Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2013)
Heft: 122

Rubrik: Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

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: 14.07.2025

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

Biel im Februar

Festival Ear We Are in Biel
(7. bis 9. Februar 2013)

Das alle zwei Jahre in Biel stattfindende Festival für improvisierte Musik Ear We Are lud im Februar zur mittlerweile achten Ausgabe. In den vergangenen Jahren hat sich das Festival einen hervorragenden Ruf verschafft, der sich einerseits einer Programmation verdankt, die auf altbewährte Helden von Downtown New York über London bis Tokio setzt, sich gleichzeitig für jüngere Generationen von Musikern und neue musikalische Terrains interessiert und dabei auch noch die einheimische Szene berücksichtigt. Zum anderen weiss auch der Festival-Neuling aus euphorischen Erzählungen bereits im Voraus um die tolle Atmosphäre, die in der Juragarage – einer für die Dauer des Festivals ausgeräumten und zum Konzertort umgebauten Autowerkstatt am Rande der Bieler Altstadt – herrschen soll. Und sicher nicht zuletzt trägt zur positiven Ausstrahlung auch die Tatsache bei, dass mit Gaudenz Badrutt, Hans Koch, Christian Müller und Martin Schütz vier Musiker für das Programm verantwortlich zeichnen, die hierzulande alle keine Unbekannten sind. «Ein Festival von Musikern für Musiker», hat ein Konzertbesucher das Ganze beschrieben, was auch Anlass zur Skepsis sein kann, trifft eine solche Beschreibung zuweilen doch auch auf eher Verfilztes zu. Doch wer sich im Fall von Ear We Are eine homogenisierte Besucherschar vorstellt, welche das Abseitige doch nur als durch Übereinkunft Gesichertes und ebenso Homogenisiertes geniesst, irrt sich. Ein derart gemischtes, zahlreiches und konzentriertes Publikum kennen manche grössere Städte mit ihren separierten Szenen nicht mal ansatzweise. Und in der Programmgestaltung sorgen die unterschiedlichen Vorlieben der vier Verantwortlichen für erfrischende Bewegung – und auch für leichtes Erstaunen anlässlich des einen oder anderen diskutablen Beitrags, der so gar nicht in das Programm passen will.

Eröffnet wurde das diesjährige Festival mit einem Solokonzert von Roscoe Mitchell. Der mittlerweile 72-jährige Bläser ist eine zentrale Figur des freien Jazz der späten 60er und 70er Jahre und gehörte als Mitglied des Art Ensemble of Chicago zu einer der prägendsten Combos der Jazz-Avantgarde jener Zeit. In Biel tritt er mit Sopran- und Alt-Sax auf und sorgt für einen Kaltstart im wahrsten Sinn des Wortes. Zirkulärätmend steigt er ins erste Stück ein, das mit gleichmässig rhythmisierten Tonfolgen scheinbar ziellos ins Unendliche fortschreitet, dabei aber wegen des noch nicht ganz in Fahrt gekommenen Ansatzes von Mitchell mehrmals unterbrochen wird – ein Teil der Performance, der musikalisch getragen wird und tatsächlich so etwas wie ein gemeinsames Warmlaufen markiert. Mitchells Solo-Set ist geprägt von insistierenden Wiederholungen formelhafter Motive, von Kippmomenten zwischen Einzelton und Mehrklang, von wiederkehrenden Ruhemomenten, die ein stehender Klang einfärbt. Das hat, trotz teils scharfer und giftiger Klänge, nie etwas Exzessives an sich, sondern die Musik scheint von seiner Atmung getragen, die manchmal um den Ton ringen, ihn sich zurückholen muss, um ihn dann wieder ins Offene weiterzuführen.

Maja Ratkje und Lasse Marhaug sorgten im Anschluss an Roscoe Mitchell mit einem elektronisch-noisigen Set für einen Sturm, der etwas im Wasserglas verblieb. Darum bemüht, ihre Gerätschaften zu kontrollieren, bleiben die beiden und mit ihnen ihre Musik eigenartig distanziert. Da hilft es auch nicht viel, wenn Ratkje den frikelnd-scharfen Geräuschsplittern mit ihrer Stimme noch eine Prise Pathos beifügt. Für den Abschluss des ersten Abends sorgt das skandinavische Trio The Thing (Sax, Bass, Drums). Der schwedische Saxophonist Mats Gustafsson ist in der gegenwärtigen Free-Landschaft omnipräsent – mit dieser Formation, mit dem Trio Fire!, als Mitglied von Peter Brötzmanns Chicago Tentet etc. The Thing geniesst nicht zu unrecht den Ruf eines Power-Trios und erfüllt diesbezüglich auch in Biel die Erwartungen. Das ist so toll wie problematisch: Die Musik, eine Melange aus Free Jazz, Rock und Grunge, entfacht eine Energie, die beim geneigten Zuhörer auf fruchtbaren Boden trifft. Die Rhythmusgruppe peitscht sich selber pulsierend voran, Gustafsson scheint mit seiner Puste das Instrument zum Bersten bringen zu wollen, bis sich schliesslich alle drei in einem Rock-Riff irgendwo zwischen Led Zeppelin und Nirvana einrichten. Das macht Spass, ist als Verkopplung verschiedener Musiken auch durchaus reizvoll (gerade auch in dieser Jazz Trio-Besetzung), gleichzeitig aber so komplett frei von jeglicher Überraschung, dass irgendwann doch der Kopf gegen die Lende aufzubegehren beginnt. Oder, um es mit Gustafssons Worten zu sagen: «Maybe the same one more time…».

