und Robert HP Platz und ist einer der wenigen Nachwuchs-Komponisten dieses Wittener Jahrgangs.

Der für das Programm verantwortliche WDR-Redakteur Harry Vogt setzte vor allem auf bewährte Namen aus der mittleren und älteren Komponistengeneration sowie die Repertoire-Pflege mit älteren Stücken von Brian Ferneyhough, György Kurtág und Giacinto Scelsi. Von insgesamt 26 Komponisten waren lediglich zwei jünger als dreissig. Ausserdem programmierte er einen deutlichen Schwerpunkt mit Schweizer Komponisten und Interpreten. Neben Furrer und Huber waren Roland Moser, Jacques Wildberger und Heinz Holliger vertreten. Moser setzte mit *Oszillation und Figur* seine *Ritterfragmente* nach Texten von Johann Wilhelm Ritter (seit 1996) fort und schuf mit der Kombination von natürlichen und temperierten Intervallen sowie von metrischen Pulsationen und freien Passagen klangliche und rhythmische Interferenzen. Von Wildberger war die deutsche Erstaufführung des *Kammerkonzerts (Erkundungen im Sechsteltonbereich)* von 1995/96 zu hören. Um die intonatorischen Schwierigkeiten bei Sechsteltönen bei Streichern und Bläsern zu vermeiden, wählte Wildberger Cembalo, Konzertflügel und Hammerflügel, deren Saiten er entsprechend gegeneinander stimmte. Da Mikrintervalle auf diese Weise stets den Anschlag von mindestens zwei dieser Instrumente erfordern, sind sie immer mit instrumentenspezifischen Klangunterschieden verbunden, was mit dem Einsatz eines Synthesizers kontrastiert, dessen programmierte Sechsteltöne alle gleich klingen. Holliger schliesslich präsentierte unter eigener Leitung als deutsche Erstaufführung seinen Liederzyklus *Puneigü* von 2002 nach Gedichten in Pumatter Tisch von Anna Maria Bacher in der Interpretation von Sylvia Nopper und dem Collegium Novum Zürich.

Der Begriff «Performance», der sonst den Aspekt der spontanen und wandelbaren Verfertigung von Musik während einer Aufführung betont, wurde dieses Jahr zur Ortsbezeichnung von Veranstaltungen im Haus Witten aufgeweicht und schloss selbst die Wiedergabe von Nonos Tonbandkomposition *Musica-manifesto n. 1* (1968/69) ein. Zugleich zeichnete sich in diesem Rahmen mit den beiden Wahl-Berlinerinnen Sabine Ercklentz und Andrea Neumann die gegenwärtig insgesamt zunehmende Tendenz zur weitgehenden klanglichen, formalen und rhythmischen Vorstrukturierung von Musik ab, so dass selbst der Einsatz ungewöhnlicher Klangerzeuger, Hilfsmittel und live-elektronischer Verfahren zu regelrecht ausnotierten

Kompositionen führt. Auch Erik Oñas *Andere Stimmen* für Klavier sechshändig ist keine Performance im engeren Sinne des Wortes, auch wenn hier die Sichtbarkeit der Aktionen eine wichtige Rolle spielte. Das Stück gab einen schönen Beleg dafür, dass es selbst nach fünfzig Jahren präpariertem Klavier immer noch möglich ist, mit neuen Spieltechniken erstaunlich fremde Klänge auf dem vertrauten Instrument hervorzurufen. Über einen hohen Rahmen liefen zu den Saiten im Inneren Kassetten-Bänder, die sanft oder unter Druck gestrichen wurden, so dass sich sphärische Glasharfen-Klänge, einzelne Töne oder Impulsfolgen auf die Saiten übertrugen. Der Funktionsmechanismus eines Waldteufels wurde dabei vom Schlagzeug auf das Klavier übertragen; neben der hörbaren Verwandlung des Klavierklangs ereignete sich eine zarte Choreografie von sechs Armen und Händen.

Eine Klammer zurück zum Anfang des Festivals schlug im letzten Konzert mit dem Ensemble Modern Nicolaus A. Huber. Mit seinem Ensemblestück *Werden Fische je das Wasser leid?* beklagte er, dass Musik oft am «Neglect-Syndrom» leide, also bestimmte Dinge links und rechts von ihr nicht wahrnehme. Indem am Schluss des Stücks die Sopranistin Angelika Luz und der Dirigent Heinz Holliger über knisterndes Plastikgeschirr abtraten, wurde deutlich: Die Party ist vorbei, der Ernst des Alltags hat uns wieder...

RAINER NONNENMANN

A GERMAN IN PARIS ODER MOULES FRITES

Späte Gedanken zur Uraufführung von «L'espace dernier» von Matthias Pintscher in der Opéra de la Bastille in Paris

«Maintenant c'est officiel, la France restera française.»

Und Paris bleibt auch schön, wenn es regnet, mindestens für die Deutschen. Sie sitzen dann in einer verrauchten Brasserie, trinken einen pichet Sauvignon oder Muscadet, lesen in Houellebecqs *Plateforme* nach, dass auch die Pariser Swingerclubs nicht mehr das sind, was sie in *Les particules élémentaires* noch waren, blasen Trübsal über die Tristesse des Daseins und finden es wunderbar, wie ihnen gerade im verregneten Paris endlich klar wird, dass das Leben schon vorbei ist. Manchmal schreiben sie auch eine Oper. Es muss dann etwas Melancholisches sein, trübe und verregnet, so etwas wie nutzlose Revolution, oder verschlissenes Leben, ja eigentlich eher so wirklich körperlich, verkratzte Haut, aber ohne Blut und Farbe. Auch eine Frau sollte her, aber nicht einfach platt erotisch, nein, viel komplexer, so was Ambivalentes, so eine schöne Erotik einer Mutter oder einer Schwester. Und dann bestellt man für einmal nicht einen magret de canard, sondern moules frites, aber immerhin zubereitet à la crème fraîche. Und während man die mollusques aus den coquilles herausklaubt und comme à chaque fois darüber nachdenkt, weshalb Muscheln eigentlich so etwas Erotisches haben, sieht der Deutsche plötzlich nicht eine oder zwei Frauen, sondern dreissig Frauen vor sich; dreissig Mütter und dreissig Schwestern. Pourquoi pas? Dreissig nackte Frauen – ein ganzer Harem, und zwar in dieser cool geölten und hautlosen Körperlichkeit von Houellebecqs Menschen. So austauschbar und wirr ineinanderfliessend wie die Rinnsale, welche der Regen an die Fenster der Brasserie zeichnet. Eigentlich isst man die moules ja vor allem, um das zerschnittene baguette im Sud zu tunken. Und der Sud von moules à la crème fraîche ist etwas vom besten und hat so ein schönes opakes Weiss. Nein, nicht nackt – wie platt und formlos! –, sondern weiss müssen die Frauen sein, einfache Hemden,

