

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 m<sup>2</sup> 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 Villette<sup>1</sup>, 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 m<sup>2</sup> d'expositions permanentes ou temporaires, réparties sur cinq niveaux, l'histoire des musiques du XVI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 croire<sup>2</sup>.

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

le chiffre de 8,5 millions de visites. Avec la Cité de la musique et ses concerts tous styles, une nouvelle catégorie de visiteurs fréquentera les lieux, dont on évalue le nombre à 100'000 par an.

2. Cela malgré toutes les récriminations revanchardes, envieuses et aigres de la clique anti-Boulez. Le compositeur-chef est gracieusement traité, entre autres, de « Tour Montparnasse », aux étages inférieurs « peuplés de cadres dociles », et commandant sa « boulezopole », véritable « citadelle de la musique »... Nous, nous préférons le faire au commentaire.

## Pilger und Fuchs

*Biel: Opernuraufführungen von Aubert Lemeland und Jost Meier*

Zu ihrem 25-Jahr-Jubiläum gab die *Orchestergesellschaft Biel* (OGB) zwei Opernkompositionen in Auftrag, die am ersten März im Stadttheater Biel uraufgeführt wurden. Den einen Auftrag bekam schon fast natürlicherweise Jost Meier, der die OGB vor 25 Jahren mitgegründet hatte und ohne dessen zehn Jahre dauernden unermüdlichen Einsatz als musikalischer Leiter es womöglich gar nicht zu diesem Jubiläum gekommen wäre. Auch wenn Jost Meier damals vergleichsweise gemässigte Programme in Biel präsentierte, strapazierte er damit die auf gängige Gastspielsinfonik abgerichteten Ohren des Bieler Publikum schon bis an seine Grenzen.

Dass ihm ein Auftrag erteilt wurde, lag also nahe, zumal Meier für das kleine Bieler Theater schon die Opern *Augustin* und *Sennentuntschi* komponiert hatte und somit die engen Verhältnisse des Städtebundtheaters von Grund auf kennt. Obwohl Meier in Solothurn geboren wurde, heute in Basel lebt und mit seiner in Berlin uraufgeführten Dreyfus-Oper ein international bekannter Komponist geworden ist, betrachten ihn die Bieler immer noch als einen der ihren.

Und da nun Meiers Oper zu kurz war, wollte die OGB bei der Vergabe des zweiten Auftrages aus der Provinz ausbrechen. Dem «Bieler» sollte ein Werk mit internationalem Hauch gegenübergestellt werden. Man griff also nicht auf das riesige Repertoire von Kurzoper zurück, das leider im Bieler Spielplan kaum je berücksichtigt wird, obwohl in der Schweiz kaum ein anderes Theater besser dafür geeignet wäre, sondern man vergab den Auftrag nach Paris, an Aubert Lemeland.

Heraus kam die Oper *Le cachet rouge*, eine einstündige Übung in musikalischem Dilettantismus. Lemelands Musik pantscht orientierungslos in schwammigen, dem Impressionismus entnommenen Akkorden herum; sobald sich irgendwo klare Umrisse ergeben könnten, werden sie mit Quinten aufgeweicht; es gibt keine motivische, keine rhythmische Kontur. Wenn mal etwas mehr Emotion her muss, greift Lemeland sorglos in die Mottenkiste

und lässt z. B. – wie weiland Tschai-kowsky – das Cello *espressivo* eine aufwärts schmachtende Linie spielen. Es wurde hier für einmal wirklich fast alles falsch gemacht. Der 1932 geborene Lemeland, der in Frankreich etwa gleich bekannt ist wie in der Schweiz, hat vorher noch nie eine Oper geschrieben. Er wählte als Opernstoff eine Erzählung des französischen Romantikers und eingefleischten Pessimisten Alfred de Vigny. Der Text ist arm an äusserer Handlung, und die Gestalten entwickeln sich kaum: Entweder wissen sie noch gar nichts vom Leben oder sie haben damit schon abgeschlossen; und dabei bleibt es auch. Ein junges adliges Liebespaar wird wegen eines gegen das Direktorium gerichteten Spottgedichtes in die Verbannung geschickt. Ganz am Schluss – und einigermaßen überraschend – lässt der Kapitän den Liebhaber aufgrund eines entdeckten geheimen Befehls noch während der Seefahrt erschiessen und dessen Leiche über Bord werfen. Die Qualität von Vignys

um die quasi abwesende Handlung zu kompensieren oder mindestens die Dialoge robuster zu gestalten; vielmehr hat er Vignys Nuancenreichtum imitiert und einen Dialog eines ständigen Nebeneinanderdurchredens gestaltet, wo sehr viel gesprochen wird, um fast nichts zu sagen und das wichtigste zu verschweigen. Schon mit den Mitteln des Sprechtheaters wäre diese Konversation nuancenreicher Nichtigkeiten nur mit grosser Anstrengung überhaupt nachvollziehbar gewesen; wenn dieser Dialog nun aber gesungen und dann erst noch in das Ungefähr von Lemelands Musik eingetaucht wird, kann mit nahezu hundertprozentiger Sicherheit eine semiotische Totalparalyse diagnostiziert werden: man versteht ganz einfach gar nichts, und dies obgleich die Sänger sich redlich bemühen, geradezu überdeutlich zu deklamieren (wobei Jean-Jacques Knutti saubere Intonation und unverkrampfte Beiläufigkeit im allgemeinen Gestus ganz besonders überzeugte). Man sieht und hört nur, dass drei Figu-



*Pilger und Fuchs, Uraufführung in Biel mit Tatjana Gazdik, Franca Courtin, Jean-Jacques Knutti, Markus Barth, Maria Gessler, Ulrich Eggimann. © O. Menge*

Text erscheint in der gleichsam in Pastelltönen geführten Konversation, wo leichte Verdunkelungen, kleine Wortumstellungen, winzige Bedeutungsverschiebungen des inhaltlich unspektakulären Dialogs das tragische Ende ankünden. Weshalb man aus einer solchen Erzählung eine Oper machen will, bleibt schleierhaft, zumal jenes Bisschen Handlung, das ganz am Schluss aufscheint, durchaus reaktionärer und antidemokratischer Natur ist, weil Monsieur le Comte Alfred de Vigny die Dummheit und Brutalität der französischen Revolutionäre dem Kunstverstand und der erotischen Sensibilität der Blaublütigen gegenüberstellt. Jedenfalls unternahm der 84-jährige Librettist Jean de Beer kaum etwas,

ren sich eine Stunde lang zu irgendeiner Musik irgend etwas ansingen. Ungezwollt geriet die Oper, die sich mit Ouvertüre, Prolog, drei Akten und Epilog sehr restaurativ gibt, in die Nähe einer reinen Zufallsästhetik, und die Sänger hätten denn auch «Sauerkraut» deklamieren oder eine italienische Arie intonieren oder einen Flamenco tanzen können, ohne dass sich am Sinn des ganzen etwas geändert hätte.

Es ist der Regisseurin Pamela Hunter hoch anzurechnen, dass sie bei solchen Verhältnissen erst gar nicht versuchte, diese semiotische Paralyse mit szenischen Spielzügen zu klären bzw. zu verstärken. Sie liess die Figuren in einer an Robert Wilsons Theater erinnernden Zeitlupe agieren, so als wären sie