**Zeitschrift:** Dissonanz = Dissonance
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein
**Band:** - (2004)
**Heft:** 86

**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:** 16.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# FLUSS ZWISCHEN EXTREMEN

*Das Festival «Eclat» in Stuttgart (5.–8. Februar 2004)*

*Fabian Chyle/Nikola Lutz: «Misplaced X»* *(© Astrid Karger)*

In Deutschland wird Neue Musik immer noch wesentlich vom öffentlich-rechtlichen Rundfunk gefördert, und so geht es dem Stuttgarter Festival «Eclat» trotz einer vergleichsweise komfortablen Haushaltslage im «Ländle» nicht besser als anderen auch. Bedroht von Fusionen und Reduktionen, verschärft durch die aktuelle Debatte um die Rundfunkgebühren, deren Nicht-Erhöhung weitere kulturelle Einsparungen nach sich ziehen könnte, musste man dieses Jahr mit einem stark abgespeckten Etat vorlieb nehmen, mit dem sich die gewohnte Qualität kaum noch halten liess. Andererseits bezog man mit dem neuen Theaterhaus am Pragsattel eine Spielstätte von Kreativität herausfordernden Möglichkeiten. Festival-Leiter Hans Peter Jahn, immer auf der Suche nach dem Unkonventionellen und Sperrigen, nutzte sie vor allem für das, was trotz aller viel beschworenen Innovationskraft gewöhnlich unbefriedigend bleibt: Klanginstallationen und Performances. Einen Mann und eine Frau, mehr oder weniger bekleidet, setzt der Choreograph Fabian Chyle in *Misplaced X* dem Voyeurs-Blick des Publikums aus. In enge Glaskästen gepfercht kämpfen sie mit verschiedenen Materialien, Zeitungspapier oder Stoffballen, unterliegen darin oder winden sich mühsam heraus. Die Dinge oder ich, heisst es in diesem begrenzten Raum. Chyle selbst muss Unmengen blutrot gefärbter Vaseline auf seinem nackten Körper anhäufen, um sich in seinem ganz und gar verklebten Behältnis freien Ausblick zu verschaffen. Was zunächst als billige, abgestandene Provokation erscheint, entwickelt zum blubbernden, schmatzenden, knarrenden Soundtrack von Nikola Lutz immer mehr die Qualität realer Bedrängnis, vielleicht weil sich diese «menschliche Sound-Skulptur» während der fünf Festivaltage kontinuierlich in alle Räume ausweitet und im Härtegrad steigert, den Zuschauer quasi verfolgt.

Auf dem schmalen Grat zwischen Banalität und Berührtsein bewegt sich auch das Kindertheater *wolven* von Sabrina Holzer und Ludwig Bekic. Über Kopfhörer wird man in das Geschehen von Tanz, Musik und Video gezogen, das die mythische Figur des Wolfes in allen Facetten zwischen Faszination und Angst, auch die eigene wölfische Zerrissenheit zwischen Sehnsucht nach Gemeinschaft und individueller Freiheit umkreist. Allzuviel Dilettantismus jedoch zeigen die gemalten und gezeichneten Filme von Jochen Kuhn, die über einen gewissen Alltagswitz nicht hinauskommen. Auch live eingespielte Soundtracks von Markus Hechtle, Benedikt Grünberg, Uwe Dierksen und Moritz Eggert können dem nicht abhelfen, entfalten bestenfalls eigene, zum Bild beziehungslose Qualität. Vollends enttäuschend Misato Mochizukis Komposition *MEER* zum gleichnamigen Film von Wolfgang Lehmann und Telemach Wiesinger, ein letztlich monotones Auf- und Abfluten fraglos delikater Klänge zum Schwarzweissbild sanfter oder wilder Wellenbrechungen, Debussy sei's geklagt.

Soviel zu den Multimedia-Ausflügen des Festivals. Im Mittelpunkt des reinen Konzertteils stand Jörg Widmann, mit drei quasi ein Miniportrait bildenden Werken. Doch der junge *shooting star* des Avantgarde-Business zeigt sich allmählich als ein konventionelle Erwartungen bedienender Vielschreiber. *Signale* (2003) kostet immerhin ein breites Farbspektrum von sechs Stimmen der fabelhaften Neuen Vocalsolisten aus. *Polyphone Schatten* für Viola, Klarinette und Orchester hingegen driften ins Geräuschhafte ab, hetzen die solistische Virtuosität bis ins letzte apokalyptische Röcheln zu Tode und passten insofern zu den instrumentalen Grenzzuständen im Schaffen Heinz Holligers, der das Werk neben seinem eigenen Bratschenkonzert *Recicanto* auch dirigierte. Doch gegenüber Holligers eigenständig akzentuierten Traditionsbezügen verlegt sich Widmann auf reichlich stereotype Bewegungsabläufe. Vollends erschöpft sich die auf Robert Schumanns Violinsonate op. 105 bezogene *Fieberfantasie* für Klavier, Streichquartett und Klarinette in finster grollenden Tremoli, im pathetischen Gestus ganz von gelegentlich durchschimmernden Zitaten bestimmt – betulicher Aufguss alten Materials. Altmeisterlicher noch geriert sich Widmann-Lehrer Wolfgang Rihm mit *Vier Studien über ein Klarinettenquintett*, deren (Brahms entnommenes oder verwandtes) Material wie durch den dodekaphonen Wolf gedreht erscheint.

Umso erfrischender, aufrichtig auf der Suche nach sich selbst erscheinend dafür der 30jährige Gianluca Ulivelli, Lachenmann-Schüler, der neben Arnulf Herrmann den Kompositionspreis der Stadt Stuttgart erhielt. *Sprachgitter* für Streichquartett ist eine sensitive Nachtmusik spinnwebfeiner, hier gar nicht redundanter Tremoli, schnarrender Druckgeräusche, flüsternder Flageolets, deren dialoghaft aufgebaute Spannung keinen Moment nachlässt. Unter dem Titel *Pfadlos die Nacht* baut auch Gerald Eckert in seiner Ensemblekomposition zarteste, lang gespannte Klänge auf, nähert die Instrumentalcharaktere etwa in Farbwechsel von Flöte zu Trompete oder von Elektrogitarre zu Klavier einander an, während grelle Ausbrüche die kaum fortschreitenden Tonhöhen gelegentlich durcheinander schütteln. Heftige Vitalität dagegen verströmt das *Concerto fluido* für Akkordeon und Ensemble von Uros Rojko, bringt die Gegenpole einer aus den slowenischen Wurzeln des Komponisten gespeisten kontinuierlichen tänzerischen Rhythmik und anständig zergliedernden deutschen Kompositionstechnik in wechselseitigen Fluss. Zu den erfreulichen Entdeckungen zählte auch *Flechten-Filamente* von Gerhard Winkler, der 36 im Raum verteilte Stimmen – wieder die von Rupert Huber geleiteten Neuen Vokalsolisten – die Textfragmente verschiedenster Autoren

sprechen, singen, pfeifen, krächzen, in Repetitionen zerhacken lässt – ein undurchdringliches, lebendiges Klanggestrüpp, das als «Requiem boréal» des Verschwindens der nördlichen Urwälder gedenkt und dessen naturhafte Komplexität durch Live-Elektronik noch gesteigert wird. **ISABEL HERZFELD**

## NASE FRONTAL

*Dmitri Schostakowitschs Oper «Die Nase» am Theater Basel (besuchte Vorstellung: 27. Februar 2004)*

Unter allen menschlichen Körperteilen erfreut sich die Nase in der Weltliteratur bevorzugter Beliebtheit. Es ist nicht allein die gerne zweideutig aufgefasste Eigentümlichkeit dieser Gesichtsausstülpung, die dichterische Impulse weckt. Geschätzt werden Nasen auch als erkenntnisfördernde Organe. Nicht anders erklärt sich Laurence Sternes gross angelegte naseologische Philosophie (*The Life and Opinions of Tristram Shandy*); laut Samuel Becketts Typologie des Lachens (*Watt*) kann der *risus purus* («the dianoetic laugh», «the laugh of laughs») bezeichnenderweise nur «down the snout – haw! – so» artikuliert werden. Aus verschiedenen Gründen und daher ausserordentlich prekär ist die Vorstellung vom Zinkenverlust, der zumal in der russischen Literatur immer wieder verhandelt wird.