welche die nackten Körper erahnen lassen, aber alles Reizende verdrängen, Nachthemden, wie sie Kinder tragen, oder meinetwegen Leichenhemden, welche andeuten, dass all diese Frauenkörper einmal zu Staub werden. Wunderbar. Und so ein opakes Weiss, so wie das Weiss der Céladon-Schale von Jean Girel, le maître du céladon en France, die man in einer der Galerien im 5. Arrondissement für 700.– Euro gekauft hat. «Sperme des dieux» nennen die Japaner die tief schillernde und vibrierende Céladon-Glasur aus Asche, die in ihrer Reinheit allen Schmutz dieser Welt vergessen lässt. Fantastisch. Überhaupt ist japanisches Theater eine angesagte Assoziation; so etwas zwischen Bunraku und *lost in translation*. Man versteht nichts, aber Stil hat es. Man sollte den Sud der moules nie bis zum Boden austunken, sonst kommen die Rückstände des Meeres mit, die kleinen Dreck- und Algenpartikel. Auch Frauen sind eine Kostenfrage. Nicht einmal die Bastille kann sich dreissig Schwestern und dreissig Mütter leisten. Also eine radikale Kürzung auf 16 Frauen, – 8 Soprane und 8 Mezzosopranen. Aber irgendwo braucht es noch eine Schärfung; das getunkte Brot im Sud ist am besten wenn man es mit ganz wenig moutarde de Dijon bestreicht. So etwas schmerzhaft Stechendes und doch voller Tristesse. Da gibt es für einen Deutschen nur Anne Bennent, – eine weitere Frau und die grandioseste Flennerin des deutschen Theaters, die so gut Französisch spricht, dass sie und die Deutschen das Gefühl haben, es sei richtiges Französisch und selber erstaunt sind, dass sie es so gut verstehen und sprechen. Und – o Gnade des Schicksals! – Anne Bennent ist hochschwanger und muss unter ihrem Hemdchen Stützstrümpfe tragen; quelle virtualité époustoufflante! Alles Mystisch-Mythische, was jene, die eine Geburt erlebten, erfahren haben, und was jene, die noch keine erlebten, meinen, verpasst zu haben oder einmal noch erfahren zu müssen, ist mit einem Schlag voll da. Geburt und Tod, Windeln und Leichenhemd in einem, und alles nur virtuell, alles mit diesem vom Alkohol und dem zweiten pichet Sauvignon oder Muscadet schon etwas verwässerten Blick. Es muss gar nicht mehr gespielt werden. Genial. Die totale Verwischung und Ungenauigkeit, aber immer sauber.

Und plötzlich ein Sonnenstrahl, der durch die Wolken bricht und die Glasfassade des gegenüber liegenden Bürohochhauses beleuchtet. Weshalb ist Paris eigentlich so schön? Obwohl doch so viel architektonischer Schrott rumsteht und auch die alten Häuserfassaden nur selten an berühmte andere Fassaden herankommen? Weil die Pariser nicht Häuser und Fassaden, sondern Monumente bauen! Jedes Haus ein Denkmal, egal ob aus Stuck, aus Glas, aus Beton, aus Stahl! Alles ist ein Monument! So muss auch das Bühnenbild sein, keine Szene, keine Symbole und Metaphern, sondern einfach ein Kunstwerk. So etwas, das auch an der Documenta gezeigt hätte werden können, nicht heute, aber an der Documenta 1972 oder 1968. So etwas Unendlich-Endliches oder Endlich-Unendliches, ein Mäander, – aber nicht einfach nur ein Band, sondern dreidimensional, quasi ein in sich drehender Tunnel; schliessen darf er sich nicht, das wäre zu einfach und auch sollte man nicht schon am Anfang sehen, dass es ein Mäander ist. Er ist auseinander gerissen. Der Mäander muss zwischen Mäander und Schraube mäandern. Zwei Unendlichkeiten, die sich gegenseitig blockieren. Und dann noch eine schwarze hohe und mobile Wand, die ebenfalls auf der Bühne wie eine Spielfigur mäandern kann. Keine Farbe, nur Schwarzweiss, genauer: Die Frauen weiss, der Rest schwarz. So einfach und doch unendlich kompliziert ist das. Michael Simon hätte für dieses geniale, beste und teuerste Bühnenbild dieser Saison mindestens einen Molière verdient. Wirklich, eine Regie braucht es nicht mehr. Es müssen nur die monumentalen Gerätschaften bedient werden.

Die Hauptspeise ist in den französischen Brasserien meist nur die Vorspeise für den plat de fromages. Es gibt kein anderes Land, das so viele verschiedene Käsesorten hat, – ja wo man eigentlich ob der Unterschiedlichkeit als einziges Gemeinsames nur feststellen kann, dass sie aus Milch gemacht sind. Empfehlenswert sind camembert, charollais, roquefort und une vieille mimolette, beträufelt mit einem huile d'olive oder noch besser einem huile de courge. Genau, es darf nicht einfach ein Orchester sein, sondern eine Käseplatte von Orchestern; zwei einander ähnliche Orchester im Orchestergraben und eines auf der Bühne; dann braucht es zwischen den Teilen noch Zwischenspiele – Zwischenspiele sind seit Debussy Pflicht für jede Oper, die etwas auf sich hält – aber ganz rau und vom Orchester abgesetzt, so wie die zehnjährige mimolette, die man fast nicht mehr zerteilen kann, ohne das Messer zu zerbrechen. Drei Celli und ein Kontrabass kratzen auf ihren Instrumenten und zeigen die Risse auf, welche die drei Orchester mit ihrer reichhaltigen und klanglich attraktiven Musik eher überdecken. Diese zweihundertjährige Käseerfahrung, dieses artisanat de tradition, wo alles noch in altem Stil und nach den Regeln der Kunst gemacht wird und man sich nur in angemessenem Masse der elektronischen Produktionswerkzeuge bedient, sich aber neuen goüts nicht ganz verweigert, hat wirklich die médaille d'or du salons d'agriculture 2004 verdient. Natürlich verliert sich in den hygienischen und nach EU-Norm produzierten Käsen ein wenig der goût du terroire, der ja häufig ohnehin nicht viel mehr als ein bisschen Staub und Dreck war. Aber das ist nun mal der Lauf der Zeit. Viele französische Kleinbauern mussten ihre Käsereien schliessen, weil diese nicht den hygienischen Normen entsprachen. C'est la vie. Deswegen ist Frankreich noch lange nicht verloren. Und auch wenn man die drei Orchestergruppen nicht so genau unterscheiden kann – das soll mal jemand den Deutschen nachmachen, diese exakte Synchronisation von Unterschiedlichem und Ähnlichem. Da herrscht für einmal wirklich noch Ordnung.

16 Frauen, eine schwangere Schauspielerin, drei Orchester, Elektronik, eines der faszinierendsten Bühnenbilder:

Dies alles für einen Mann,
einen toten Mann,
den schwulen Arthur Rimbaud.

Er ist auch in der Oper schon ein toter Mann. Deshalb der Titel *L'espace dernier*, deshalb bitte auch keine Handlung, sondern nur Wortfetzen. Auch kein Liederzyklus mit Rimbauds Gedichten, nein, nicht diese alte Kiste, sondern nur Fragmente, quasi ein Wörteralphabet von Rimbaud. Auf der Bühne ist nur Djami zu sehen, der letzte Mensch, der Rimbaud als Liebhaber und Diener glücklich machte. Obwohl es immer eine gewisse Auswahl gibt, nimmt man letztlich als dessert in Paris doch die profiterolles, und zwar nicht jene mit der Vanilleglace, sondern mit der crème; sie zerfliessen, ja ersterben langsam auf der Zunge. Profiterolles-Essen ist in Paris wie ein letztes Mal Essen, nein: ein zum ersten und letzten Mal Essen, ja es ist wie Sterben. Man mag und will nichts mehr danach, la petite mort. Und eigentlich ist der zerschlissene und von Frauen vorgetragene Rimbaud ja nur ein prétexte, eine Anspielung an viel Grösseres. Eigentlich geht es um das Ende der Kunst. Denn dass Rimbaud nach vier Jahren katastrophaler und sadomasochistischer Beziehung zu Paul Verlaine definitiv aufgehört hat zu schreiben, weil ihn das Schreiben krank machte, und dass er das Leben endlich genoss, weil er von der Kunst befreit war, das versteht weder ein Amerikaner noch ein Deutscher in Paris. Da darf keine Befreiung von einer Last und die neue Entdeckung einer Lust an einem schönen Mann sein. Da darf nicht ein défolement in einem wenig problematischen und wenig anspruchsvollen