Mit Sven Åke Johansson (Drums) und Rüdiger Carl (Akkordeon, Klarinette) standen auch am zweiten Abend zwei Musiker aus der Aufbruchsgeneration des freien Jazz – diesmal des europäischen – auf der Bühne. Als Duo treten Johansson und Carl seit gut 35 Jahren auf und spielen an ihrem Auftritt in Biel mit bestechender Leichtigkeit eine «freie» Musik, die mit musikantischem Gestus Jazz und Slapstick, Vaudeville und geräuschhafte Improvisation zusammenführt. Die Musik bleibt stets transparent, zwischen fein angetönten musikalischen Fragmenten spannt sich ein musikalischer Mikrokosmos auf, durchsetzt von Witz, dabei aber nie ins Blödeln kippend. Ein Humor aus dem Hinterhalt, dessen Möglichkeit des plötzlichen Einschlags für eigentümliche Suspense sorgt. Eine Suspense, die sich dann unter Umständen

mit einem plumpen Schlag Johanssons auf eine schlaffe Kartonplatte in Gelächter entlädt.

Auf das zweite Konzert des Abends – eine von Jacques Demierre und Vincent Barras aufgeführte Vokalkomposition mit starken Anlehnungen an die Methoden der konkreten Poesie, der angesichts dieses historisch bereits vorgeebneten Weges ein bisschen weniger angestrengte Ernsthaftigkeit gut getan hätte – folgte der Elektroniker Thomas Peter mit einem kurzen Zwischenspiel. Aus den Reibungsgeräuschen physischer Objekte schält dieser mit elektronischen Mitteln subtile klangliche «Selbstläufer» heraus, die sich gestalthaft von der klanglichen Umgebung abheben und die körperliche Aktivität des Schabens und Reibens in verschiedene klingende Ebenen auffächern.

Als letzter Act dieses zweiten Festival-Abends stand die Hip-Hop-Combo Shabazz Palaces auf dem Programm. Im vergangenen Jahr sorgte *Black Up*, das jüngste Album des Duos aus Seattle, für Furore. Die Mischung aus Hip-Hop, zeitgenössischer Dubstep-Düsternis, flüssigen Beats und einer Affinität für «experimentelle» Ansätze und offene Strukturen sorgt auch in Biel für aufregende Musik und spornt die eine oder andere Diskussion darüber an, wie weit an die Ränder sich ein Festival für improvisierte Musik begeben kann und soll. Wie auch immer man sich dazu stellt – Shabazz Palaces wäre sicher geholfen gewesen, wenn die paar verbleibenden Stuhlreihen für eher bewegungsmüde Gäste nicht gerade direkt vor der Bühne gestanden hätten.

Auf die beiden samstäglichen Nachmittagskonzerte der in den USA lebenden südkoreanischen Cellistin Okkyung Lee und des Bieler Gitarristen Roman Nowka folgte am Abend ein letzter Block, der mit dem Westschweizer Chansonnier Pascal Auberson und dem in Japan lebenden Schweizer Noise-Performer Rudolf Eb.er zwei diskutable Positionen präsentierte. Aubersons mit synthetischen Drumsounds aufgepeppte Chansons, von ihm mit teils grenzwertig billiger Erotomanen-Attitüde aufgeführt, mochten so gar nicht ins Programm passen, während Eb.ers betont körperbetonte Performance hinter ihrer eigenen Behauptung eines unvermittelt Rohen und Physischen verschwindet.

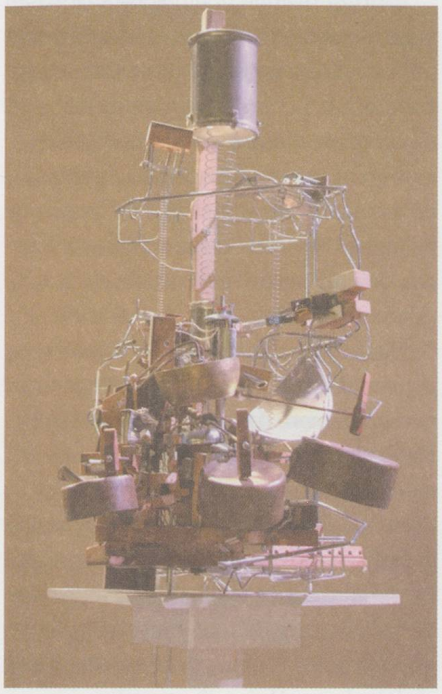
Für den herbeigesehnten Bruch sorgte zum Glück das folgende Duo John Tilbury (Klavier) / Keith Rowe (Gitarre). Wie Mitchell, Åke Johansson und Carl sind auch sie gestandene Herren der freien Improvisationsszene. Als Mitglieder des britischen Ensembles AMM stehen Tilbury und Rowe für eine reduzierte, in frühen Jahren stark von Cage beeinflusste und jenseits vom Jazz verortete improvisierte Musik. Mit ihrem Bieler Auftritt sorgten sie für einen der Höhepunkte des Festivals. Der radikale, teils an Feldman erinnernde Reduktionismus – zweifellos einer («unzeitgemässen») künstlerischen Moderne verpflichtet (was durch die Rezitation eines Beckett-Textes durch Tilbury noch unterstrichen wurde) – schafft es im Konzert, einen völlig eigenen ästhetischen Erfahrungsraum zu etablieren, der mit singulären Klangereignissen, seiner Hermetik und einer Zeitlichkeit nahe dem Stillstand beinahe aus der Zeit zu fallen droht. Wenn Rowe dann an einem Radiosender dreht und aus dem Äther der Aussenwelt ein paar Sekunden von Elvis Presleys *In the Ghetto* einfängt, dann fühlt man sich vielleicht tatsächlich wie eine der Beckett'schen Figuren, die, der Lebenswelt enthoben, in der Ununterscheidbarkeit zwischen Realität, Erinnerung und Halluzination festsitzen. Was durchaus ein Genuss sein kann!

