

Eindrücke von der 15. Musik-Biennale
Berlin

Arg heterogen, unbedingt anregend, insgesamt aber wenig ergiebig in bezug auf Werke von bleibendem Wert erwies sich die 15. Musik-Biennale in Berlin, die erstmals 1967 in Ost-Berlin ausgetragen und 1991 von der Berliner Festspiele GmbH übernommen wurde. Aus der erheblichen Finanznot machten die Veranstalter, mit den Komponisten Dieter Schnebel und Steffen Schleiermacher im Programmbeirat, eine Tugend, indem sie sich auf «ein Panorama des zeitgenössischen Komponierens und einen Rückblick auf die Musik der 60er Jahre im Nachkriegsdeutschland» konzentrierten. Nur punktuell waren jedoch – in dann prompt ausverkauften Konzerten – die postseriellen «Klassiker» vertreten. Zumal Werke von Bernd Alois Zimmermann bildeten hier einen attraktiven Schwerpunkt; unbestrittener Höhepunkt des Festivals wurde die Aufführung seines «Linguals» und Sprachspiels *Requiem für einen jungen Dichter* (1967/69) durch Chöre aus Köln, Stuttgart, Edinburgh und Bratislava sowie dem Sinfonieorchester des Südwestfunks unter Michael Gielen. In dieser Chronik von Zimmermanns Lebenszeit dominiert zunächst der Charakter des Hörstücks, das aus acht Lautsprechern tönende, durch drei Chöre live grundierte, Klang- und vor allem Sprachmaterial; darunter ein auf die «Confessiones» des Augustinus bezogener Wittgenstein-Text, der Monolog der Molly Bloom aus «Ulysses» von Joyce oder die Rede Alexander Dubčeks an das tschechische Volk. Erst später bezieht Zimmermann Zitate ein aus der *Missa pro defunctis* oder aus «Isoldes Liebestod»; er konfrontiert dann eine live gespielte Jazz-Combo mit der Sprache Majakovskijs. Das Werk wandelt sich schliesslich zum oratorischen Konzertstück. Gegen Ende kehrt Zimmermann wieder zum heterogeneren Charakter des Hörspiels, des pluralistischen Zitierens und Collagierens zurück; unüberhörbar auf Befreiung zielen die Tondokumente der 68er-Bewegung vor dem fordernden Schlussruf «Dona nobis pacem».

Enttäuschend war das Eröffnungskonzert des Berliner Sinfonie-Orchesters unter Zoltán Peskó. Krzysztof Pendereckis *Fluorescences* (1961) haben aufgrund einseitig bruitistischer Ausrichtung und unzureichender kompositorischer Organisation allenfalls noch dokumentarischen Wert. Anders als Isang Yun's Orgelwerk *Tuyaux sonores* (1967) erschien György Ligetis Clusterstudie *Volumina* (1961/62) arg gealtert, zumindest in der Interpretation des Düsseldorfer Organisten Friedemann Herz. Giacinto Scelsi's *Anahit* für Violine (mit Zeitlupenglissandi von Irvine Arditti) und 18 Instrumente (1965) nimmt eine Tendenz der Musikgeschichte vorweg, die hierzulande erst

in den achtziger Jahren breiter rezipiert wurde. Uraufgeführt wurde der *Totentanz* für zwei Sprecher, Sopran, Bass, Chor, Orchester und Live-Elektronik (1992/94) des am 14. März 65 Jahre alt gewordenen Dieter Schnebel. Der Epilog zu seiner (noch unvollendeten) dreiaktigen Majakovskij-Oper beginnt mit einem Pistolenschuss, der den Freitod des Dichters meint. Es folgt ein umfassender, 45 Minuten langer chronologischer Rückblick auf die Geschichte der Menschheit. Verbal wird – Jahrtausend für Jahrtausend, dann zunehmend differenzierter – die Anzahl der Gestorbenen von der Steinzeit bis zur Gegenwart genannt, nicht nur die anonymen Toten, sondern auch die berühmten werden aufgezählt, aber auch Orte der Vernichtung wie Auschwitz, der Kriege wie Tschetschenien, des Elends wie Biafra, Katastrophen wie Tschernobyl; schlechte Luft, sterbender Wald, vergiftetes Wasser usw. finden Berücksichtigung. Schnebel scheut sich nicht, mit seiner Musik diese Schreckensgeschichte mit naiver Simplizität zu illustrieren; durch die für ihn generell charakteristische Schicht des Naturnah-Geräuschhaften tönt sie unverbindlich, ja sogar harmlos-freudlich.