Beruf als Handeltreibender in Afrika sein. Nein, es muss *die* tiefe und einzige Krise sein; es muss das Scheitern der Kunst sein, das Verstummen, das Erstarren, das autistische Kollabieren. Da darf es keine Farben geben, sondern nur Schwarzweiss. Aber bitte dann doch à la française: Design, parfumié, so dass auch Yves Saint Laurent auf seine Kosten kommt. Dieses Ende, das muss grandios sein, das muss sexy, schön und sauber sein, bitteschön! Fast jedesmal, wenn nach Wagner ein Komponist wirklich etwas Grosses komponieren wollte, ist es das Ende der Kunst, wenn nicht das Ende der Welt. Matthias Pintscher führt hier eine grosse Tradition weiter. Aber nirgendwo lässt sich der Weltuntergang so schön inszenieren und nirgends darf dabei so geklotzt werden wie in Frankreich. Und man muss es sich schon was kosten lassen, wenn man in einer Stadt, deren Kulturangebot wöchentlich über hundert kleingedruckte Seiten in Anspruch nimmt, das Ende der Kunst ankünden will. Ein dritter pichet und das grignoter an der moutarde – man kann es selbst nach den profiterolles nicht lassen, daran zu naschen – treiben einem endgültig die Tränen in die Augen. «Maintenant c'est officiel, la France restera française», schreit allabendlich der Zeitungsverkäufer auf dem Boulevard Saint-Germain, um die neueste Ausgabe des «Monde» abzusetzen; – auch bei Regen. **ROMAN BROTBECK**

LA NOUVELLE AGORA

Festival Agora, du 2 au 16 juin 2004, Paris, Espace de projection de l'Ircam, Grande Salle du Centre Georges-Pompidou et autres lieux.

Avec le Festival « Présences », qui se déroule chaque hiver dans le cadre de Radio-France, « Agora » est l'événement saisonnier le plus important de la scène parisienne de la musique contemporaine. Pendant quinze jours, l'Ircam s'improvise programmeur dans différents lieux de la capitale française, dont le fameux Espace de projection *in situ*. Pour sa septième édition, la « griffe » de Bernard Stiegler, à la tête de l'institution depuis deux ans, se fait désormais sentir sous la forme d'un recentrage de la plupart des propositions autour des activités effectuées dans le strict cadre de la maison. Cet « électisme centripète » fait globalement mouche parce qu'il a su être articulé de manière lisible et attrayante. Si plusieurs concerts monographiques consacrés à des figures « classiques » (Berio, Jarrell) enchâssaient sans surprise des « œuvres de collaboration » (danse/musique) et des concerts d'ensemble (respectivement Ictus, l'Ensemble Intercontemporain et le Quatuor Diotima), un « portrait d'interprète » (le saxophoniste Claude Delangle, présent peu ou prou dans trois concerts), des concerts promenade (dans des lieux prestigieux du patrimoine architectural parisien) et un concert d'improvisation très réussi (la classe d'Alexandros Markeas au Conservatoire de Paris) tentaient avec relatif succès de renouveler le format du « concert Agora » des précédentes éditions. Les rares excursions hors territoire strictement ircamien (David Shea, Xavier Garcia) sont apparues comme des « vobjets trouvés » à l'intérêt très relatif. Il est clair que la pertinence d'un festival ainsi repositionné dépendra à l'avenir de la capacité de l'Ircam à attirer en son sein au cours de l'année une palette variée d'artistes, sous peine d'asphyxie.

Comme on pouvait s'y attendre dans cette stratégie de recentrage autour de la production domestique, laquelle est concentrée sur quelques projets « porteurs », les contenus mêmes des propositions artistiques reposaient sur une prise de risque minimale via un savant dosage entre une minorité de créations et une majorité de

reprises. Comme c'est souvent le cas, les pièces les plus intéressantes auront finalement été les... reprises, judicieusement sélectionnées pour la plupart : on retiendra *Related Rocks* de Magnus Lindberg pour l'énergie cinétique, *OpCit* de Philippe Hurel pour l'élégance de l'écriture, *Perilepsis* et *Malin plaisir* d'Alexandros Markeas pour l'intelligence de la réalisation, *Chaman* de Frédéric Pattar pour la sensualité de l'électronique, ... *car le pensé et l'être sont une même chose...* de Michael Jarrell pour le raffinement des timbres vocaux. Il serait injuste toutefois de ne pas également s'arrêter un instant sur quelques-unes des créations proposées.

Mis en appétit par le (trop long) concert en soirée de Claude Delangle, mais frustré par la relative banalité des deux créations présentées (respectivement de Ichiro Nodaira et Bertrand Dubedout), le public réuni le lendemain par une belle après-midi ensoleillée dans le jardin de l'Hôtel de Sully a salué avec à propos la performance du Canadien Jean-François Laporte. Le jeune compositeur, ancien étudiant du cursus Ircam, y a proposé la mise en forme d'un matériau on ne peut plus homogène (les sifflements plus ou moins aigus et épais provoqués par le tournoiement à vitesse variable d'instruments fabriqués par ses soins). Au centre d'un ensemble de six « instrumentistes » dont la seule action musculaire consistait en un contrôle de la vitesse de rotation de l'« instrument », *Vortex* n'a eu paradoxalement de cesse de surprendre son auditoire par la variété de son déroulement ; jamais ennuyeux sur le plan formel, cette gageure sonore s'est révélée également à fort potentiel spectaculaire. Autres technologies, plus sophistiquées cette fois, autre gageure : la pièce de Yan Maresz, *Sul Segno*, une adaptation pour cymbalum, harpe, guitare, contrebasse et dispositif électronique d'une pièce chorégraphique créée il y a quatre ans. L'œuvre est ardue sur le plan technique, à la fois pour les musiciens et pour les machines. Elle ne tolère aucun à peu près et l'on saura gré à un organisateur de la reprogrammer dès que possible — il nous a semblé en effet que la préparation du quatuor avait été peut-être un peu trop courte pour pouvoir pleinement en dispenser toutes les saveurs. Malgré ces réserves, l'univers sonore sophistiqué de Yan Maresz transparait clairement dans cette rhapsodie généreuse (notamment au niveau dynamique) pour cordes pincées.

Il faut enfin s'arrêter quelques instants sur la création signée à trois par le chorégraphe Hervé Robbe, le compositeur Andrea Cera et le vidéaste Vincent Bosc, intitulée *REW (vers une utopie du renoncement)*. Derrière ce titre sibyllin se cache une réflexion multimédia sur la sublimation de la dépression et le dépassement des tendances suicidaires par l'art. Une thématique idéale pour l'Italien Andrea Cera qui développe par ailleurs une théorie personnelle sur la morbidité de notre société de consommation et de ses artefacts musicaux. Le résultat a été moins probant qu'il n'y paraissait *a priori* sur le papier. Les interactions dans le développement temporel des images, des sons et des mouvements dansés, soutenues par des outils logiciel exploités en studio, pêchent malheureusement par excès de répétitions et d'allers-retours et ne parviennent pas à créer une dramaturgie efficace. Seules quelques rares « épiphanies » (comme l'accélération finale) restent dans la mémoire par trop sollicitée par un labyrinthe formel qui aurait mérité une conduite dramatique plus rigoureuse. Voilà un écueil dans lequel les propositions de l'Ircam, même « rigoureusement » sélectionnées et compartimentées dans le cadre de la nouvelle stratégie d'Agora, devront comme toujours veiller à ne pas tomber : le maniement formaliste des outils, qui défigure finalement un projet artistique à fort potentiel.