Vielleicht als erster erkannte Dmitri Schostakowitsch das musiktheatralische Nasen-Potential in Kontakt mit Nikolaj Gogols Novelle *Die Nase*, in der er nichts geringeres als ein geeignetes Sujet für seine erste Oper erkannte. Es ist die schöne Geschichte vom St. Petersburger Major Platon Kusmitsch Kowaljow, der infolge plötzlicher Nasenlosigkeit in Verzweiflung gerät und sich nach allerhand Unbill nicht minder überraschend im Epilog wieder in Besitz seines Kolbens findet und es glänzend versteht, sein glückliches vor-nasenloses Leben fortzuführen. Ein komischer Stoff? Gewiss. Nur hat Schostakowitsch etwaigen Pointen weder hinterher komponiert, noch Gogols «tödliche Satire auf die menschliche Trivialität» (Ivan Sollertinski) zum Lehrstück in Sachen lustige Entlarvung des Kleinbürgers degradiert. Schostakowitsch geht auf Distanz zur reaktionären Komik-Auffassung: «Ich muss festhalten, dass die Musik nicht beabsichtigt, irgendetwas zu parodieren. Nein! Dem komischen Charakter des Bühnengeschehens zum Trotz versucht die Musik nicht komisch zu sein. Ich glaube, dass dies angemessen ist, weil Gogol das komische Geschehen in einem sehr ernsten Ton schildert, und genau hier liegen Kraft und Verdienste seines Humors. Er versucht nicht witzig zu sein. Auch die Musik versucht nicht witzig zu sein.»

Es ist solche Doppelbödigkeit, solche Gespanntheit im Gefüge eines neuen musiktheatralischen Kunstwerks, die der 22jährige Schostakowitsch 1927/28 in *Die Nase* realisierte. Ergebnis ist eine der radikalsten, dynamischsten Theater-Partituren ihrer Zeit. Ihr insgesamt integrales theatralisches Konzept, einzelne Details wie die Simultaneität der Zeitschichten in der Briefszene (III. Akt, Ziffer 448ff.) sind absolut visionär. Eine formative Wirkung konnte *Die Nase* freilich nicht entfalten. Ausgerechnet die vielleicht informellste Schöpfung Schostakowitschs trug (unter anderem) unweigerlich den Vorwurf des «Formalismus» (z.B. Ivan Martynow) ein und blieb im sowjetischen Theatergedächtnis höchstens als halbverzeihliche Jugendsünde eines später vielfach Gebrandmarkten hängen – Schostakowitschs offizielle Verdammung aus Anlass der *Lady Macbeth von Mzensk* nahm bereits hier ihren Anfang. Nach der skandalumwitterten Uraufführung am 18. Januar 1930 wurde *Die Nase* erst 1974, kurz vor dem Tod des Komponisten, in der Sowjetunion wieder gespielt, in westeuropäischen Ländern manchmal als Opern-Kuriosum gepflegt und bewundert. In den regulären Opernbetrieb hat sie indes nicht Einlass gefunden. Davon kündet, dass es fast ein Ding der Unmöglichkeit ist, von dem Werk eine Partitur aufzutreiben.

Wer *Die Nase* heute aufs Programm setzt, hat eine Chance und ein Problem. Eine Chance besteht darin, dass Schostakowitschs erstes Bühnenwerk auf schicksalhafte Weise von Repertoirisierung verschont geblieben und in diesem Punkt historischen Schlüsselwerken wie etwa Bergs *Wozzeck* um eine ironische Nasenlänge voraus ist: *Die Nase* ist nicht zum Klassiker erstarrt. Ein Problem entsteht, wenn seine Unterdrücktheit dem Werk inszenatorisch aufgebürdet wird. In Basel nahm man eher die Chance wahr: Relativ unverkrampft (böse Zungen würden behaupten: um den prekären historischen Kontext der Oper unbekümmert) setzte Robert Schuster *Die Nase* in Szene; er arbeitete dem cinematografischen Schwung der Komposition zu, indem er die Ausstattung auf signalwirksame Elemente (ein schläfriges Flusspferd mischte sich im III. Akt unter die nach flanierenden Nasen Ausschau haltende Petersburger Bevölkerung) konzentrierte, was den stringenten Ablauf des Abends schön gliederte. Der riesige personale Aufwand (81 solistische Partien!) wurde durch viele Mehrfachbesetzungen reduziert. Schusters Bühnenperspektive verengte sich nicht topisch, sondern stellte die Figuren bald in etwas überzeichneter «alt-russischer» Uniformierung, bald in zeitgenössischem Alltags-Outfit (Trainingsanzug etc.) und als manch anderes dar (Raum und Kostüme: Penelope Wehrli). Entsprechend wurde das Russische als primäre Bühnensprache durch jähe Wechsel ins Englische oder Deutsche interpoliert. Keine Erfahrungs-Ebene sollte also insgesamt zu stark dominieren, was ja vielleicht einer Auseinandersetzung mit dem Konzept des «Sujet-Kontrapunkts» der Schostakowitsch ästhetisch sehr nahe stehenden Gruppe Oberiu geschuldet ist.

Die Basler *Nase* war von gestern, von heute. Sie war dynamisch, flott. Dezente Videotechnik und Lautsprecherstimmen gehören dazu. Probleme entstanden im demonstrativen Verweisen der Szene auf die Musik, wenn etwa Kowaljows Diener Ivan (Karl-Heinz Brandt) den keineswegs unauffälligen Klangauftritt der singenden Säge mit tautologischem Zwinkern in den Orchestergraben unnötig hervorhob. Ärgerlich war, wenn lässliche szenische Details die Musik gänzlich zunichte machten; so wurde das exorbitante Hoquetus-Oktett der Hausknechte (erstes Bild des II. Aktes, in der Annoncenredaktion einer Zeitung, Z. 229ff.) durch lautstarkes Zerknüllen von Redaktions-Telefaxpapier zugedeckt. Dass zu den instrumentalen Zwischenspielen Gogols Erzählung per Übertitelung (auf Deutsch) eingeblendet wurde, liess den Eindruck entstehen, als vertraue man der (immensen!) Spannkraft der musikalischen Form nicht so ganz. Schostakowitsch, der um die szenische Dimension seiner Oper ungewöhnlich besorgt war, ihre konzertante Aufführung kategorisch aussschloss («Auf diese Weise verliert sie […] 90% ihres Gehalts»), fordert übrigens während der Zwischenspiele absolute Dunkelheit.