Als gelungenes Hauptwerk erschien Vinko Globokars von der Pariser Opéra Comique als «unaufführbar» abgelehnte *L'armonia drammatica* (1986/89), die nun eine verspätete, im Gegensatz zu den Berliner Orchestern zudem glänzend präparierte Uraufführung erlebte durch den Chor und das Orchester des Auftragsgebers Radio France unter der Leitung des Komponisten. Edoardo Sanguineti schrieb dazu ein glaubwürdiges, «polyphones» Libretto in italienischer Sprache. Der 90minütige erste Teil hat sieben (durch Orchestertutti getrennte) Szenen, bei denen nacheinander einer, dann zwei und schliesslich sieben Gesangssolisten ihre Erlebnisse und subjektiven Empfindungen artikulieren. Diese sind durch den Verzicht auf eine lineare Dramaturgie nur mittelbar aufeinander bezogen. Sieben charakteristischen Gesangsstilen wie Arie, Lied, Chanson, flankiert noch durch kommentierende Chöre, sind jeweils spezifische Instrumentalgruppen zugeordnet. Im Zentrum des nur 30minütigen zweiten Teils steht die Kontraltistin; den Widerpart zu ihrer Partie – die Rolle einer Schwangeren – bilden sechs kreisförmig auf der Bühne agierende Chorgruppen sowie die siebte Gruppe der Gesangssolisten. Thematisiert werden die inneren «Widerstände» (Globokar) bei der Bewältigung eines hässlichen Alltags im Spätkapitalismus; am Schluss heisst es «Ah, Sterben ist nichts... Weit schlimmer ist es dagegen, dem Leben standzuhalten». Entstanden ist ein monumental-vielschichtiges, dichtes Werk von oratorienhafter Statik.

Gut besucht wurden auch die zahlreichen Performance-Projekte an den Spielorten der in Berlin sehr aktiven «Off»-Szene; so brachte z.B. das Freiburger «ensemble recherche» u.a. eine

1994 eigenständig erarbeitete Version von Schnebel's *Glossolalie* (1959/61) zur Aufführung. In den Nachtkonzerten in der Neuen Nationalgalerie gab es Minimal Music sowie weitere Concept Art-Realisierungen, darunter Christian Wolffs *Prose Collection* (1968/69).

Bereits anderweitig vor- und ausgebildet wurden die Teilnehmer von Hans Zenders Frankfurter Kompositionsklasse. Zurecht charakterisierte Zender in einem Gesprächskonzert mit der «Musikfabrik Nordrhein-Westfalen» die sechs Werke der von ihm betreuten jungen Komponisten als einen «Fächer» stilistischer Tendenzen gegenwärtigen Komponierens. Hörbar waren Einflüsse z.B. von Nono oder Lachenmann; eigenes Profil zeigte vor allem Isabel Mundry mit ihrem transparenten und doch strukturell dichten Werk *Le Silence – Tystnaden* für 13 Spieler (1993). Sie verbindet eine konsequente Vierteltönigkeit mit rhythmisch und musiksprachlich subtil divergierender Mehrdimensionalität.

Bei den 22 Veranstaltungen mit ebenso vielen Uraufführungen in nur zehn Tagen waren nicht wenige Werke der Generation der um 1960 Geborenen vertreten. Unter der Leitung von Roland Kluttig brachte das Ensemble Modern einen etwas roh gemachten, aber gut getimten *Self-Liberator* (1994) von Helmut Oehring zur Uraufführung, der 1961 als Sohn gehörloser Eltern in Berlin geboren wurde. Die ausdrucksstark-hässliche Komposition, an der zwei gehörlose «Sprecher» mit der deutschen Gebärdensprache beteiligt sind, kehrt die Wahrnehmungsprozesse um und konfrontiert die Hörenden mit der Wahrnehmung der Gehörlosen.

Anlässlich der Biennale erschien zu den musikästhetischen Diskussionen in der DDR bzw. BRD der sechziger Jahre (nach dem an blinder Polemik satten Band I zu den fünfziger Jahren von 1991) nun ein zweiter von Ulrich Dibelius und Frank Schneider kommentierter Band (*Neue Musik im geteilten Deutschland II, Dokumente aus den sechziger Jahren*, im Vertrieb des Henschel-Verlags, Berlin). – Dass über die Begegnungen mit neuen und neuesten Werken hinaus auch Gespräche ein dringendes Desiderat sind, zeigten die auf einzelne Konzerte bezogenen Diskussionsrunden im Institut für Neue Musik der Hochschule der Künste.