Fulminant auch der Abschluss des Festivals: Marc Ribots Trio Ceramic Dogs (zusammen mit dem Schlagzeuger Ches Smith und dem Bassisten/Keyboarder Shahzad Ismaily) spielt einen verrückten, energiegeladenen Mix aus Rock, Jazz, Punk, Free-Jazz-Psychedelik u.v.m. – drei hervorragende Musiker, die das Publikum in Bann zu ziehen verstehen und mit deren letzten Tönen das Warten auf 2015 beginnt.

Tobias Gerber

«Une légende racontée par des voix si différentes»

Festival Archipel à Genève
(17 au 23 mars 2013)



Felix Thorn, «Felix's Machines» (détail). © D.R.

Infiltrations américaines

« Comment elle s'appelle, déjà ? » tâtonne Jérôme Combier au sujet de la violoniste (Scarlet Rivera) accompagnant Bob Dylan dans son album *Desire*. Les imprécisions de sa brève présentation, improvisée juste avant le début du concert Songs of Folk samedi 23 mars dans le cadre du festival Archipel, ne valent pas, pour ceux à qui on avait annoncé une demi-heure de « rencontre avec les compositeurs », les 20 minutes de retard passées à attendre devant des portes closes. Oui, le public lit le programme ! Celui du concert s'annonce original et osé : d'abord des chansons de Bob Dylan, revues et orchestrées par Jérôme Combier, ainsi que des miniatures électroniques de Jonathan Pontier, adroitement glissées dans le cycle des *Folk Songs* de Luciano Berio. Les nouvelles compositions ou orchestrations s'incarnent d'ailleurs dans la formation de Berio (enrichie d'un trombone chez Pontier) représentée par l'ensemble Cairn dirigé par Guillaume Bourgogne. La très colorée *One more cup of coffee* de Combier fait passer avec succès les sons de la guitare percussive de Dylan à travers le prisme des techniques de jeu contemporaines. Le commentaire aurait-il dû s'éloigner davantage de l'hommage ? La palette vocale internationale déployée par Isabel Soccoja dans les *Folk Songs* aurait pu être davantage exploitée pour donner à cette « nouvelle Dylan », dans la bouche de laquelle des paroles comme « if it curls and flows all down her breast » peuvent sonner peu crédibles s'il n'y a pas réappropriation, une personnalité propre. Si les *miniatures électros* de Jonathan Pontier ont ouvert une fenêtre intéressante sur le folklore américain en général, sa pièce *(dé)fragmentations on Bob Dylan*, ajoutant la voix et l'ensemble à l'électronique, laisse une impression de fourre-tout. Elle plonge encore plus l'auditeur dans la confusion entre hommage et commentaire, en mêlant à tout-va des documents d'archives à des effets électros derniers cris, et cumulant les idiomatismes instrumentaux et stylistiques stéréotypés. L'intention est peu claire : est-ce ironique ? Quand finalement Jonathan Pontier surgit comme un adolescent avec sa guitare désaccordée pour un bis que personne n'a demandé, tout s'explique ! Certes, il faut encourager ces mélanges entre musiques savantes et populaires, et on saluera l'esprit (bien essayé !), même si le résultat tombe un peu à plat.

La recherche de l'effet sonore nouveau par une écriture minutieuse, la légère fausseté d'une note dans un contexte harmonique, voilà des éléments stylistiques que partagent Ligeti et Romitelli dans cette soirée. C'est notamment ce que nous apprend Marc Texier dans la conférence précédant le concert de clôture Ligeti, Romitelli, Zea (et Jim Morrison à l'arrière plan). Daniel Zea, qui lui partage avec Romitelli l'attitude rock, celle d'un « défi au monde » selon Marc Texier, ouvre les feux avec *Elegant Spanking*. Des attaques instrumentales sont prolongées par des résonances sinusoïdales. La clarinette bruitiste se mêle bien aux trois instruments à cordes, jusqu'à son explosion dans le climax final, assumant ainsi son statut un peu à part face au trio figé, la bouche béante. Les décibels montent et chatouillent les oreilles alors qu'apparaît en arrière-plan la projection d'un phallus abricot sur fond rose. Attitude de défi au monde ?