ERIC DENUT

DEN SCHILDKRÖTEN EIN BEIN GESTELLT

Vinko Globokar, *composer-in-residence* beim Festival «Mouvement – Perspectives Neuer Musik» in Saarbrücken (19.-23. Mai 2004)

«Das Orchester ist wie eine Schildkröte, die sich bei der erstbesten Störung unter ihrem Panzer zurückzieht, und es ist Zeit, endlich ein Kreuz darüber zu schlagen.» So lautete eines der Statements bei einer Umfrage zur Rolle des Orchesters, die Vinko Globokar 1974 unter Dirigenten, Musikwissenschaftlern und Orchestermanagern initiierte. Das geschah damals in Vorbereitung seiner Komposition *Das Orchester. Materialien zur Diskussion eines historischen Instruments*. In diesem Werk arbeitete sich Globokar an allem ab, was ihn als junger Komponist im Konzertwesen störte: Musiker, die meinen, dass Neue Musik «nicht klingt», dass Komponisten die Instrumente und ihre Grenzen nicht kennen; Musiker, die als Solisten oder in einem kleinen Ensemble der neuen Klangsprache gegenüber aufgeschlossen sind, im Schutz der Orchestermasse aber unkooperativ agieren; Dirigenten, die den Klangkörper für ihren Starkult missbrauchen. Es entstand eine kollektive Performance, in der das Orchester gegen den Lärm eines Tonbands anspielen muss, die Orchestermitglieder abwechselnd dirigieren, sich im kollektiven Improvisieren an gemeinsame Rhythmen oder Melodien herantasten. Es ist eine Performance, in der der Apparat in kleine Ensembles aufgelöst wird, zwischen denen das Publikum herumspazieren darf, in der die Musiker, wenn sie bestimmte Passagen nicht ausführen wollen (Schreien, Stampfen etc.), ein Statement über die Gründe ihrer Weigerung abgeben müssen. Auf diese Weise fordert Globokar die beteiligten Musiker heraus, ihre eigene Entscheidung zu treffen, ob sie im Orchester gehorsame Schafe oder künstlerisch-kreative Individuen sein wollen. Unreflektierte Gewohnheiten zu demaskieren und stumpfsinnige Kommunikation in der Masse zu hinterfragen, dies sind wesentliche Elemente in Globokars Arbeit, ob als Dirigent, Improvisator oder als engagierter Komponist.

Dreissig Jahre später ist Globokar *composer-in-residence* beim Festival «Mouvement – Perspectives Neuer Musik» des Saarländischen Rundfunks und programmiert gemeinsam mit dem Redakteur Wolfgang Korb unter dem Motto «Masse, Macht und Individuum» vielfältige individuelle und kollektive künstlerische Äusserungen. Zum neuen Titel des Festivals passte, dass das Publikum, nach einer «beinstellenden» Prozession mit Globokars *Crocs-en-jambe* durch die Saarbrücker Innenstadt, charmant aufgefordert wurde, nach 22 Jahren Abstinenz ein gut aufgelegtes, wenn auch nicht ganz vollständiges New Phonic Art Ensemble (Globokar, Jean-Pierre Drouet und Michel Portal) in freier Improvisation zu erleben, ergänzt durch Live-Painting von Helge Leiberg. Zuvor schon hatte Drouet Schlagzeugmusik aus den siebziger und achtziger Jahren zelebriert. Einer der Höhepunkte des Festivals war ein Konzert des ensemble recherche mit Globokars *Brief-Trilogie*, einer in Szene gesetzten Briefkommunikation, die flankiert wurde von einer auf Globokars *?Corporel* verweisenden Body-Percussion von Robin Hoffmann und Shakespeare-Interpretationen von Michael Riessler mit dem eindrucksvollen Tänzer Nigel Charnock.

Das Festival bot aber auch Perspektiven auf die junge Komponistengeneration: Auf Elias Canettis Ausführungen zur Struktur des Befehls in *Masse und Macht* rekurrierte *Momentum* für Akkordeon und Gitarre der slowenischen Komponistin Urška Pompe. Samir Odeh-Tamimi brachte mit *Rathaá* für Akkordeon und Kontrabass einen Trauergesang auf einen ermordeten palästinensischen Karikaturisten. Zwar nicht vergleichbar in das Thema einfügen liess sich Sergej Newskis Uraufführung von *Folia* für

Akkordeon und Kontrabass, das auf Tänze, Masken- und Possenspiele des Frühbarock verweist; es stellte jedoch mit seiner poetischen Dichte den gelungensten Beitrag in dieser Runde dar. Im Zusammenhang mit dem Motto-Thema stand ein launiger Vortrag des slowenischen Philosophen und Psychoanalytikers Slavoj Žižek. Von Globokars Ästhetik ausgehend führten ihn teils gewagte Assoziationen über die Konsequenzen von Massenphänomenen bis hin zum Imperialismus der USA im Irak.

Den Abschluss von «Mouvement» bildete ein Orchesterkonzert mit *Antikthon* von Iannis Xenakis und zwei Werken von Vinko Globokar, in denen dieser die Modelle seiner Komposition von 1974 weitergedacht hat: *Les chemins de la liberté*, eine Reflexion über Sartres gleichnamiges Buch, verzichtet wiederum auf einen Dirigenten. Statt dessen werden die Reaktionsmodelle von Stimmführern koordiniert. Bei der Uraufführung kam eine für Globokar recht ungewöhnlich elegische Klangsprache zutage. Und schliesslich spielten das Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks und Studenten der Saarbrücker Musikhochschule die Motto-Komposition, die 1995 in Donaueschingen uraufgeführt worden war. Vor der eindrucksvollen Kulisse einer Industriehalle aus dem 18. Jahrhundert bewies *Masse, Macht und Individuum* in einer lebendigen Interpretation seine ungebrochene Aktualität.

SIGRID KONRAD

L'ART SAVOUREUX DE THOMAS ADÈS

Après «*Powder Her Face*», le second opéra de Thomas Adès, «*The Tempest*» est également promis à un large succès.



«*The Tempest*» à Covent Garden.

© Clive Barde

Disons-le tout net : les opéras d'Adès sont des drames passionnants à écouter¹ car ils ne se contentent pas de mettre en musique un très bon théâtre², mais se révèlent également de subtils traités de dramaturgie musicale « en action ». Des traités qui se proposent comme des jeux avec l'auditeur, susceptible de reconstruire peu à peu une dramaturgie sur la base d'indices divers, d'origine « interne » à l'œuvre ou « externe » à elle. Nous concéderons

immédiatement que, se surajoutant à l'utilisation d'un dispositif traditionnel (orchestre en fosse, chanteurs sur scène), la présence de tels procédés, fidèles à la dramaturgie musicale de « toujours » (depuis Mozart en tout cas), peuvent sembler singulièrement « plats ». D'une part les indices d'origine interne, basés sur l'économie motivique et l'écriture par variation, obéissent à une logique linéaire, organiciste, très dépassée, les écritures les plus innovantes étant volontiers polylinéaires, associatives ou procédant par montage de moments indépendants. D'autre part, les procédures d'association avec des éléments extérieurs à l'œuvre peuvent sembler également relever d'un ludisme gratuit, banal voire « commercial ». Il est évident qu'à la différence d'autres créateurs qui transforment les règles du jeu du genre de l'opéra (comme Lachenmann, Romitelli, Pintscher, Ferneyhough, chacun à sa façon), n'offrant ainsi aucun comparatif au jugement, ou qui développent de manière idiosyncratique leur dramaturgie personnelle au sein du genre (comme Manoury, Levinas et Eötvös), l'art de Adès est conventionnel.