Zwei Uraufführungen erklangen im Abschlusskonzert mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Friedrich Goldmann. (Dass das allgemeine Niveau des früheren Radiosinfonie-Orchesters Berlin/West mit Vladimir Ashkenazy's Vorgänger Riccardo Chailly als Chefdirigenten deutlich höher war, muss hier doch einmal angemerkt werden.) Steffen Schleiermacher, 1960 in Halle geboren, ist ein glänzender Pianist und faszinierte vor zwei Jahren noch mit einem genialisch draufgängerischen Ensemblestück.

Überraschend versucht er sich nun mit *Stille und Klang* (1994) in der Feldman-Richtung: lang gezogenen Einzeltönen

antworteten subtile Zusammenklänge, dramaturgisch apart instrumentiert, doch reichlich naiv und spannungslos. Zur Dokumentation postmodernen Komponierens gab es von Johannes Kalitzke *Die Rückseite der Tage* (1994), Orchesterstücke mit Tonbandeinspielung und Solosopran im vierten und letzten Stück. Nicht nur die Musik, sondern auch der Text von Miguel di Unamuno beschwörte – immerhin adäquat peinlich – den «Flug zu einem ewigen Gestern». Als überragender Kontrapunkt erschienen Goldmanns sechs, durch Zwischenspiele getrennte *Klangszene 1* (1990): überaus farbige, stilistisch an der Schönberg-Schule orientierte Charaktervariationen.

Walter-Wolfgang Sparrer

Une « utopie réaliste »

Paris : inauguration de la Cité de la musique

La Cité de la musique doit être une « utopie réaliste », déclare Brigitte Marger, directrice générale (et ancienne administratrice de Pierre Boulez). Elle s'engage en effet à y réunir les jeunes en formation, les artistes et tous les publics – du non-initié au mélomane le plus averti.

L'originalité majeure de cet espace unique au monde (39'200 m² pour un coût total [hors conservatoire] de 700 millions de FF), de cette véritable petite ville (située dans le versant est du parc de La Villette¹, au nord-est parisien), qui aura mis seize ans pour sortir de terre, c'est le tout qu'il constitue avec toutes les musiques, ou presque. « Je ne vois pas de différence fondamentale entre une programmation musicale arabe, au sein de laquelle des enfants s'initient à ce que représente l'expérience du rythme, et un concert avec l'Orchestre des jeunes Gustav-Mahler, dirigé par Claudio Abbado, où de jeunes musiciens vont participer à un formidable événement musical grandeur nature », explique Brigitte Marger. (Encore faudra-t-il que cette volonté d'éclectisme manifeste une cohérence, sans quoi cet œcuménisme ne serait qu'un écœurant « fourre-tout démago-populiste ».) Pierre Boulez, qui a voulu cette cité, est bien conscient que le concert « fait encore peur » et pallie cette gêne en considérant ce lieu comme « une manière de libre-service de la musique ; libre, dit-il, car les gens pourront y entrer quand ils le voudront... Ils pourront choisir leur menu, ne seront pas gavés, telles des oies, comme dans ces salles de concert qui me font penser à des restaurants ouverts entre 20 et 23 h. » A la Cité de la musique, le public devrait trouver réponse à nombre de questions : quel instrument choisir, dans quelle école s'inscrire, quels stages, quels métiers, quels relais sont à disposition en France, voire à l'étranger ? Sur place ou par télématique, les visiteurs

disposeront d'une banque de données toujours actualisée et pourront consulter les plus récents moyens multimédias (CD-I et CD-Rom) afférents à la musique et à la danse.

Plusieurs institutions viennent compléter la cité.

- Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, qui formera 1100 musiciens et 130 danseurs.

- Le Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), dont le fonds comprend plus de 7000 partitions, cassettes et disques compacts.

- La cité est aussi le lieu de résidence de l'Ensemble Intercontemporain, dont le directeur musical, David Robertson, conscient de la mission pédagogique de cette formation hautement professionnelle, veut, par « un travail subversif de l'art », aider le public « à lire la musique avec la même aisance qu'il aurait à lire un livre de littérature ». On peut toujours rêver !

- Dès 1996, l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (IPMC) constituera une plate-forme de rencontres et d'échanges pour les enseignants chargés de la formation des amateurs.

- Un musée de la Musique, riche d'une collection de 4500 pièces et instruments, présente, depuis juin 1995, sur 3150 m² d'expositions permanentes ou temporaires, réparties sur cinq niveaux, l'histoire des musiques du XVI^e siècle à nos jours. Sans oublier les bureaux de la Sacem, l'amphithéâtre de 230 places, un atelier de gamelan pour l'éveil musical des enfants et des adultes (il fut commandé en 1993 à Tentrem Sarvanto, célèbre maître-artisan javanais), une université musicale d'été pour les étudiants musiciens, un restaurant...