Moment fort de la soirée : la première depuis sa création en 1997 de *Lost* de Fausto Romitelli. Des climats se succèdent dans une forme étrange. Basse électrique, kazoo et synthétiseur rejoignent l'ensemble Contrechamps. Pénétrante, Truike van der Poel nous invite à l'écoute à travers les mots de Jim Morrison « stand there listening, you will hear them, tiny shapes just beyond the moon ». Ces mots du leader des Doors peuvent étonner dans la bouche d'une mezzo-soprano, et c'est tant mieux, cela participe aux ambiances pour ainsi dire psychédéliques recherchées par le compositeur. *Contrabando* de Daniel Zea, dédié à la mémoire d'Éric Gaudibert, a montré que celui que mettait trois fois à l'honneur le festival Archipel savait aussi bien écrire pour ensemble instrumental, pour quatuor et live électronique que pour orchestre de bouilloires. Ligeti clôt acoustiquement cette édition électrique du festival, mais son *Kammerkonzert*, servi subtilement et avec précision par l'ensemble Contrechamps dirigé par Thierry Fischer, ne manque pas de tension dans le tissu sonore ! Les organisateurs n'auront rien eu à envier aux salles combles des festivals rock, car le public est venu nombreux et a eu chaud à ce deuxième concert. En revanche les « fans de Fausto Romitelli défendant sa musique sur les forums de discussion » évoqués par Marc Texier

semblent restés sur la toile. À quand un programme Ligeti, Romitelli, Zea, ou encore Cendo, Wertmüller et Bedrossian à l'Usine ou à la Reitschule ?

Mathieu Corajod

Compost

Composition en décomposition — l'œuvre électroacoustique *Compost* conçue à base de matériaux électroniques de récupération invite l'auditeur à flâner dans le promenoir de la Maison Communale de Plainpalais à la rencontre du travail plastique et sonore de Mario Lorenzo.

L'installation s'organise en deux espaces sonores distincts. D'une part, disposés dans la salle selon deux tracés rectangulaires (2 x ~12m^2), seize haut-parleurs (privés de caisse de résonance) montés sur des tiges métalliques (1 m 50) égrènent le son dans l'espace. L'auditeur est invité à se déplacer dans les couloirs qui bordent les deux rectangles ou à prendre place sur l'un des bancs disposés le long des murs du promenoir. Ce premier espace est dénommé *Jardin*. D'autre part, au fond de la salle, un grand coffre en bois (~ 4m^3) renferme plusieurs haut-parleurs. Le visiteur, interpellé par les sons aux tonalités organiques qui en émanent, est incité à soulever le couvercle de la boîte pour découvrir les « déchets » électroniques qu'elle contient. Ce second espace sonore est dénommé *composte*.

Les sons diffusés par les seize haut-parleurs du jardin résultent d'un procédé de granulation. Les micro-unités sonores circulent dans l'espace selon un tracé variable et complexe qui donne à l'ensemble un caractère imprévisible. La cohérence du jardin est maintenue par la répétition, à intervalle très court, d'une série de sons. Cet effet est obtenu par un procédé de décorrélation de phase. En outre, la scénographie du jardin est surprenante. L'espace sonore développé par les 16 haut-parleurs n'est, contre toute attente, pas un espace d'immersion. En effet, le son étant orienté vers l'extérieur des rectangles, l'auditeur est incité à contourner ces derniers. Il n'est donc jamais entouré par le son et maintient — au grès de ses mouvements — une position de frontalité. Le jardin est donc ici un espace que l'on contourne. Ce choix scénographique a le mérite de contrarier le modèle de l'immersion devenu quelque peu hégémonique dans la pratique contemporaine des installations d'art.

Quant aux sons émis dans la boîte au fond de la salle, ils répondent grosso modo aux mêmes caractéristiques techniques que ceux du jardin. La principale différence de rendu étant relative à l'espace restreint dans lequel ils prennent corps. Alors que dans le jardin, les sons déployés étaient doux et volumineux, les sons « compostés » dans la boîte sont flous, entrelacés à l'image des câbles électroniques qui y logent pêle-mêle. Au sein de ce composte électroacoustique, les haut-parleurs à la source des sons restent difficilement identifiables. À savoir que tous les haut-parleurs ne semblent pas en usage, certains n'ayant qu'une fonction décorative. L'intérieur de la boîte témoigne d'un souci de plasticité de la part de l'artiste. On y trouve une quantité impressionnante de câbles multicolores, de haut-parleurs ainsi que du matériel informatique (cartes électroniques, claviers, etc.). En découvrant le composte, le spectateur touche en quelque sorte à la source vitale de l'installation, d'autant plus que l'ordinateur et les huit amplificateurs y sont dissimulés (ces derniers ne sont cependant pas récupérés). Questionné au sujet de la plasticité de son œuvre, Mario Lorenzo affirme vouloir se tourner d'avantage vers les arts plastiques, qui bénéficient d'un horizon de diffusion plus vaste que celui de la musique contemporaine.

L'interprétation écologique s'offre au visiteur de manière évidente. D'une part, le jardin aménage un espace sonore aux accents harmonieux et organiques, d'autre part le composte met en scène un espace désorganisé de « macération » sonore. Les deux pôles de l'installation symbolisent en quelque sorte le cycle naturel de la floraison et du déclin.

Mais cette métaphore ne peut évidemment que dysfonctionner. Ainsi, la matière sonore dans le composte donne-t-elle l'impression de provenir directement des appareils électroniques en décomposition bien qu'elle soit en réalité le fruit d'un travail de composition assidu. Ce paradoxe révèle une fois de plus, derrière l'idéologie du tout-recyclable, le gouffre entre technique et nature qui résiste à nos désirs d'harmonie.