Ce qui ne l'est pas, et ne le sera jamais, est l'inventivité dont fait preuve le compositeur (une qualité que l'on pourrait appeler avec la musicologue Carolyn Abbate le « génie compositionnel »). Si les opéras de Adès sont « passionnants », c'est que les idées musicales qu'ils proposent sont très souvent innovantes, mémorables, et que le traitement auquel elles sont soumises fait appel à une force imaginative peu commune (que ce soit dans la création de figures dérivées ou dans la gestion du temps musical, ce qui, dans l'opéra, équivaut au temps dramatique). Si l'inventivité n'était pas là, on crierait à l'ennui : c'est souvent le cas avec Boesmans (qui lui aussi « joue le jeu » de la dramaturgie musicale traditionnelle), comme cela peut l'être également parfois avec Adès (cf. le deuxième acte de *Powder Her Face*, plus faible que le premier). Mais lorsque l'inventivité est présente, les opéras d'Adès sont de remarquables drames musicaux dont la clarté repose sur l'utilisation d'une « machinerie dramaturgique » traditionnelle (la recette) et l'intérêt sur la manière avec laquelle cette machinerie est nourrie (les ingrédients). Adès est le plus grand créateur de l'opéra culinaire contemporain, ce qui, étant donné la fringale de notre société pour le genre, est un *compliment*.

Thomas Adès ne souhaite pas qu'on s'entretienne avec lui ; qu'à cela ne tienne, nous nous fierons à nos oreilles pour entrer dans sa cuisine compositionnelle. Le résultat est plus probant dans le cas de *Powder Her Face* que dans celui du second opus, *The Tempest* : à une dramaturgie musicale très « active » succède une pièce qui accorde une plus grande importance à la compréhension du texte de Shakespeare/Oakes ainsi qu'au sens véhiculé par les dimensions scéniques, spatiales, du drame. Adès, attendu au tournant pour son second drame, a intelligemment esquivé la difficulté en mettant en avant les aspects non musicaux du genre opéra, sans s'affranchir pour autant de ses obligations de compositeur (gestion du temps dramatique).

Powder Her Face, dont le sujet *people* (le destin de la Duchesse d'Argyll, née roturière de belle apparence et morte dans la pauvreté, victime de son appétit sexuel indomptable) se prêtait moins au respect de la « parole » que le drame shakespearien, offre un espace favorable au déploiement de la panoplie complète de la dramaturgie musicale. Tout d'abord, Adès joue des fonctions dénotatives de l'orchestre par la biais d'un véritable *leitmotiv* : l'œuvre s'ouvre sur une figure « appoggiaturée », répétée plus lentement dans l'interlude entre la scène 2 et 3 du premier acte avant qu'elle ne reçoive sa signification dans la quatrième scène (il s'agit des soupirs liés aux efforts musculaires d'une fellation...). Réitérée dans le courant de l'œuvre (la fin de l'acte 1 cite l'ouverture), elle sera enfin réutilisée pour devenir le symbole sonore de la faillite

financière du personnage-titre. Cette mutation sémantique saisissante portée par l'écriture musicale (la transformation par variation d'un motif) illustre l'efficacité toujours actuelle de certaines vieilles recettes. A ce premier indice fort de cohérence « interne », Adès ajoute le jeu habituel dans l'opéra des numéros fermés, soudés par une texture uniforme de type mélodie accompagnée, et des reprises intra-scéniques (par exemple dans la scène 6 du premier acte). L'outillage de la production de sens dramatique s'étoffe lorsque l'on entre dans le domaine des indices faisant appel soit à une analogie soit à un tiers comparatif (« métaphores musicales »). Adès possède assurément le don de la caractérisation des éléments dramatiques par la musique, ce qui rend ses opéras « plastiques », facilement appréhendables. Ce don repose en grande partie sur une manipulation virtuose de l'analogie via l'invention de motifs que nous pourrions appeler « chorégraphiques » (suggérant un mouvement extérieur) et « psychologiques » (suggérant un mouvement intérieur, de « l'âme »)³. Les interludes orchestraux (il s'agit d'un ensemble de 15 instruments) qui ponctuent *Powder Her Face* relèvent de ces opérations analogiques : pour citer un seul exemple, le premier interlude de l'opéra parodie les musiques accompagnant les scènes de poursuite du film noir américain – mais ici c'est le temps qui fuit (l'interlude prépare un *flash back*). L'analogie avec des mouvements émotionnels « intérieurs » est moins schématique de nature, et se prête plus difficilement à une description précise : on ne peut que supposer à l'écoute d'un rythme harmonique subitement ralenti ou d'une ligne mélodique descendante le regard attendri, « empathique » de Adès pour son héroïne dans ses moments de désarroi ou d'humiliation (à son entrée en scène, après la fellation et le jugement). Comme les mouvements analogiques, les « métaphores musicales » relèvent de deux régimes également : elles peuvent consister en de simples connotations ou en de véritables intertextualités. Si le tango de l'ouverture et du premier duo renvoie indistinctement au répertoire en vogue pendant les années folles, la suite du drame est par contre un florilège de « citations ». Pour s'en tenir au premier acte : on y entend successivement une vocalise et un duo rossiniens, une ballade de Broadway (scène 2), une aria straussienne (scène 3), une citation de Lehar (scène 4), une parodie d'Offenbach (scène 5). Au-delà de l'offrande à l'auditeur gourmet, pareilles procédures laissent distinguer un commentaire savoureux sur l'histoire de l'opéra (la scène 3 citée fait « entendre » Ariadne ou Daphné en parvenue « nouveau riche ») ou sur le drame qui se joue (dans le second acte, l'expulsion de la Duchesse de l'hôtel est accompagnée d'une citation de *La jeune fille et la mort*).

Créé neuf ans après le premier opéra du compositeur, *The Tempest* fait appel à une écriture musicale certainement plus « constructiviste », basée sur un arrière-plan harmonique cohérent, que l'on peine à saisir à la surface. Dépassant les « numéros fermés » de *Powder Her Face*, l'œuvre tend vers une forme wagnérienne (bien qu'entrecoupée de quelques pièces de pure vocalité, dont un saisissant quintette de réconciliation au dernier acte) dans le cadre d'un lyrisme romantisant. Comme chez Verdi ou Puccini, la cohérence n'est que locale, au mieux par acte (l'acte 3 s'achève par une variation motivique de son début), et est obtenue par une uniformisation de certaines scènes autour d'un motif (comme dans l'acte 2 scène 4). Quant aux indices dramaturgiques véhiculés par la musique, ils ne sont, sauf exception⁴, pas directement « lisibles ». Pareil prosaïsme, poussé à son paroxysme dans une écriture parfois strictement imitative (les chants en état d'ébriété de Caliban, Stefano et Trinculo au début de l'acte 3 ; les battements d'ailes d'Ariel à la scène 2 de l'acte 3) surprend de la part du « dramaturge »