Die musikalische Realisierung der Basler *Nase* (Leitung: Jürg Henneberger; Sinfonieorchester Basel; Chorleitung: Henryk Polus; Chor des Theater Basel) setzte aufs Frontale, Direkte, Zupackende, vollzog sich zum Teil im Nahkampf mit der Partitur und war daher von Tücken nicht vollkommen frei (z.B. Streicher im Fugato-Zwischenspiel, II. Akt, Z. 238ff.). Doch die *Nasen*-Musik ist nicht allein schnell und hart. Einige Klang-Abgründe taten sich in Basel nicht auf. Vor allem die Kathedralen-Szene (I. Akt) blieb

musikalisch vordergründig. Ausserordentliche Klangerfindungen wie die – György Ligetis *Atmosphères* (Takt 88ff.) um Jahrzehnte antizipierende – Flageolett-Masse glissandierender Streicher (Z. 154ff.) konnten nicht vernommen werden. Zu wünschen übrig liessen hier auch die solistischen «Vorsänger» (Monika Noll, Jacek Krosnicki) sowie der stets unkontrolliert deklamierende Nasen-Darsteller Christoph Homberger – während Igor Morosow als Darsteller des Kowaljow insgesamt die heikle Balance zwischen Opernbariton (Ariosi!) und auskomponiert «sprechender» Gogol-Figur genau traf. Die Qualität des Basler Opernensembles kam zum Ausdruck im aussergewöhnlich hohen musikalischen und dramatischen Niveau der zahlreichen kleinen Rollen und des Chors. Im Ganzen kann vielleicht nicht von einer optimalen Opernproduktion gesprochen werden – wohl aber von einem saisonal absolut herausragenden Opernereignis. **MICHAEL KUNKEL**

## MUSIK UND RAUM

*Symposium der Musikhochschule Luzern und der Stiftung Musikforschung Zentralschweiz in Zusammenarbeit mit Lucerne Festival (1.-3. April 2004)*

Das alle zwei Jahre während des *Lucerne Festival. Ostern* stattfindende Symposium stellte sich nach «Musik und Medizin» (2002) erneut einem verschiedenste interdisziplinäre Ansätze offen lassenden Thema: «Musik und Raum». Dies liess sich schon an der breit gefächerten Liste angereister Spezialisten ablesen: Musikwissenschaft, Geographie, Architektur, Philosophie, Psychologie, Ethnologie, Historik und Akustik waren mit Referentinnen und Referenten vertreten, ebenso fanden sich mit dem Architekten Peter Zumthor und vier eingeladenen Installationskünstlern eine Reihe «Praktiker» ein, deren künstlerisch-empirischer Blickwinkel wesentlich zu einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit dem Thema beitrug.

Bereits die Eröffnungsveranstaltung vor gut besetzten Reihen vermittelte eine erste Begegnung mit der Problematik: Statt gesprochene Worte erklang die aus der sapphischen Ode abgeleitete Komposition *Psappha* des Architekten und Komponisten Iannis Xenakis, die mit kräftigen Schlägen die trockene Sprechakustik durchschnitt und mit ihren unterschiedlichen Klangkörpern und im komplexen Bewegungsspiel des Perkussionisten (vorzüglich interpretiert von Iwan Jenny) vielgestaltige Raumerfahrungen ermöglichte. So begründete auch die Organisatorin des Symposiums, Annette Landau, in ihrer Begrüssung die Wahl des Themas: In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik stehen in der Nachfolge von Herders Satz «Malerei wirkt ganz durch den Raum, so wie Musik durch die Zeitfolge» bis heute ihre Zeitaspekte im Vordergrund, obwohl eine vertiefte Auseinandersetzung mit ihrer Räumlichkeit spätestens seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts häufig Gegenstand kompositorischen Denkens ist, ja in Klanginstallationen der Interaktion von optischer und klanglicher Raumgestaltung eine zentrale Bedeutung zukommt.

Als Sternstunde interdisziplinären Denkens erwies sich das Eröffnungsreferat von Karen Gloy, deren in einem Schichtenmodell angeordnete Morphologie der Raumtypen die ganze Komplexität unseres alltäglichen Begriffs «Raum» vor Augen führte. Akribisch trennte sie dabei zwischen leiblich erfahrbaren und metaphorischen Räumen, zu ersteren zählt der «Gelebte Raum» (Vertrautes und Fremdes), der «Aktionsraum», der «Wahrnehmungsraum» und der «Mathematische Raum», zu letzteren eher verräumlichte Abstrakta wie beispielsweise politische Hierarchien. Als sehr fruchtbar erwies sich ihre Reflexion über den unterschiedlichen Grad von Quantifizierbarkeit der jeweiligen Räume: Während der «Gelebte Raum» als unteilbare Ganzheit erfühlt wird und sich hauptsächlich qualitativ verändert (beispielsweise zusammenzieht im Zustand der Angst), ist der mathematische Raum «durchmetrisiert», das Ganzheitsgefüge des Raumes löst sich hier auf, erscheint primär als Anordnung von Objekten.

Auch wenn sich viele Referierende bemühten, in ihren Ausführungen an Gloys brillantes Modell anzuknüpfen, blieb doch die genaue Morphologie der untersuchten Räume nicht selten unscharf. So sorgte beispielsweise Klaus-Ernst Behnes unstrukturierte Beispielsammlung von Raummodellen in der Musikpsychologie mit diversen Filmeinspielungen eher für Belustigung und blieb wesentliche Erklärungen der gezeigten Phänomene schuldig. Dagmar Reichert strickte am Hellraumprojektor ein zunehmend chaotisches Netz von Gedankenfäden zum Raumbegriff in der jüngeren Geistesgeschichte und deckte dabei zahlreiche von der konkreten Lebenserfahrung verfälschend abstrahierende Axiome auf. Justin Winkler führte durch verschiedene Soundscapes, die voll sind von den ihren Bewohnern vertrauten akustischen Signalen (Nebelhorn, Rauschen eines Baches), welche Kommunikation, aber auch räumliche oder zeitliche Orientierung ermöglichen, was ebenfalls in Axel Michaels Referat über die Klangräume der rituellen Musik Nepals zum Ausdruck kam.

Die Ausführungen von Michele Calella über die (räumliche) Wahrnehmung des Tonsystems in der modalen Musik am Freitagmorgen blieben leider im musiktheoretischen Allgemeinwissen stecken und richteten sich wohl eher an die anwesenden Architekten und Geographen. Balz Trümpy schickte anschliessend seine Zuhörer auf distanzharmonische Reisen in Liedern Schuberts und verdeutlichte mit anschaulichen Beispielen, wie schnell wir durch enharmonische Vorgänge die Orientierung im harmonischen Raum verlieren und sogar auf dem vermeintlich «wohltemperierten» Klavier B-Dur und Ceses-Dur, obwohl am «gleichen Ort», verschieden wahrgenommen werden können. Ernst Lichtenhahn zeigte anhand der Musik der südlichen Sahara auf, wie sehr der Lebensraum im selbstgebauten Musikinstrument gegenwärtig ist, nicht nur im Material, sondern auch als dämonisch wirkende Kraft. Die an einem mit viel Luft geblasenen Flötenstück illustrierte engste Beziehung von Lebensraum («Saharawind») und Klangraum machte auch die heutige Gefährdung dieser Musikkultur durch sich verändernde äussere Umstände bewusst.

Der Nachmittag gehörte den Installationen und ihren Erbauern, die alle kurz in ihre Arbeiten einführten. Andreas Oldörps Installation in der Kornschütte fand zunächst scheinbar wie im Titel angedeutet «im leeren Raum» statt. Allmählich durchdrang der hohe Geräuschpegel ein vibrierendes Brummen und entdeckte man feine Gasleitungen, die zu fünf unterschiedlichen, senkrecht an die Wand gehängten Glasrohren führten, in denen kleine Gasflämmchen brannten. Diese wurden zu «Singenden Flammen», da der Glaskörper und letztlich der ganze Raum die mikropyrotechnischen Vorgänge resonierte und so einen komplexen, bei jedem Schritt neu erfahrenen Raumklang erzeugte. Oldörp, der spürbar von der Bildenden Kunst herkommt, erschuf so eine klangliche Skulptur von zarter archaischer Kraft, deren sensibles Gleichgewicht mit ihrer Umgebung durch das gelegentliche Verlöschen und Verstummen eines Flämmchens augen- und ohrenfällig wurde.