Myriam Dätwyler, Omar Hachemi

Felix's Machines

Dans une salle obscurcie de la Maison Communale de Plainpalais, la machine-sculpture électromécanique de Felix Thorn se mettait régulièrement en mouvement pour exécuter sa partition rythmique. Des rangées de chaises, disposées en face de la machine, invitaient l'auditeur à prendre place. L'étrange mécanisme ne manquait pas d'attiser la curiosité du visiteur qui pouvait s'approcher à loisir du dispositif pour explorer son fonctionnement.

Felix's Machines se compose de cinq tambours, de trois xylophones et de diverses percussions ingénieusement conçues à partir de matériaux récupérés. Un morceau de pellicule photographique frottée par une mèche métallique ou encore quelques ustensiles de cuisine percutés enrichissent le rythme de leurs sonorités particulières. Chaque unité instrumentale comporte un moteur indépendant. L'orchestre est actionné

mécaniquement par un ordinateur qui distribue les impulsions électriques en fonction de la partition préalablement composée.

Présentées comme des sculptures, les unités instrumentales sont montées sur des socles à différentes hauteurs du sol. Par ailleurs, ces instruments sont chacun assortis d'une lampe colorée qui s'illumine lors de la percussion, ce qui a pour effet d'augmenter d'un spectacle lumineux le rythme mécanique et sonore.

Facilement comparable aux machines animées de Tinguely, l'installation ludique séduisait le public ; emportées dans un rythme effréné, les percussions métalliques assorties des lumières colorées donnaient à la machine l'allure d'un *flipper* géant.

Myriam Dätwyler, Omar Hachemi

Bouilloires, archet en furie et corps

Un marathon et des portes ouvertes. Déjà plusieurs créatures. Le festival Archipel de Genève proposait, le dimanche 17 mars, un parcours. Un programme gargantuesque.

Cela commence par cent bouilloires posées sur scène, hébergées par d'intenses lumières pop. La projection du son de Daniel Zea orchestre une transe de l'objet en progression constante. Elle incite la danseuse Lucie Eidenbenz à mettre son corps sur le mur, à bouger lentement. Bouilloires et corps organisent un récital en blocs de bruissements et de silences. On peut trouver cela paradoxalement sans explosion. Mais cela crée aussi la force d'un moment protégé par la vapeur d'eau. À peine ressorti, la percussion frappe déjà les images précédentes. Sous la direction artistique de Jean Geoffroy, les jeunes musiciens offrent un banquet de frappes utiles, synchronisées, de rebonds. *CaDance for Two* d'Andy Pape marque particulièrement, par son recours au son de la peau, aux déferlements, à la pulsation. L'affrontement entre la fille et le garçon donne à voir l'implication physique. Puis on redescend, premier rendez-vous du jour avec le Flamand Arne Deforce, violoncelliste qui plonge avec intensité et fantaisie au cœur de partitions métamorphosant l'instrument. Pour évoquer *Time and Motion Study II* de Brian Ferneyhough, l'interprète essaye les mots. Il dit: « germes, voix fantômes, monstre infernal, instrument bionique comme l'homme qui valait trois milliards ». Le micro de gorge capte le grain. On entend un ensemble de strates superposées. On a l'impression de construction de monticules. Crissement suraigu surgit d'une corde, tapotements de bois puis de cordes, cabrioles, cavalcades, remix en direct. Belle confusion sonore orchestrée avec rigueur et authenticité par Arne Deforce. Retour à l'étage pour y voir le corps allongé de la danseuse Lorena Dozio s'éveiller avec langueur dans la jungle sonore profonde de *levante* de Carlo Ciceri. On regrette l'option minimale du corps qui parle peu face à une profusion d'instincts. La pièce *Psi* du Norvégien Ruben Sverre Gjersten propose une réduction pour violoncelle, qui nous pousse dans un isoloir de restrictions. Ensemble de déchirures segmentées. Une vision qu'Arne Deforce sert en finesse, à l'écoute du squelette, de la carnation, des pigments. Retour dans le noir, pour regarder Amandine Bajou et Quentin Baguet, dans un duel de mouvements autour d'un objet singulier qui ressemble à un vieux piano. Il se transforme progressivement en caisse à bruissements. L'évolution des corps dansés suit les tumultes de la musique. La chorégraphie précise s'envole dans des espaces plus sauvages qu'amène souvent le danseur, un peu moins académique que sa partenaire. La composition *Collision hétérogène* de Marc Garcia Victoria fait le choix de l'objet pour illustrer son propos par une énigme. Il réussit une partition de pulsions en phase avec les actions scéniques. Le dernier moment passé avec Arne Deforce restera comme une déflagration. Tant la pièce de Raphaël Cendo, qui ne donne pas à entendre de notes normales, agit en brasero. Six voix spatialisées qui s'inscrivent comme autant d'assauts furieux. Arne Deforce se jette dans l'espace des distorsions, des projections. Il reprend, attend, se jette, fait crisser. Comme un atrabilaire qui crie, avec des moments poétiques recherchés tout en bas de l'instrument, dans sa zone insondable. Tant de sonorités entendues encore en digestion, nous guident vers le concert Electric Blue Kitchen de Sébastien Rivas. Proposition ambitieuse de revisiter des titres mythiques des années 1960, les voix de la Beat génération, avec l'ensemble Ars Nova et la soprano Géraldine Keller. Le compositeur dirigeant le tout depuis son ordinateur et ses consoles. Cela nous a semblé opaque, comme un choc de différentes cultures en direct, sans harmonie, avec des problèmes de balance dans le son du groupe. Et une écriture trop maniérée pour ne pas brouiller notre amour de ces musiques. On préfère alors se rappeler le reste de la journée comme une légende racontée par des voix si différentes.