Adès qui, comme on l'a vu, s'en était donné à cœur joie dans son drame précédent. Plus profondément qu'un choix stratégique (jouer sur l'art total) et que le respect dû au livret, la clé de cette énigme est peut-être justement à chercher dans le geste final de ce premier opéra : le son d'un gramophone tournant à vide, imité par l'orchestre – comme si ce que nous venions d'entendre était déjà enregistré, « dématérialisé » de la scène. L'acte est sans portée autre qu'anecdotique, car le drame ne donne aucune réponse plausible à la question : qui a « écouté » et « enregistré » ? Il n'en est pas de même dans *La Tempête* shakespearienne. Ainsi qu'en prend acte l'ouverture composée par Adès (une colère intérieure se métamorphosant en tempête, une figure que l'opéra baroque reprendra souvent à son compte), l'action du drame n'est certainement qu'une « vision » de Prospero. Auquel cas l'opéra *The Tempest*, empreinte sonore, « enregistrement » de cette vision, nous livre en direct pour ainsi dire les mouvements « intérieurs » de Prospero, daignant même pousser la subtilité jusqu'à jouer de la musique à l'intérieur de la musique (dans un passage – acte 3, scène 2 – où Ariel enchante les naufragés par des sonorités tellement délectables qu'un repas tombe du ciel). Adès interprète Prospero comme une figure de la composition, trahie, destinée à voir partir ses créatures (sa fille, Ariel) et à laisser son royaume à des Caliban : la gravité de certains passages, surprenante de la part d'un compositeur à l'humeur légère d'habitude, s'explique peut-être par cette dialectique entre un sentiment d'« indigestion » et sa représentation, sa faculté de communication, dans le cadre d'un opéra. **ERIC DENUT**

« *The Tempest* » sera présenté à Strasbourg les 24, 26 septembre, 1^{er} octobre, et à Mulhouse les 9 et 11 octobre prochains.

1. *Powder Her Face* existe en CD (chez EMI Classics – 2 CDs 7243 5 56649 2 5). *The Tempest*, créé en février 2004, ne manquera pas non plus d'être édité.

2. Dans le cas de *Powder Her Face*, une livret de Philip Hensher qui combine habilement les époques et les personnages – dans celui de *La Tempête* de Shakespeare, une adaptation-tour de force de Meredith Oakes, qui avait déjà travaillé avec le compositeur irlandais Gerald Barry sur son *Triumph of Time and Beauty*.

3. Des dénominations qui nous sont soufflées par Piotr Kaminski dans son *Mille et un opéras* paru cette année chez Fayard (p.1209).

4. Dont une notable : une dénotation évidente du registre extrême aigu, présent dès le premier accord de l'œuvre, et associé au personnage d'Ariel, qui l'occupe avec une bravoure vocale qui tient autant du « spectacle » que de la production de sens dramatique (intertextualité avec les deux airs de la Reine de la Nuit).

BENJAMIN AUF DER BÜHNE

Zur Uraufführung von Brian Ferneyhoughs «*Shadowtime*» im Rahmen der Münchner Biennale (25. Mai 2004)

«Lesen Bilder Gedanken?» fragt der auf der Bühne im Ambiente einer Bar in Las Vegas allein und hochvirtuos spielende Pianist/Benjamin kurz nach Beginn der zentralen vierten Szene in Brian Ferneyhoughs Musiktheater-Erstling. Und er beantwortet die Frage gleich selbst: «Semantische Insuffizienz». Es scheint, als hätte der Komponist, der hier wie auch ganz zu Beginn des Librettos selbst als Autor in Erscheinung tritt, bereits einige der Schwierigkeiten, mit denen Zuschauer wie Ausführende von *Shadowtime* (1999–2004) zu kämpfen haben, in ein Paradox gefasst. Zumindest trifft das auf die Produktion der Uraufführung vom 25. Mai 2004 im Rahmen der Münchner Biennale zu: Ein poetisch vielfach hochverdichteter Text des amerikanischen Dichters der so genannten Language Poetry Charles Bernstein, der allerdings über weite Strecken – trotz der bewundernswert musizierenden Neuen Vocalsolisten

Stuttgart – kaum zu verstehen und mangels Übertitelung nur schwer zu verfolgen war; eine farbenreiche, vielschichtige und mit Geschichte aufgeladene Musik, die vor allem in den letzten Szenen zu berührender Sinnlichkeit findet; eine Regie und Bühnengestaltung aber, welche den dramatischen Zusammenhang der Szenen nicht sinnfällig zu machen vermochte (Regie: Frédéric Fisbach, Bühne: Emmanuel Clolus, Kostüme: Olga Karpinsky). Gerade bei einem Werk wie diesem, das im Grossen weniger auf eine Handlung als vielmehr auf gedankliche Zusammenhänge abstellt, wäre eine Dramaturgie im Wortsinne erfordert. Sie müsste den Bogen schlagen vom zu Anfang in vielschichtigen Überlagerungen exponierten biografischen Kristallisationspunkt des Sujets – Walter Benjamin als zurückgewiesener Flüchtling an der französischen Grenze zu Spanien am 25. September 1940, sozusagen die Schlüsselsituation, in der Fäden abreissen, von der jedoch andere auch ausgehen – zu den in den folgenden Szenen berührten grossen Themen seines philosophischen Denkens: Sprache, Zeit, Geschichte usw. Nur mit einer dem aufgesprengten Kontinuum und den wechselnden gedanklichen Ebenen entsprechenden Bildsprache könnte es – vielleicht – gelingen, Szenen wie die an zweiter Stelle erscheinenden, rein instrumentalen «Froissements des Ailes de Gabriel» für Sologitarre und Kammerensemble (Solist: Mats Scheidegger) oder die Szene in der Bar mit dem sprechenden Pianisten (umwerfend Nicolas Hodges) nicht bloss als konzertante Episoden erscheinen zu lassen, sondern sie in einen schlüssigen szenischen Zusammenhang zu bringen mit dem, was vorausgeht und was folgt. Obwohl sich die Aufführung mit den Neuen Vocalsolisten und dem Nieuw Ensemble Amsterdam unter der Leitung von Jurjen Hempel musikalisch auf höchstem Niveau bewegte und obwohl sie die Qualitäten der Partitur eindrücklich vermittelte, muss die Frage, inwieweit das Theaterkonzept des Werkes auf der Bühne tatsächlich einlösbar ist, vorerst noch offen bleiben.

ULRICH MOSCH

AUFDRINGLICHE MEGAFONE, HANDGREIFLICHES GERANGEL

Neunte Münchner Biennale für neues Musiktheater: Uraufführungen von Johannes Maria Staud, Vykintas Baltakas und Qu Xiao-song

Peter Ruzicka, der derzeitige künstlerische Leiter der vor 16 Jahren von Hans Werner Henze begründeten Biennale für zeitgenössische Opern, hat der Ausschreibung diesmal ein Motto mit auf den Weg gegeben: «... in die Fremde». Die drei der fünf im Auftrag der Münchner Biennale uraufgeführten Werke, die ich besuchen konnte (15. bis 18. Mai 2004), haben durchaus in die Fremde geführt: eines in die Fremde zwanghaften Getriebenseins im Sinne der Novelle *Berenice* von Edgar Allan Poe, ein weiteres in die fremde Welt einer altchinesisch-daoistischen Parabel mit zeitweiliger Aufsuchung der seligen Geister der Unterwelt und das dritte in die Fremde einer antik griechischen Anrufung und Beschwörung der Götter.