Urban Mäders und Peter Allamands im Foyer des Luzerner Theaters aufgebaute Holzbühne mit dem Titel *Zum Tanz* setzte

da mehr auf handfeste Raumerfahrungen: In seiner Einführung verwies Mäder auf die vielfältigen Konnotationen und Verwendungsarten von abgesteckten Räumen in Form von Bühnen und demonstrierte dann gleich selbst in einer eher sportlichen als tänzerischen Soloperformance, wie sich die ausgeführte Bewegung durch die vier unsichtbar unter seiner Bühne befestigten Akkordeons von selbst eine Musik erschafft. Die reizvolle Idee geriet aber angesichts der doch sehr enttäuschenden Klanglichkeit, die einzig aus einem unreinen Quartsextakkord bestand, ziemlich in den Hintergrund, was insbesondere daran abzulesen war, dass der «Tanz» vieler Teilnehmer in ein entnervtes Traktieren eines Akkordeons mündete, um vielleicht doch noch einen etwas reicheren musikalischen Raum zu erzeugen.

Christina Kubischs *Zehn Klänge und ein Baum* liess von der grossen Buche auf dem Luzerner Europaplatz mittels Lautsprecher leicht verstärkte Naturgeräusche erklingen, welche gesteuert wurden von auf dem KKL-Dach befestigten Solarzellen: So passten sich die durch die lauten Verkehrsgeräusche kaum vernehmlichen künstlichen Vogelstimmen in ihrer Textur den Lichtverhältnissen an. Die beabsichtigte Mischung von realem und fiktivem «Naturklang» oder gar der im Begleittext versprochene akustische Dialog von echten und «elektronischen» Vögeln mochte sich aber kaum einstellen, da im Gegensatz zu Kubischs Installation echte, unverstärkte Vögel gegen den hohen Lärmpegel überhaupt keine Chance hatten und deshalb eher ruhigere Standorte im nahen Inselipark bevorzugten – wo vielleicht auch die Installation einen grösseren Eindruck gemacht hätte. Kubischs kämpferische Rechtfertigung, dass ihre Arbeit auch als ein Bewusstmachen vom sehr ambivalenten Schönheitsbegriff, mit dem Luzern – gemäss Reiseprospekt in ihrem Hotelzimmer die «schönste Stadt der Welt» – vermarktet wird, gedacht sei, dass nämlich Luzern zwar eine optische, aber aufgrund des vielen Autoverkehrs keine akustische Schönheit besitze, provozierte zwar ein genaues Hinhören auf die Luzerner «Soundscape», die künstlerische Umsetzung blieb daneben aber klischeebehaftet und kraftlos.

Eine spannende einstündige «Konzertinstallation» in der Flugzeughalle des Verkehrshauses, interpretiert von rund 20 Studierenden der Musikhochschule Luzern unter der Leitung von Daniel Thut und des Komponisten Daniel Ott, ermöglichte nicht nur, durch Umhergehen im Raum sich sein Stück und seine Hörperspektive selbst zu erwandern, sondern beinhaltete bereits innermusikalisch eine differenzierte kompositorische Auseinandersetzung mit dem Thema Raum: Die Musiker waren in der ganzen Halle verteilt, teils zu kleinen Ensembles zusammengefasst, teils solistisch agierend; verschiedene minimalistische Patterns, dazwischen auch lang verklingende Akkordstrukturen vermochten sich so kaleidoskopisch in unterschiedlichster Gestalt und Klanglichkeit durch den Raum zu bewegen; einzelne Musiker verliessen zudem im Verlauf des Stücks ihren Standort, um neue Räume, im Fall der Schlagzeuger auch um neue Klangkörper (Balustraden, blecherne Ausstellungsstücke) zu erkunden.

Zur grossen Enttäuschung des Symposiums geriet das Referat von Helga de la Motte-Haber. Ihre Ausführungen kamen kaum über grundsätzliche Überlegungen Hugo Riemanns zum musikalischen Raum und deren Weiterdenken für die Musik des 20. Jahrhunderts hinaus. Angesichts ihrer intensiven Forschungstätigkeit auf diesem Gebiet schienen die Anmerkungen zum räumlichen Denken im Werk Varèses und zu den oben besprochenen Klanginstallationen zu oberflächlich und undifferenziert. Auch die einzige Podiumsdiskussion des Symposiums, wo unter der Leitung Martin Schüsslers die vier Schöpfer der oben beschriebenen Klanginstallationen und Helga de la Motte diskutierten, war ausser einigen aufschlussreichen ästhetischen Statements der Künstler unergiebig und hölzern, was sicherlich auch daran lag, dass hier die Organisatorinnen schlicht zu wenig Zeit eingeplant hatten.

Der Samstagmorgen begann mit einer Akustik-Führung von Eckhard Kahle durch den Konzertsaal des KKL und einem Referat von Klaus Pietschmann über «Musikalische Räume in der Renaissance und ihr Publikum» (diese zwei Veranstaltungen konnten vom Rezensenten nicht besucht werden). Anselm Gerhard skizzierte die erstaunlich kurz währende Geschichte der Beschreibung musikalischer Phänomene mittels architektonischer Begriffe, um abschliessend argumentatorisch schlüssig festzustellen, dass in der Modernen Musik architektonische Vorstellungen im engeren Sinn kaum mehr eine Rolle spielen, sondern sich der häufig gebrauchte Begriff «Raum» hauptsächlich auf einen innermusikalischen, nicht ins optische übersetzbaren Raum bezieht. Nahtlos knüpfte Gianmario Borio hier an und zeigte auf, dass sich in vielen kompositorischen Raumkonzepten der Raum streng genommen einer parametrisierbaren kompositorischen Ausgestaltung verweigert: Er bleibt in jedem Fall «äussere Bedingung».

Eckhard Kahles Vortrag illustrierte mit Lichtbildern die architektonischen und akustischen Eigenschaften historischer Konzertsäle und mündete in die von ihm mitgestaltete *Salle blanche* des KKL, wo alle denkbaren akustischen Bedingungen mittels Echokammern und Vorhangsystemen künstlich erzeugt werden können. Dabei hob er hervor, wie experimentierfreudig viele Interpreten auf dieses vielgestaltige Raumangebot reagieren: Seit der Einweihung dieses Saales werden beispielsweise regelmässig Musiker für besondere Klangeffekte in den Echokammern postiert, so dass diese eigentlich nicht dafür gedachten Räume inzwischen mit den vorgeschriebenen Sicherheitsstandards nachgerüstet werden mussten – der auf jedes individuelle Interpretationskonzept anpassbare Raum verleitet paradoxerweise die Interpreten gerade dazu, ihre Interpretation auf diesen speziellen Raum anzupassen!