Alexandre Caldara

Zersetzte Narration

Bruno Madernas «Satyricon» (Luzern) / Péter Eötvös' «Drei Schwestern» (Zürich)

Carlo Jung-Heyk Cho als Trimalchio in Bruno Madernas «Satyricon», Luzerner Theater, 2013. Foto: Ingo Höhn

Im April 1968, vier Monate bevor die Truppen des Warschauer Pakts in der Tschechoslowakei einmarschierten, wurde in Prag ein neues Stück von Václav Havel uraufgeführt. Sein Titel: *Erschwerte Möglichkeit der Konzentration*. Man könnte es für eine Boulevardkomödie halten, wären die dreissig Sequenzen der Handlung nicht untereinander vertauscht – was zu einer heillosen Konfusion beim Zuschauer führt, der sich erst kaum in der Handlung zurechtfindet. Die Narration wird zersetzt.

Nun, derlei «aleatorisches» Vertauschen von Stückteilen war in den bewegten 1960er Jahren in der Neuen Musik ja nichts Unübliches, auf musiktheatralischem Gebiet freilich schon ein wenig. Unter Verdacht stand ohnehin jede Narration: Sie entfaltete sich allenfalls auf einer Meta-Ebene. Gerade in diesem Zusammenhang ist Bruno Madernas Oper *Satyricon* (1973) interessant. Er bezieht sich hier nämlich auf den gleichnamigen satirischen Roman des Titus Petronius aus neronischer Zeit – ein Buch, das selber nur fragmentarisch überliefert ist, was die Literaturwissenschaft vor schöne Aufgaben gestellt hat. Erzählt wird von der «cena trimalchionis», einem dekadenten Gelage im Haus des neureichen, ehemaligen Sklaven Trimalchio. Was da geschieht, ergibt kaum einen Handlungsfaden, und genau das kam dem aleatorischen Verfahren entgegen. Die 21 Teile der einaktigen, polyglotten Oper lassen sich in beliebiger Reihenfolge ordnen.

Maderna hatte die Neigung, Unfertiges auch als Unfertiges stehen zu lassen (daher sein schöpferisches Verhältnis zur Aleatorik). Und er hatte eine Neigung zum Fragment. Das drückt sich auch in der musikalischen Faktur des Stücks aus, das aus zahllosen Zitaten und Stilkopien besteht und heterogen sein will. Während Luciano Berio im dritten Satz seiner *Sinfonia* Zitate aus der Musikgeschichte in einem gewaltigen, Mahler'schen Ballungsakt in einen Klangfluss bringt, tendiert Maderna im *Satyricon* eher zur Zersplitterung und Fragmentierung – und nimmt dabei wie Fellini in seinem gleichnamigen Film (oder auch in *Roma*) eine postmoderne Zwanglosigkeit in Kauf; ein Bilderbogen der Dekadenz könnte dabei entstehen. Und ist die Ziellosigkeit nicht ein Merkmal der Dekadenz?

Freilich auch der Melancholie. Und die findet sich in einer anderen Oper, die ebenfalls aus einer zersetzten Narration besteht: Péter Eötvös hat in den *Drei Schwestern* (1998) Anton Tschechows Komödie nicht linear vertont, sondern zergliedert. Zweien der Schwestern – Irina und Mascha – sowie dem Bruder Andrej ist je ein Akt gewidmet, in dem die Geschichte aus deren Perspektive erzählt wird. Die Lesung von Tschechows Stück ist gleichsam durch den Strukturalismus hindurchgegangen und dekonstruiert worden. Auch Eötvös' Vorgehen ist heterogen, aber schliesslich findet die Handlung doch zu einer Schlüssigkeit. Ihr Anfang steht am Anfang, der Abschied am Ende.

Bei Maderna hingegen bleibt die Szenenfolge offen. Der Komponist hat zwar einen von ihm favorisierten Ablauf vorgeschlagen, ihn aber grundsätzlich dem Regisseur anheimgestellt. Am Luzerner Theater, wo das Stück neulich aufgeführt wurde (Premiere am 23. Februar 2013), folgte man einigermassen den Angaben Madernas, vertauscht wurden vor allem die elektronischen Zwischenspiele. Dabei entsteht in der Inszenierung von Johannes Pölzgutter eine Art Totentanz: Eine Hauptperson nach der anderen stirbt, was zwar nicht so vorgesehen ist, aber einen schlüssigen Ablauf ergibt. Umgehen lässt sich so ein wenig, was so schwer auf eine Bühne zu bringen ist: die Darstellung von Dekadenz. Diese Gesellschaft wirkt lächerlich und armselig, und nur für kurze Momente – etwa wenn Habbinas die rührende Geschichte von der Witwe zu Ephesos erzählt – scheint so etwas wie Wahrhaftigkeit auf. Die theatralen Mittel in Luzern sind begrenzt, Bühnenbildner Werner Hutterli vermag sie jedoch geschickt einzusetzen; die Personenführung hingegen überzeugt nicht durchwegs. Hingegen gefällt die sorgfältige Leistung des Ensembles des Luzerner Theaters und des Sinfonieorchesters Luzern unter der Leitung von Michael Wendeberg.