Alle drei Stoffe sind eminent opernträchtig und wurden ganz unterschiedlich angegangen. Der 30jährige Johannes Maria Staud aus Innsbruck, Schüler von Michael Jarrell, hat die fantastisch-zwielichtige Story von Poe mit einem unendlich variationsreichen Orchesterklang, in den er auch elektronische Klänge und Klangverfremdungen einbezieht, ausgestattet und mit einer schizophoren Aufspaltung der Figur des Egaeus in einen singenden und einen sprechenden Darsteller einen geschickten

Schachzug getan zugunsten von Textverständlichkeit und gleichzeitiger freier Melosentfaltung. Der in Shanghai lebende und lehrende Qu Xiao-song wurde 1952 geboren, ist nach der Kulturrevolution, in der er gar nicht im Sinne der damaligen Machthaber die alte chinesische Volkskunst kennen und schätzen gelernt hat, für zehn Jahre zum Studium in die USA gegangen. Er versuchte in München eine Symbiose herzustellen zwischen chinesischer Opernmusik und einem europäischen Streichersatz mit verschiedenem Schlagzeug. Und der aus Vilnius stammende 32jährige Vykintas Baltakas, Schüler von Rihm und Eötvös, hatte die hervorragende Idee, zusammen mit seiner Librettistin Sharon Joyce zu den Ursprüngen der Oper zurückzukehren und sich zu überlegen, wie das Wort zum Gesang und zur Musik wurde und wird. Er stiess dabei auf altgriechischen Hymnen. Drei ganz verschiedene Ausgangsbasen somit, alle drei vielversprechend. Was daraus geworden ist, darf jeweils als sehr zeittypisch bezeichnet werden.

Johannes Maria Staud: «Berenice»

Die gekonnt verwalteten Klangorgien, geheimnisvollen Reibelänge, kantablen, aber nie simpel tonalen Gesangslinien, sogar die echt swingenden, Blue Notes-geladenen Einlagen balladesker Art, die musikalisch durchaus integriert die Unheimlichkeit steigerten, der Einsatz von unmenschlich klangverfremdenden, supraaufdringlichen Megafonen und der absolut integrierte Einsatz von elektronischen Klängen machen Staud zum prädestinierten Bearbeiter eines Poe-Stoffes – so schwer es auch ist, diese Atmosphäre, die zu Wahnsinn und Mord führt, in ein Musikdrama umzusetzen. Einen Strich durch die Rechnung hat ihm sein Texter und Übersetzer Durs Grünbein gemacht, der die mit Schauspielern besetzten Rollen missbraucht hat durch detailbeschwerte Textwiedergabe, was nicht nur die Handlung belastet, sondern auch zu viel Realismus in das unheimlich Unerklärliche der Handlung einbringt. Schliesslich auch noch den Dichter Poe selbst als Rolle auftreten zu lassen – ausgerechnet im Dialog mit einer Prostituierten –, zeugt von wenig Verständnis für den Ablauf eines Musikdramas und die darin waltende Macht der Musik. Das Überwiegen des Sprechtheaters macht diese Oper kaputt; an gewissen Stellen wurden die Worte so aufdringlich, dass das Publikum in Gelächter ausbrach. Ein Todesstoss für eine Oper. Eine gründliche, nicht zu zögerliche Umarbeitung könnte aber wohl helfen. Übrigens trug die viel zu konkrete, weil gewollt gegenwartsnahe und realistische Ausstattung das Ihre zum Scheitern bei.

Vykintas Baltakas: «Cantio»

Auch Baltakas ging primär von einer musikalischen Vorstellung aus. Zusammen mit seiner Texterin suchte er eine logische Entwicklung vom Wort zum Gesang und zur Musik. Ihre Idee es wurden die so genannten apopemptischen Hymnen, die Menander Ende des 4. vorchristlichen Jahrhunderts beschrieb, verwendet, die einer verlorenen und verängstigten Gesellschaft (litauisch sprechende Schauspieler) durch rituelle Anrufung der Götter Rückhalt geben sollen. Baltakas wollte ausdrücklich weder das Litauische noch das Altgriechische übersetzen; die reine Musik sollte wirken. Er wurde zunächst von der Texterin übers Ohr gehauen mit einem ebenfalls viel zu langen Text, der noch am Vorabend zusammengestrichen wurde von Regisseur Oskaras Korsunovas. In seiner Inszenierung stellte Korsunovas einen grossen, aus Bauabfällen konstruierten Würfel als Haus für viele vorne hin. Die im Hintergrund gespielte Musik – die man überhaupt erst von der Mitte des Stücks an hören konnte – wurde mit sinnlosem Klamauf, der bis zum Abriss des Hauses geht, zu Background-Musik degradiert. Die fein

ausgetüftelten Klangflächen, aus denen die Melodien der Hymnensänger hätten herauswachsen sollen, hatten keinen Sinn mehr, und die schönen Gesangslinien, die erst gegen Schluss hörbar wurden, als die Sänger vor das verlassene Haus vorverschoben wurden, wirkten nach all dem Gezeter und handgreiflichen Gerangel recht deplaziert. Gründlicher hätte man die Musik nicht erledigen können, möglicherweise aus fehlendem Vertrauen in ihre Eigenkraft, eher wohl aus Unverständnis und Eigensucht der Regie, die auch durchsetzte, dass die litauischen Texte, aber nicht die Hymnen, übersetzt in ein Leuchtband kamen. Der Komponist, dermassen vergewaltigt, hätte seine Musik zurückziehen müssen, nicht zuletzt auch des Festivals wegen, das doch gewisse Kriterien vorgibt. Was spannend hätte werden können, war trostlos langweilig, eine Zumutung sondergleichen.

Qu Xiao-song: «Versuchung»

Wurde also zweimal Musiktheater trotz guter Musik durch Text und Regie zum Scheitern gebracht, so lag der Grund des Versagens diesmal an der Musik selbst. Die Idee, traditionellen chinesischen Operngesang in seiner mikrotonalen und rhythmisch freien Struktur mit moderner europäischer Musik zu verbinden, wäre wohl gut durchführbar – man denke an Werke von Tan Dun –, doch Qu Xiao-song hat in den USA offenbar vor allem die klassische europäische Musik kennen gelernt; Themenwiederholung tonal und in metrischer Form, die er vor allem für die Streicher anwendet, wirkt in ihrer Simplizität als Klanguntermalung, und gleichzeitig setzt er die chinesischen Instrumente eher naiv, im Sinne eines Folklorismus, ein. So sind beide Stilrichtungen verwässert, nur der Gesangsstil, von chinesischen Profis ausgeführt, stimmt, aber diese Elemente verbinden sich nicht.

Es ist eine in der chinesischen Operntradition, auch unter den Titeln «Die Blütenhalle» oder «Der Schmetterlingstraum» sehr bekannte Geschichte: der Meister Zhuang Zhou (369-286 v. Chr.) verirrt sich auf einem Spaziergang in die Unterwelt, wo er sieht, wie eine junge Witwe vor dem frischen Grab ihres Mannes kniet und es befächelt, damit es rasch trockne und sie wieder heiraten darf. Die Totengeister unterstützen den Meister in der Versuchung seiner eigenen Gattin mit seinem simulierten Tod. Sein junger fürstlicher Schüler verführt sie, die sogar einwilligt, die vermeintliche Leiche zu schänden. Die Inszenierung, formelhaft und in stark meditativer Haltung mit Zeitlupenbewegungen deutlich am japanischen Nô orientiert, wirkte einheitlich. Dass der Schamane das sehr exotisch wirkende Kostüm eines königlichen Haudegens der heutigen chinesischen Oper trägt, wirkt vielleicht nur für den Kenner komisch. Aber die langen Stillstände in Erwartung einer Handlung vermag der Komponist nicht zu füllen, die Verwendung der Becken in vielfältiger Art wirkt schematisch und kann die Spannung nicht halten. Noch hat Qu Xiao-song keine Meisterschaft erlangt.