Werner Oechslins mit einer unübersichtlichen Vielzahl von Beispielen illustriertes Referat spannte den Bogen von der altgriechischen Harmonielehre, über Vitruv, da Vinci und Kircher bis zu Kayser und Corbusier und verdeutlichte, dass gerade in der Suche nach harmonisch empfundenen Proportionen sich Architektur und Musik auf ganz ähnliche Quantitäten abstützen. Dabei erstaunte, wie selbstverständlich bis heute im Sinne einer universalen «Harmonia mundi» davon ausgegangen wird, dass der «Wohlklang» einer intervallischen Proportion aufs Räumliche übertragen auch einen «Wohlblick» erzeugen müsse. Der mit Spannung erwartete Auftritt von Peter Zumthor relativierte diese akademischen Überlegungen spürbar. Er betrachtete solche konstruktiven Methoden zwar als der Intuition behilfliche Zwischenschritte, doch strich er das Erlebnismoment des Regelnbrechens, sowohl beim schöpferischen Entwerfen als auch bei der realen Erfahrung des Raumes, hervor. Die von ihm aufgezeigte enge Beziehung von Architektur und Musik ist eine viel tiefer ins Praktische reichende: Ein Gebäude kann in seiner labyrinthischen Ganzheit nie auf einmal erfasst werden, sondern immer erst durch das allmähliche Erkunden von Innen und Aussen. So gesehen muss gute Architektur auch Zeitkunst sein. Zur Verdeutlichung seiner eigenen Denkweise überraschte er sein zahlreiches Publikum mit einem sublimen architektonischen «instant-composing» von Räumen, wo deutlich wurde, dass Zumthor – so wie ein Komponist einen komplexen Klang formt – mit einer sorgsamen

Ausgestaltung seiner Räume ein atmosphärisches Ganzes erschaffen will. Verblüffend war das zum Abschluss vorgelesene «Entwurfsevangelium», welches in seinem Büro aufgehängt sei: Es fasste Zumthors architektonisches Denken scheinbar mühelos zusammen, entpuppte sich aber als Lexikonartikel über die Musik Strawinskys – in keinem Moment des Symposiums erschien Herders apodiktische Trennung in Raum- und Zeitkünste widersinniger als hier.

**MICHEL ROTH**

## ESPACE RÉSERVÉ

*Création cet hiver à l'Opéra National de Paris du nouvel opéra de Matthias Pintscher « L'espace dernier »*

Voilà des années que les compositeurs contemporains ne souhaitent plus détruire les maisons d'opéra, que l'on ne s'étonne plus de découvrir dans les saisons lyriques, y compris les plus prestigieuses (à commencer par le Metropolitan Opera), de nouveaux titres défendus par des chanteurs du répertoire, et qu'il n'est plus nécessaire de panacher dans les formules d'abonnement les créations avec une *Bohème* ou une *Carmen* pour remplir les salles. Nous diagnostiquions, il y a quelques années, une « résurrection de l'opéra contemporain » en Europe ; cette tendance s'est confirmée depuis, malgré la tension qui règne dans l'économie du spectacle vivant sur notre continent.

Dans cette dynamique générale, qui favorise l'éparpillement des commandes, certains compositeurs tirent leur épingle du jeu en cristallisant autour d'eux l'intérêt de nombreuses maisons, malgré l'« entropie » naturelle du monde de l'opéra « traditionnel ». Les noms d'Aulis Sallinen, Einojuhani Raatavaara, Philippe Boesmans ou Peter Eötvös viennent naturellement à l'esprit, à un certain degré (trois opus à ce jour) celui de Philippe Manoury. Dans la plus jeune génération, celui de Thomas Adès, auteur du fameux *Powder Her Face* proposé dans plusieurs productions différentes, s'impose, jusqu'alors esseulé ; il faut désormais lui adjoindre celui de l'Allemand Matthias Pintscher, auteur en 1998 d'un *Thomas Chatterton* créé à Dresde, repris à la Volksoper de Vienne deux ans plus tard, et qui l'avait fait remarquer. Une commande du Festival de Salzbourg suivait peu après ; mais la proposition de l'Opéra National de Paris de travailler autour du personnage d'Arthur Rimbaud était plus attractive pour le jeune compositeur de 33 ans, élève de Manfred Trojahn et Peter Eötvös. Francophile (il a rédigé en français le « livret » de l'œuvre), féru de la poésie française présymboliste (il est l'auteur d'*Heriodade-Fragmente*, d'après la scène de Mallarmé, et de *Sur « Départ »*, trope musicale sur le poème homonyme de Rimbaud, extrait de ses *Illuminations*, dont des éléments sont repris dans *L'espace dernier*), Pintscher a été marqué par sa rencontre poétique avec le jeune prodige de Charleville : dans le livret d'un CD qui a été consacré à son œuvre[1], il déclare : « L'agitation qui s'est emparée de moi lors de ma première rencontre avec ses poèmes n'a jusqu'à ce jour rien perdu de son intensité ».

Tentative d'« exorcisation » de cette obsession, *L'espace dernier* mêle des extraits de la correspondance du poète, de ses créations, des journaux intimes de ses sœurs. Le dispositif dramatique confie le texte à deux acteurs, l'un masculin (incarnation de « l'autre », prenant la forme du compagnon de Rimbaud en Abyssinie), l'autre féminin (une fusion psychologique des sœurs), dont les propos se trouvent diffractés, selon un procédé familier du compositeur, par un prisme musical de six solistes « sans identité » (au sein desquels on retrouve avec bonheur la Médée liebermannienne de la dernière saison parisienne, Jeanne-Michèle Charbonnet) et d'un chœur féminin à seize voix (les indispensables Accentus). Sans souci de progression linéaire, l'œuvre se déploie en quatre mouvements contrastés, séparés de manière aussi classique qu'efficace par des interludes musicaux confiés à trois violoncelles répartis dans le grand vaisseau de la salle de l'Opéra Bastille. Comme le titre de l'œuvre l'indique, le spectateur est confronté à une expérience de l'espace. Celui-ci se présente sous plusieurs dimensions : il est à la fois un lieu géographique clos (de grands murs coulissant en cercle « ferment » la scène…) et ouvert (… ou laissent dégagée son immense profondeur), faisant peut-être ainsi référence à l'opposition Charleville/Afrique, et un lieu harmonique mobile (les parties centrales, II et III…) ou statique (… les parties périphériques, I et IV), laissant échapper sans doute la prégnance dans l'œuvre de la dialectique excitation/dépression. En cela l'œuvre est manifestement très « théâtrale », au sens de « scénique ». A la géographie, on pourrait tout aussi bien ajouter une dimension « sociale » (l'enfermement au milieu des autres/de soi-même), tout comme les différentes « qualités » du lieu harmonique se fondent dans une matrice avec la dimension timbrique (le compositeur utilise la fosse, la scène et la salle, y compris pour une diffusion électronique). Les correspondances, absences indifférentes ou communions ardentes, entre le monde « extérieur » et le monde « intérieur », cryptent aussi bien le verbe chez Rimbaud que l'écriture musicale chez Pintscher : chez l'un comme chez l'autre, le geste est précis, « réaliste », « pragmatique », servi par une technique « aveuglément » pertinente[2], mais sa signification semble aussi éloignée de notre raison que la nouvelle planète reconnue du système solaire. D'où l'étrange torpeur dans lequel nous plonge le spectacle.