Daneben steht – der Vergleich ist natürlich unfair – eine gewisse Grossbühnenopulenz in Zürich, wo Herbert Frisch Eötvös' *Drei Schwestern* insze-

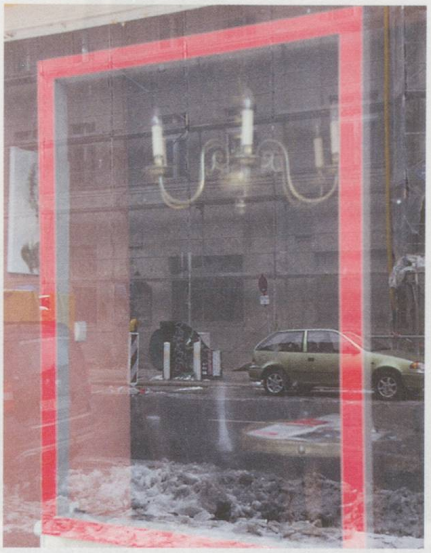
nierte (Premiere am 9. März 2013). Das erste nämlich, was an dieser Inszenierung ins Auge fällt, sind die grandiosen, russischen Trachten nachempfundenen Kleider der drei Schwestern; das zweite die aufwendigen Kulissen, durch deren Verschieben die Sequenzen verdeutlicht werden. Es ist die Kraft der Musik, die hier eine einzigartige Stringenz entwickelt, das Sängerensemble unter Leitung von Michael Boder leistet Grossartiges. Das Erstaunlichste ist jedoch die Regiearbeit von Herbert Fritsch, der hier seine erste Operninszenierung vorlegt – und gleich reüssiert. Er bügelt die Oper ein wenig gegen den Strich (vor allem auch gegen den Strich, der ihr in den letzten Jahren verpasst wurde), er unterlässt überflüssiges Gehabe, setzt wieder auf die direkte Gebärde und erreicht damit, gewiss: ein Paradox, eine ebenso künstliche wie natürliche Charakterisierung der Personen. Sicherlich werden sich die einen oder anderen an den komischen, ja zuweilen fast etwas klamaukhaften Momenten gestossen haben. Fritsch nimmt jedoch ernst, was Tschechow einst sagte: Man möge seine Stücke bitte als Komödien aufführen. Dennoch nämlich – oder gerade deswegen – entfaltet sich jene schmerzliche Melancholie immer stärker: Am Ende steht das Ensemble langsam winkend auf der Bühne – ein wunderbarer Abschied.

PS: In Zürich ausprobiert wurde übrigens eine neue Art der Übertitelung: Nicht der gesamte Text wird hier wiedergegeben, sondern nur eine kurze Zusammenfassung der Szene und des emotionalen Gehalts. Das liesse sich im Detail noch etwas verbessern, zeigte aber bereits seine Qualitäten: Man wird nämlich wieder unmittelbarer zur Musik und zum Gesang geführt. Ja, das ist vielleicht ohnehin das wichtigste Resumé dieser Regiearbeit: Fritsch vertraut der Musik zutiefst.

Thomas Meyer

Kleinodien und Zwiespälte

MaerzMusik. Festival für aktuelle Musik (Berlin, 15. bis 24. März 2013)



Das omnipräsente rote Rechteck der Berliner MaerzMusik. © Ali Ghandtschi / Berliner Festspiele

10 Tage, 33 Veranstaltungen, 7 Spielstätten, 11 Uraufführungen und Künstler aus über 20 Ländern: Die statistischen Eckdaten der zwölften Berliner MaerzMusik fallen üppig aus. Da war die Gefahr der Beliebigkeit genauso allgegenwärtig wie – mit ein wenig Glück – die Chance auf die Entdeckung von Kleinodien. Aus den drei thematischen Hauptsträngen «Schlagwerke», «Minidrama – Monodrama – Melodrama» und «[Um]Brüche: Türkei – Levante – Maghreb» hatte das Programmteam um den künstlerischen Leiter Matthias Osterwold ein multidimensionales Formatgerüst von Ensemblekonzerten, Performances, Installationen, Club-Sessions, Symposiumsbeiträgen und Vermittlungsarbeit geflochten. Als rote Fäden zogen sich zudem die Themen Improvisation, Elektronik und Videokunst durch die Veranstaltungen.