Ulrich Stranz-Ehrung

Im Rahmen der Biennale gab Peter Ruzicka als Dirigent mit den Münchner Philharmonikern im Herkulessaal ein Konzert, das auch unter dem Motto «... in die Fremde» stand. Wilhelm Killmayers *I. Symphonie* (1968) mit ihrer äussersten Beschränkung zumal in den ersten beiden Sätzen, wo spannende Stille herrscht, kann man so deuten. Nur müssten hier auch die Musiker diese Spannung zeigen, innerlich miterleben und jedes Zusatzgeräusch tunlichst vermeiden. Diese Sensibilität fehlte. Dass sie Helmut Lachenmanns mit Spannung erwartete Uraufführung von *Gridone*, einer Streichorchesterfassung des Streichquartetts *Grido*, in den geteilten Streichern nicht zustande brachten, wirft ein weiteres schlechtes

Licht auf das Orchester. Lachenmanns Komposition *Tableau* von 1989 als Ersatz dafür, ein recht handfestes, bewährt gutes Stück, passte freilich nicht zum Motto. Über die orgelpunktbelastete, nordisch grüblerische und romantisch blechgepanzerte *7. Sinfonie* (1968) von Allan Pettersson kann man geteilter Meinung sein, zumal was die unendlichen Wiederholungen gegen Schluss betrifft; sie war jedenfalls exzellent aufgeführt.

Dass Ruzicka kurzfristig, kaum einen Monat nach Ulrich Stranz' allzu frühem Tod am 27. April 2004 (siehe Nachruf in dieser *Dissonanz*) dessen letztes vollendetes Werk *Anstieg – Ausblick* (2002) ins Konzert aufnahm, war eine sehr schöne Geste; diese Komposition passte zudem bestens ins Programm. Es ist ein ungemein reifes Werk, das spannungsvoll ansteigt bis zu einem dissonanten Gipfel, um dann in einem weichen Strom zur Seligkeit eines sich verlierenden hohen Streichertons zu finden – eine Viertelstunde intensivster Leidenschaft, die absolut adäquat zur Darstellung gebracht wurde. Stranz, 1946 im oberbayrischen St. Veit geboren, hatte in München studiert und wurde trotz seines Aufenthalts in Zürich in München regelmässig aufgeführt. Man kennt ihn hier mindestens so gut wie in Zürich.

FRITZ MUGGLER

KOMMUNIKATIVE ZONEN

Das Festival «Zwillinge, zweieiige» in der Dampfzentrale Bern (25./26. Juni 2004)

Das Ensemble Neue Horizonte Bern hat sich «aus Gründen der Autonomie und der künstlerischen Überzeugung» (Urs Peter Schneider) und zur Entflechtung der Subventionspolitik von der Konzertgesellschaft Neue Horizonte Bern getrennt, die in der Folge auch den Namen wechseln wird. Das am 25./26. Juni in der Dampfzentrale Bern durchgeführte Festival «Zwillinge, zweieiige» lässt sich mithin als Schlussakt einer Zusammenarbeit ebenso bezeichnen wie als Spieleinsatz zu Neuem.

Eröffnet wird das Festival, das in acht musikalisch-literarischen Veranstaltungen das Thema mehr oder weniger vertieft auslotet, durch eine Lesung von Elisabeth Wandeler-Deck und Christian Steinbacher, die in einem dichterischen «Zwiegesang» Gedankenströme zu einer «Kommunikativen Zone» zusammenfliessen lassen, die relativ gut vor Publikum geschützt ist. Dass private Freunde, Vitaminentdecker, Maler, Wissenschaftler und Zirkusschwester in den Texten gleichsam mitreden, macht diese nicht weniger hermetisch.

Zwei Räume als Gegenüberstellung des Hörbaren mit dem Begehbaren ist eine Realisation von Alvin Luciers *I'm sitting in a room* (1970) durch Andreas Wüthrich und Eva Fuhrer (Bewegung). Eine rund anderthalbminütige Textsequenz wird 41 Mal abgespielt und wieder aufgenommen. Bereits nach wenigen Iterationen löscht sich die Textverständlichkeit nach und nach aus, der Raum, in dem die Aufnahmen durchgeführt wurden, bestimmt immer mehr den Klang. Ein folgenreiches Experiment mit simpelsten Mitteln, das einmal mehr die multiplen Räume (Hörraum, Klangfarbenraum, Zeitraum) aufzeigt, in denen Hören sich abspielt.

Je für sich effektiv treffen Hans Koch und Raphael Urweider in *Zweireiher* aufeinander. Dass Musik und Sprache es schwer haben, Verbindungen einzugehen, liegt nicht an den zweireiherausbeulenden Wortspielkaskaden; ungelentk den Kochschen Verausgaben steht Urweider vor allem da gegenüber, wo er zu den eigenen Gedichtbänden greift.

Urs Graf präsentiert mit seiner Werkfassung *Urs Peter Schneider: 36 Existenzen* eine sich über ein Jahr hinziehende filmische Dokumentation zur Entstehungsgeschichte zweier Kompositionen (*17 Existenzen* und *19 Existenzen*), die im Anschluss nicht nur aufgeführt, sondern selbst wieder zur Fertigstellung des Films aufgezeichnet werden. In höchst formaler Durchführung folgt Graf hier den zeitlichen Entstehungsprozessen, ohne jene zu bedrängen. In einer klar definierten Bildsprache greift Graf zu vielschichtigen Mitteln der Kommunikation mit bzw. der Annäherung an Schneider (Gespräch, Briefwechsel, Musikbeispiele), die in einigen Momenten freilich auch ins Überdeutliche gleiten.

Marc Kilchenmann und Peter Vögeli stellen eine Erarbeitung von Henri Pousseurs *Mnemosyne II* für Fagott und Oboe unter den Begriff der *Zweisamkeit*. Ergänzend dazu das Stück *GO*, die Live-Aufführung eines Go-Spiels, das an Computerklänge gekoppelt ist. Die dabei eigentlich intendierte *Zwietracht* wird allerdings durch ein unkämpferisches Spiel mit einem entsprechend unspektakulären akustischen Resultat vollkommen aufgehoben.

Durchaus ansprechende Arbeiten zeigt der Basiskurs Komposition der HGK Bern (Peter Streiff). Es ist jedoch vor allem die Kompositionsklasse der Hochschule für Musik Basel (Roland Moser), die mit ihrem Konzert dem Festival einen sehr schönen Impuls verleihen kann. Die Zwillingfragen von Differenz und Identität kommen in den Verdopplungsspielen facettenreich zur Geltung. Vor allem Isabel Klaus' melodienatmende Studie zu den Fragen von Parallelität und Verschiebung (*Combo* für 2 Oboen, 2 Violinen und Klavier zu 4 Händen) und Helena Winkelmanns markantes Stück *Traumtrieb* (Oboe, Englischhorn, Violine, Viola und Klavier zu 4 Händen) in seiner kompakten Mischung von Pattern-Techniken und fröhlichem Mut zur Sanglichkeit und zu szenischen Ansätzen sind wirkungsvolle Auseinandersetzungen mit dem vorgegebenen Thema. Doch auch Francesc Prats feingewobene *Cantata* für Klavier, Sarah Haessigs *Du o* für Violine und Klavier und nicht zuletzt Roland Mosers eigenes, aus seiner strukturellen Verdichtung heraus drängendes Stück *winzlinge II* sind lohnende Ohrenmomente.

Zum Abschluss des Festivals spielt das Ensemble Neue Horizonte *Vierundzwanzig Duette*, eine nicht ohne Witz zusammengestellte Sammlung von Duetten und Zwillingen-Stücken der neueren Musikgeschichte. Dass es unter dem Konzept-Schirm bisweilen zu trocken bleibt, wenn man ihn aufspannt, dass manches – um es mit Elisabeth Wandeler-Deck zu sagen – «vom kunterbunt gestreckten Singen nicht wahrer geworden», muss dabei auch nicht weiter schlimm sein: ein Zwilling, das weiss jeder, der's ist, gibt einfach dem andern die Schuld. ANDREAS FATTON