A vrai dire, « spectacle » est un terme inapproprié. Et c'est peut-être là que le bât blesse, à l'instar d'autres créations d'opéras en Europe. Si un certain nombre de compositeurs se sont réconciliés avec le « scénique » (que ce soit en traçant des passerelles avec le monde bien révolu du « théâtre musical » ou en redéfinissant leur rôle au sein de l'« œuvre d'art total » que ne manque jamais d'être l'opéra, au moins pour le spectateur), ils ont encore bien du mal à faire du « dramatique ». A leur décharge, il faut noter que les critiques les plus écoutés sont volontiers « anti-psychologisants », ce qui ne contribue pas à changer cette situation étrange, depuis longtemps révolue au théâtre (où Koltès est, heureusement, considéré comme au moins aussi « moderne » que Maeterlinck !). Si le « spectaculaire » au sens commun du terme n'est pas toujours le plus aisé à manipuler sur une scène d'opéra (comme *Salammbô* de Philippe Fénelon, créé il y a quelques années à Bastille, l'avait démontré), la valence « dramatique » est un impératif pour que l'opéra contemporain ne bénéficie pas simplement de la dynamique d'entraînement de l'intérêt renouvelé du public pour l'art lyrique, mais en soit lui-même une force active. Nous doutons que cela soit le cas avec cet ouvrage, malgré son indéniable pouvoir magnétique. A cela, trois raisons principales à notre sens, que l'on peut résumer sous la bannière générale d'« absence de drame ». Tout d'abord le choix par le compositeur librettiste d'une dramaturgie plus « paradigmatique » que « syntagmatique », point faible également d'une œuvre comme *Outis* de Berio. Ensuite, le parti-pris d'une mise en scène au statisme non pas « cyclique », mais « stationnaire », à l'image de ces formes avionesques géantes inspirées peut-être des mobiles de Calder, d'une belle élégance certes, mais « gratuites ». Enfin, l'option compositionnelle du « durchkomponiert », l'absence de forme perceptible (par le biais de réminiscences thématiques, etc.)

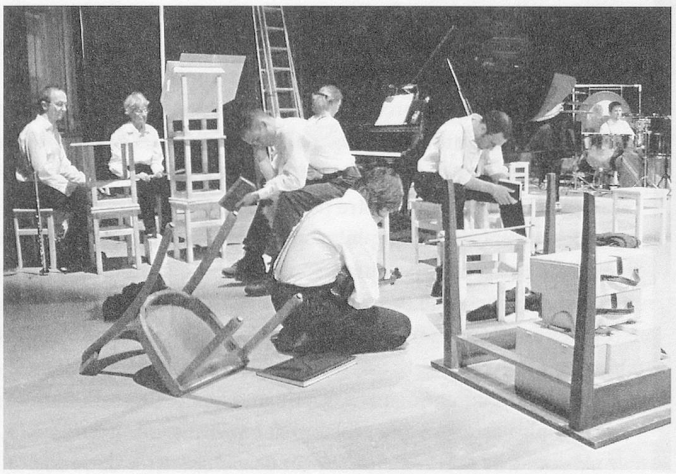
qui empêche *L'espace dernier* de devenir un espace de jeu pour la sensibilité musicale. L'opéra est le lieu ludique par excellence, en ce sens où son répertoire mobilise un réseau d'intertextualités, de dénotations, de connotations (comme la création des *Nègres* de Michaël Levinas à Lyon et à Genève a pu récemment le démontrer avec brio), dont on regrette l'absence ici. Le résultat est malheureusement l'échec d'une opportunité magnifique de créer une « œuvre du répertoire », susceptible d'être reprise dans d'autres productions. Mais nous serions heureux que l'avenir apporte un démenti à nos propos et que *L'espace dernier* ne soit pas un espace réservé. **ERIC DENUT**

1. Matthias Pintscher : *Sur « Départ », Herodiade-Fragmente, Music from Thomas Chatterton*, NDR Symphonieorchester (dir. C. Eschenbach), C. Barainsky, D. Henschel, Teldec New Line, 8573 – 84530 – 2

2. Lachenmann parle à son propos d'« instinct sûr » (in Jean-Noël von der Weid : *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Insel Verlag, 2001, p. 475, note 63.

## FLAUTE AM POL

*Zur Uraufführung von Christoph Schillers «Eismeer» in der Gare du Nord (Basel)*



© *Beat Mattmüller*

Die Musiktheaterlandschaft im deutschsprachigen Raum ist in unaufhaltsamer Vereisung begriffen. Heinz Holligers Schneewittchen, Helmut Lachenmanns Mädchen mit den Schwefelhölzern und andere glaziale Kreaturen bevölkern die grossen Opernbühnen; in Olga Neuwirths *Bählamms Fest* werden «sadistische Eiszeitgelüste» einzig von «Schnee-Inseln» in Schach gehalten; Kafkas Landarzt resigniert angesichts des «Frosts dieses unglückseligen Zeitalters» in Georg Friedrich Haas' *Die schöne Wunde*; Detlev Müller-Siemens greift die «tiefgefrorene Grundkonstellation» von Becketts *Bing* auf, um in seiner gleichnamigen Komposition einen Abglanz von Oper einzufangen.

Opernfans, zieht euch warm an. Auch Christoph Schiller, bisher eher bekannt als Improvisator denn als Komponist, erlag den heute offenbar unwiderstehlichen musiktheatralischen Reizen des Eises. Am 19. Februar 2004 präsentierte er in der Basler Gare du Nord sein Musiktheaterprojekt *Eismeer* in zwei Teilen («Schiffsreise», «Schlittenreise»). Es ist kein Mainstream-Projekt, keine Kreation eines gewieften, die Zeichen der Zeit erkannt habenden Jung-Komponisten. Von allen genannten Produktionen unterscheidet sich Schillers *Eismeer* in einigen wesentlichen Punkten: Es ist ein Projekt abseits des etablierten Bühnenbetriebs; die Partitur verzichtet radikal auf jegliche Kunstfertigkeit im Umgang mit den Möglichkeiten avancierter zeitgenössischer Kompositionstechnik; zudem greift Schiller keine literarische Vorlage auf, sondern bedient sich aus der überlieferten Geschichte der Arktis-Erforschung, wie sie in den Texten der Polarexpeditionsleiter Julius Payer und Fridtjof Nansen greifbar ist.

Payers und Nansens Expeditionen erschlossen Ende des 19. Jahrhunderts Franz-Josef-Land aus diametral entgegengesetzten Himmelsrichtungen. Schiller lässt sie in seiner Komposition nicht aufeinander los. Er nutzt ihre Aufzeichnungen als ein Reservoir nordpolarer Befindlichkeiten, die ohne auffällige Richtung und Motivation während des Abends präsentiert werden. Es ist ein weitgehend konfliktfreies Musiktheater-Konzept, worin Singen, Spielen und Sprechen friedlich koexistieren. Schiller beschreibt im Gespräch Payer, der gegen Ende seines Lebens auch anfing zu malen, als einen Künstler-Typus mit grossem Drang zum Unbekannten. In der *Eismeer*-Musik hingegen war von Pioniergeist nicht viel zu spüren. Neue Klangphysiognomien waren nicht zu entdecken. Das Ausdrucksbedürfnis des Schillerschen Payer (Javier Hagen, Bariton) erschöpft sich in ausgesprochen dünner, überwiegend rezitatorischer Vokalität. Als charakterliches Gegenbild figuriert Payers Mitsegler Carl Weyprecht, der in Sven-Åke Johanssons Verkörperung lange, häufig auch langfädige (musikalisch oft unbegleitete) Textpassagen von sich gab. Doch der eigentliche Protagonist ist die Arktis höchstselbst als echter, von menschlichem Treiben angeblich unbeeindruckbarer Naturbursche. Diese Rolle sollte ein mit vorzüglichen Musikern besetztes Kammerorchester (u.a. Suzanne Huber, Flöte; Suzanne Vischer, Susanna Andres, Violinen; Martin Lorenz, Schlagzeug; Leitung: Daniel Cholette) ausfüllen. Es bemächtigte sich dazu einer überschaubaren Anzahl von Klangklischees, die Schiller offenbar mit dem entsprechenden Begriffsfeld assoziiert, oder pausierte. In einem Männer-Terzett wurden Gesänge angestimmt, die sich etwa an sardischen Volksliedern orientierten (viele Matrosen auf der Expedition waren Italiener). Die meiste Zeit aber geschah so gut wie gar nichts.