La programmation des concerts, toujours liée à la pédagogie, relève du même souci d'ouverture. Voulu aussi par Pierre Boulez, la salle modulable – donc rétive du point de vue de la scénographie et de l'acoustique – de 800 à 1200 places (grand espace rectangulaire inscrit dans une ellipse, surmontée d'un balcon en gradins et d'une galerie) accueillera des répertoires très divers (quatre formules originales de tarifs à la carte sont offertes à n'importe quel moment de l'année et à la portée de toutes les bourses). Ce véritable cassette acoustique, étudié par plusieurs équipes d'experts, dont les meilleurs spécialistes de l'acoustique informatisée (en particulier ceux de l'Ircam), fut expérimenté lors de l'inauguration officielle de la cité, le 12 janvier 1995. Pierre Boulez et William Christie dirigeaient un concert – en fait très « classique » ! (Mahler, Stravinsky, Rameau) – à l'issue duquel on put constater que l'acoustique de cette salle sobre et moderne allait surtout flatter les œuvres les plus anti-romantiques du XX^e siècle – ce qui est loin d'être une surprise. Mais quelle ne fut pas notre stupéfaction de percevoir, dans les nuances *piano*, un exécutable grésillement (la banale « ronflette »), probablement dû aux projecteurs fixés dans le plafond,

dont le système d'alimentation n'était, paraît-il, pas aux normes d'une parfaite insonorisation (le courant électrique imprime aux projecteurs une vibration qui émet une fréquence audible). Aurait-on imaginé qu'un lieu dont on attendait tant pour ses qualités expérimentales allait souffrir du défaut le plus courant qui soit ? Un « suivi acoustique » devait être assuré pendant plusieurs mois par un équipe d'acousticiens de l'Ircam, la même qui fut consultée en cours de travaux...

Remarquons que cette salle est en quelque sorte l'« anti-Bastille » : pas de merveilles informatisées ; c'est à la main que les machinistes feront descendre au sous-sol une partie des fauteuils, qu'ils remplaceront le plateau à l'italienne par une aire centrale ou par des plates-formes éclatées, les instrumentistes pouvant être placés partout. Des rideaux et des panneaux mobiles ont été ajoutés, des arêtes sculptées pour que le coefficient d'absorption du son par les parois varie d'un répertoire à l'autre. L'architecture de la cité (due à Christian de Portzamparc) déconcerte plutôt qu'elle n'aguiche. Son plan, fait d'un jeu complexe d'espaces ouverts et fermés, n'est pas immédiatement lisible : on doit y pénétrer peu à peu, en mouvement, comme on déambule dans le rythme d'une œuvre musicale. « C'est une architecture qui se parcourt, qu'on ne peut saisir d'un seul regard, explique de Portzamparc, et c'est précisément dans cette expérience du parcours, de la durée, donc de ses séquences, de ses ruptures et de ses découvertes, que l'architecture rejoint l'expérience musicale. Ici, l'architecture est un art en mouvement et elle est faite pour le son. »

Ainsi, dans la conque de la rue Musicale (c'est le terme idoine, puisqu'on y pénètre comme dans un coquillage), qui court autour de la salle de concerts, le compositeur et plasticien sonore Louis Dandrel a créé, avec le designer Vincent Leroy et le luthier Sylvain Ravasse, une installation permanente : le Gong. C'est une vaste corolle composée de cinq instruments géants à balancier et de vingt coupelles de bronze. Gracieuses et précises, elles ondulent au-dessus des têtes du public pour lui rappeler que le son est matière.

Il ne reste plus qu'à espérer que la Cité, cette « folie », au sens désirable du XVIII^e siècle, remplira son office et prouvera qu'elle est bien au service de tous. Honnêtement, et bien que de nombreuses questions se posent (dont celle de la centralisation, vieux démon de l'Etat français), on se prend à y croire².

Jean-Noël von der Weid

1. Entre 1990 et 1993, le nombre de visites dans le parc lui-même, à savoir dans des espaces de promenade libres et gratuits, a plus que doublé, passant de 1,4 à 3 millions. Si l'on y ajoute les foules qui fréquentent la Cité des sciences (5,6 millions de personnes), les cohortes de fans qui viennent s'éclater au Zénith (500'000 par an) et les curieux qui visitent les expositions de la Grande Halle (500'000 de plus), on atteint