Vielleicht ist das Leere der Sinn? Möglicherweise soll es so sein. Die arktische Nacht auf dem vom Packeis eingeschlossenen Schiff, das Polar-Weiss, das Meer und Landschaft gewordene Vakuum, die Einsamkeit und die Reduktion des Alltags in der Crew, die Unausgefülltheit der Zeit und ähnliches hatte man hier wohl im Blick. Die Quellen indes informieren genauestens über die im Eis, in der Finsternis und übrigens auch angesichts von Naturlauten erlittenen physischen und psychischen Deformationen. Wahrnehmung blieb demnach nicht einfach aus. Die Zeit war mit Ungemach und Irrsinn prall ausgefüllt. Musik und Szene vermittelten von solchen Zudringlichkeiten nichts: Regisseurin Dorothea Schürch plazierte alle Akteure, zu der auch die Instrumentalistinnen und Instrumentalisten zählen, in verschiedenen Anordnungen auf der Bühne, hüllte sie im ersten Teil in dicke Wollpullis, liess sie im zweiten Teil weissbehemdet auftreten. Einige Kajüten-Lampen warfen gemütliche Lichtkegel, und auch sonst sorgte das requisitäre Vokabular dafür, dass es einem mitten im *Eismeer* richtig warm ums Herz wurde.

Aufs Rauhe, Widerständige wurde also fast völlig verzichtet. Diese liebenswürdige Polar-Vision mochte man teilen oder auch nicht. Ein elementares Problem liegt allerdings darin, dass Schiller auf improvisierte Art gemachte Zeit- und Klang-Erfahrung mittels Partitur zu fixieren suchte, ohne über die dazu erforderlichen Fertigkeiten zu verfügen. Der Vorwurf eines mangelhaft beherrschten kompositorischen Handwerks mag altmodisch klingen. Er wird nicht aus Prinzipien- oder Kategorientreue gemacht, sondern weil nichts angeboten wurde, das als Alternative aufgefasst werden könnte. Der Versuch der Subversion, eines veritablen Angriffs auf eine selbstgefällig auf kompositionstechnische Tugenden

pochende Tonsetzergilde blieb aus. Und auch das existentielle Nichts komponiert sich nicht ganz von allein. Windgeräusche ab Tonband am Anfang, am Ende: Kalte Zyklizität im Ablauf des Abends wurde schlecht suggeriert.

Christoph Schiller hat sich mit *Eismeer* ziemlich aufs Glatteis begeben. Für sein Konzept fand er keine überzeugende Form der Realisation. Das ist schade: Ein kräftiger frischer Windstoss aus unerwarteter Richtung hätte dem musikdramatischen Genre allemal gut getan. Es darf gleichwohl nicht vergessen werden, dass Regisseurin und Komponist mit *Eismeer* auf diesem Feld debütierten und ein sperriges und unangepasstes Projekt gegen allerhand Widerstände immerhin durchzusetzen vermocht haben.

**MICHAEL KUNKEL**

## À SAUTE-MOUTON AVEC LES FRONTIÈRES MUSICALES

*Pari réussi d'Archipel : « dessiner à grands traits le visage composé de la musique d'aujourd'hui »*

*Un public (d)étendu pour Coppe et Xenakis* © *Marie Vachette*

Di tutto un pò. Du 20 au 28 mars dernier, Archipel célébrait sa 13e édition, loin de toute superstition, avec un nouveau directeur, Bastien Gallet, et un jour de plus au compteur. Variant les plaisirs comme rarement dans sa respectable histoire, illustrant de manière panoramique la diversité de la création musicale, le festival genevois dessine « à grands traits le visage composé de la musique d'aujourd'hui ». Avec quelques bonnes surprises et d'inévitables déceptions. N'est-ce pas la raison d'être d'un festival de cette nature que de prendre des risques?

Concerts, installations sonores, spectacles, performances, rencontres, salon d'écoute, documentation et restauration se succèdent ou se superposent sur un rythme serré dans la Maison communale de Plainpalais et quelques lieux choisis à l'extérieur. Au bon vieux rituel du concert traditionnel, Archipel préfère une « mise en condition d'écoute » très étudiée. Ainsi, la disposition des chaises, l'éclairage, la scène même de la Maison communale changeaient du tout au tout en fonction des programmes.

Bonnes surprises, disions-nous. Elles viennent essentiellement du joyeux mélange des genres, articulé avec souplesse à l'intérieur de grands thèmes. Quand Archipel explore la notion d'instrument, l'approche est tour à tour géographique, ludique ou virtuose. Placé sous le signe de l'échange entre Est et Ouest, le programme d'ouverture de l'ensemble Contrechamps juxtaposait trois compositeurs asiatiques à l'épreuve des pratiques instrumentales occidentales (Unsuk Chin, Toshio Hosokawa, Biao Chen) et le Genevois Eric Gaudibert s'essayant dans *Hekâyat* au rubâb, sorte de luth traditionnel afghan.

Le jeu, dans le sens premier du terme, c'est la préoccupation première du trentenaire italien Mauro Lanza qui n'hésite pas à utiliser des instruments jouets (clarinette, saxophone ou guitare Bontempi) dans les deux premiers volets de son triptyque *Barocco/Mare/Erba nera che cresci segno nero tu vivi*. Jouant subtilement des points de rencontre entre ces objets de plastique aux moyens réduits (timbre, agogique, registre) et les possibilités des vrais instruments, Lanza parvient à créer une sorte de poésie du « son pauvre » tout à fait fascinante. La troisième partie de l'œuvre, pour voix et électronique (*Erba nera...*) finit, à force de répétitivité obsessionnelle, par diluer une entrée en matière intrigante, mais permet à la soprano Donatienne Michel-Dansac de se couvrir de gloire. Les jeunes virtuoses de l'Ensemble contemporain du Conservatoire de Genève aussi.

On les retrouvait plus tard dans la semaine sous le thème « l'instrumentiste et son double », dans un programme de duos : timbales et électronique (*ierHve* de Daniel Zea), soprano et électronique (l'envoûtant *In Girum Imus Nocte* de John Menoud), deux trompettes (*Morceau de concours* de Kagel), deux guitares (*Salut für Caudwell* de Helmut Lachenmann), etc.

Toujours avec les forces vives du Conservatoire, Archipel profitait de l'imminente création genevoise de l'opéra *Les Nègres* de Michaël Levinas, pour tirer le portrait du compositeur en collaboration avec le Grand Théâtre de Genève. On saluera la volonté du musicien français, fils du philosophe Emmanuel Levinas, d'explorer les voies passionnantes de la perception psychoacoustique. Pourtant, quelque chose lasse vite dans sa musique. Couleurs et rythmes répétés à satiété ou trop grande hétérogénéité de l'approche ? On pourrait attribuer à chaque œuvre une paternité différente. Ce qui n'est pas gênant en soi, mais donne une image floue d'un univers sonore plus esquissé que réellement construit.

Alexandros Markéas, lui, choisit de s'engouffrer dans une brèche ouverte par d'autres. Suite de mélodies populaires grecques arrangées pour mezzo soprano, chœur d'enfants et ensemble, son *Dimotika* rejoint les préoccupations du Berio de *Folk Songs*, à savoir l'intégration du matériau folklorique dans une enveloppe sonore résolument contemporaine, à mille lieues de tout pittoresque. Une fresque ingénieuse et pleine de fantaisie, dont la réussite spectaculaire faisait vite oublier les très convenus *Cinq souvenirs involontaires* pour alto et violoncelle et le verbeux *Taximi* pour bouzouki et électronique. L'engagement des interprètes — l'ensemble Ars Nova de Poitiers, la mezzo Isabel Soccoja, la Maîtrise du Conservatoire populaire de Genève, le chef Philippe Nahon — contribuait de façon décisive au succès de la soirée.

L'ensemble berlinois Zeitkratzer déplace la question de l'instrument sur le terrain de la lutherie électronique. Ou plutôt, tente de réaliser instrumentalement des idées nées du travail sur l'électronique. Cela donne des œuvres aux allures de déferlantes sonores (*Monochromy* de Zbigniew Karkowski, *Xenakis [a]live!* du fondateur de l'ensemble Reinhold Friedl), dont le pur impact physique impressionne à défaut de séduire. Zeitkratzer s'adonne également avec une théâtralité parfaitement assumée aux joies de la performance, comme dans *Man lässt Dinge fallen und beobachtet sie — eine Herbstmusik* du Coréen Kunsu Shim, traité poétique de la chute des corps (légers).

S'assoupir, se coucher ou méditer. Les auditeurs du concert de diffusion électro-acoustique y étaient invités, pour apprécier

*En substance*, œuvre huit pistes de Dimitri Coppe, commande d'Archipel, suivie par une vaste rétrospective des compositions pour bande magnétique de Iannis Xenakis (*Concret PH, Orient-Occident, Bohor, Hibiki Hana Ma, Polytope de Cluny*). Grâce à la spatialisation très bien réalisée de Dimitri Coppe et Thierry Simonot, l'imagination fertile de Xenakis s'affranchissait sans problème de l'attirail technique pour envelopper l'auditeur confortablement installé sur un parterre de tapis et coussins. Entre sonorités de cloches difformes, bruissements de foules lointaines, trains fantasmatiques et ressac d'une mer imaginaire, chaque pièce incarne un fragment de la bande-son de notre époque, réduite à son expression la plus élémentaire, écho ou vibration du temps qui s'enfuit.

Pour son grand final, Archipel avait choisi de s'évader. Dans la rue, avec les 111 cyclistes pédalant, sifflant ou tintinnabulant de *Eine Brise...*, « action éphémère » de Mauricio Kagel. Dans la représentation théâtrale, avec *Pas de cinq*, « scène déambulatoire » du même Kagel et *Quad* de Samuel Beckett. Dans l'espace, avec *Le noir de l'étoile*, partition pour six percussions et sons de pulsars de Gérard Grisey. Difficile d'imaginer conclusion plus appropriée pour un festival qui essaie, année après année, de cartographier le paysage mouvant des musiques d'aujourd'hui. **LUCA SABBATINI**

## IM MÄRZEN MUSIK

*Das Berliner Festival MaerzMusik (18.–28. März 2004)*

«Eine Musik, die in die Zukunft weist, muss zur Voraussetzung haben, dass sie die Vergangenheit musikalisch analysiert, dass sie ihrer Gegenwart inne ist und dass sie aus diesen beiden Schichten etwas entwickelt, was strukturell einer besseren Gesellschaft nahekommt.» So der Berliner Publizist und Sozialwissenschaftler Hans G Helms über die Voraussetzungen einer politischen, einer für die Gesellschaft notwendigen Musik, die seiner Meinung nach das Oeuvre von Charles Ives (1874-1954) verkörpert. Helms, der sich als einer der ersten für den in den fünfziger Jahren in Europa weitestgehend unbekannten Ives engagiert hat, war auch einer der Redner bei dem kleinen Ives-Symposium während der Berliner MaerzMusik. Sie fand heuer zum dritten Mal statt, und wie in den Ausgaben zuvor lag einer ihrer thematischen Schwerpunkte auf der nordamerikanischen Musik. Er hiess dieses Mal «Ives & Consequences» und war auch einer der interessantesten des von Matthias Osterwold kuratierten Festivals. Allerdings lag das – mit wenigen Ausnahmen, etwa den Improvisationskomposition des Geigers Malcolm Goldstein – weniger an den Konsequenzen als vielmehr an der Musik von Ives. Sein «Genie der Antizipation» (Carl Dahlhaus) behauptete und bestach durchgängig, auch dank der herausragenden Aufführungen, zum Beispiel seine *4. Sinfonie* durch das SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg sowie dem Berliner Kammerchor Peter Schwarz (Leitung: Sylvain Cambreling) oder seiner *Concord-Sonate*, elegant und selbstvergessen realisiert durch die amerikanische Pianistin Heather O'Donnell, ein Name, den man sich merken muss. Diametral entgegen verhielten sich andere Realisationsversuche. Etwa derjenige der berühmten *Living Room Music* von John Cage – um für einmal einen exponierten Vertreter einer übrigens nicht-existenten Ives-Schule zu nennen. Studio Percussion Graz spielte so brav wie selten gehört, jede noch so kleine Fluse des Stückes wurde weggewischt, jede Unebenheit glattgebürstet. Das machte dem überaus zahlreich erschienenem Publikum (bei nahezu allen der über dreissig Veranstaltungen binnen zehn Tagen) zwar einen Riesenspass, nur verpuffte dieser so schnell wie die Erinnerung an manche Stücke der «aktuellen Musik», so der Untertitel des Festivals. Ihr Trend zur Glattheit und einem nur oberflächlichen Glanz ist auffällig. Etwa in der audiovisuellen Arbeit *Brain Study* des Berliner Komponisten Julian Klein, eine Installation für vernetzte Gehirn-Spieler, deren Zellen für eine erstaunlich langweilige Klangproduktion sorgten. Da half auch die Beteilung des Publikums nicht, das animiert war, vor einem Mikrofon mit Schlüsseln zu klappern, deutsche Gedichte aus einem Reclam-Heftchen vorzulesen oder mit einer Spieluhr Elvis' *Love Me Tender* zu drehen. Die so erzeugten Reize für die schwebend aufgebahrten Gehirnspieler, deren Synapsen ergänzende Klänglein produzieren sollten, bleiben fürs eigene Hören reizlos. Der eigentliche Magnet der Installation – hier versammelten sich die Besucher zu Scharen – war der aufgebaute Laptop-Pool der Akteure, das wahre «Goldene Kalb» und das «Zauberkästchen», mit dem sich jede Information mit geeigneter Software zu welchen akustischen Wellen auch immer umplätschern lässt. Das Hirn selbst – als biologische Nervenmasse – taugt als Musikinstrument nur wenig, und das Hirn, das denken darf, mag diesem nicht lange zuhören.

Szenenwechsel: Frankreich, ein weiterer Programmschwerpunkt der MaerzMusik, ebenso aktuelle Musik aus China sowie die Rubrik «Neue Musik auf alten Instrumenten», ein neues und spannendes Themenfeld, das uns sicher auch künftig beschäftigen wird. Ausgangspunkt der diesjährigen MaerzMusik aber war Charles Ives. Und Matthias Osterwold wünschte sich, dass dessen Werk und Erbe in den Fasern und Fibern des Festivals erkennbar ist: «Wenn es so wäre, wäre mein Wunsch erfüllt. Ich glaube, dass unsere Programmgestaltung selber sich ein bisschen der Philosophie von Ives im Sinne dieser Offenheit und der nicht-hierarchischen Öffnung gegenüber verschiedenen musikalischen Welten, verschiedenen musikalischen Materialien, verschiedenen künstlerischen Positionen beinhaltet.» Zweifellos war das Programm der MaerzMusik 2004 wie in den Jahren zuvor vielfältig und verzweigt, ästhetisch offen und mit seinen Angeboten wichtig. Nur spürte man leider weidlich wenig von einer Musik, die mit ihrer Fantasie, ihrer Kraft, ihrer Unbestechlichkeit in die erträumte Zukunft weisen wollte oder könnte. Trotzdem (so der kluge Charles Ives einmal): «Jeder sollte die Chance haben, nicht übermässig beeinflusst zu werden.» **STEFAN FRICKE**