Eine Verbindung gleich mehrerer Ansätze präsentierte Charlotte Hug in der für das Festival entstandenen Performance *Slipway to Galaxies* zu der Son-Icons-Installation *Mercurial Touch*, die in Form halbtransparenter Banner über die Festivaldauer das Haus der Berliner Festspiele kleidete. Son-Icons nennt Hug diese in Extremsituationen entstandenen Zeichnungen, die ihr als Improvisationspartituren gelten und denen Merkur als Sinnbild für die Vermittlung zwischen Bewusstseinszuständen von Menschlichem und Ursprünglichem dient. Materielle Bezüge zur Natur fanden sich auch im Solo-Rezital Christian Diersteins, das mit Werken von Salvatore Sciarrino, François Sarhan, Lucia Ronchetti und des Appenzellers Daniel Ott das Schlagzeug als Geräuschchamäleon zelebrierte. Otts *querströmung 2* liess dabei den Musiker einen grossformatigen Instrumentenparcours aus Stein, Metall und Holz choreographisch ablaufen. Das Ensemble Resonanz interpretierte neben Werken von Isabel Mundry, Wolfgang Mitterer und Enno Poppe Musik von Beat Furrer: Mit den Gästen Dirk Rothbrust und Thomas Meixner rief die Hamburger Formation in Furrers *Xenos III* für zwei (sprechende) Schlagzeuger und Streicher flirrende Klang-Fata-Morganen hervor.

Einen ästhetischen Zwiespalt des Festivalprogramms traf Michael Jarrells *Kassandra*, ein Monodrama für Sprecherin und Instrumentalensemble mit Elektronik nach der Erzählung von Christa Wolf. In der Aufführung des ensemble unitedberlin zeigte sich, dass die Verbindung von Video und Musik, obgleich nicht mehr eben jung, noch in den Kinderschuhen steckt. Jarrells psychologische Musik, die die erbarmungslose Geschichte der Seherin empathisch, doch nie mitleidig verfolgt, wurde hier konterkariert von den Videoprojektionen Dalibor Pyš'. Diese wirkten nicht nur technisch laienhaft, sondern zwangen den Zuschauer auch, eine Stunde lang inhaltliche Plattitüden von getanzten Vergewaltigungen bis zu antiker Vasenmotivik zu erdulden, unterbrochen nur durch Grossaufnahmen vom ausdrucksstarken Gesicht der wunderbaren Sprecherin Anna Clementi.

Dass es auch anders geht, demonstrierten die Dresdner Sinfoniker und das

Hezarfen Ensemble Istanbul mit türkischen und armenischen Gästen in Marc Sinans *Hasretim. Eine anatolische Reise*. Der deutsch-türkisch-armenische Komponist verarbeitet darin Ton- und Bilddokumente seiner musikalischen Erkundungstour durch Vorderasien. Auf fünf Leinwänden zeigte Kameramann Filip Zorzor collagierte Aufnahmen von Volksmusikern, die dicht an die Menschen und eigentümlichen Klänge der Regionen heranführten. Dass sich die Türkei musikalisch aber nicht nur zwischen traditioneller Folklore und Synthie-Pop bewegt, sondern zurzeit auch einen Umbruch in Sachen zeitgenössischer Musik erlebt, zeigt die Geschichte des Hezarfen Ensemble Istanbul, das sich innerhalb der drei Jahre seines Bestehens mit heimischen Kompositionen bereits auf die internationale Konzertbühne gemausert hat. Und dennoch: Ein wenig nach «altem Europa» klang das Programm seines Ensemble-Konzerts (darunter Werke von Zeynap Gedizlioğlu, Onur Türkmen und Hasan Uçarsu) schon.

Anders die experimentelleren Formationen der Reihe *[Um]Brüche*, die sich vorrangig in den spätabendlichen Sonic Arts Lounges austoben durften. Beeindruckend, wie viel, wie Eigenwilliges in politikgeschüttelten Ländern wie Ägypten und dem Libanon entsteht. Erlebbar war dies in den beiden Improvisationsprogrammen, mit denen die libanesischen Künstler Mazen Kerbaj, Sharif Sehnaoui und Raed Yassin vertreten waren: Einmal als wortlose Geschichtenerzähler mit Gitarre und mäandernden Momentbildern von Tinte auf Glas, dann als «A» Trio (Kontrabass, Trompete, Gitarre) – mit ihren Instrumenten mehr bewaffnet als ausgestattet und offenkundig indifferent gegen deren ursprünglichen spieltechnischen Konstruktionszweck. Ein herrlich anarchistischer Abschlussabend!

Lisa D. Nolte

Positive Noise

Das Experiment «szófa» und die freie Musikszene in Budapest

Jonas Kocher und Bálint Bolcsó in der Galerie der Ateliers Pro Arts, Budapest, 8. Februar 2013.
Foto: Erika Pereszlényi

Ein Sofa gilt als gemütlicher Ort und wird im Ungarischen durch ein auch für Indogermanen leicht verständliches Lehnwort bezeichnet. Hinter dem Titel «szófa» verbirgt sich jenes helveto-magyarische Musik-Experiment, das der Berner Saxophonist Christian Kobi sich ausgedacht hat und das von November 2012 bis September 2013 in Budapest stattfindet: Je zwei Musiker oder Performer vornehmlich aus Ungarn und der Schweiz sollen zusammen frei improvisieren. Vorher kann man das individuelle Verhalten der Künstler in einem Doppel-Solo-Konzert beobachten, dann folgt eine Woche intensiver Zusammenarbeit hinter verschlossenen Türen, deren Ergebnis in einem gemeinsamen Konzert öffentlich vorgestellt wird. Reaktionen der Abstossung oder der Konvergenz, die dabei auftreten, mögen auch Hinweise geben auf Gegensätze oder Schnittmengen zwischen Kulturräumen, da Kobi bedeutende Repräsentanten der jeweiligen Szenen zusammen auf die Couch bittet: Dies sind neben Jacques Demierre oder Samuel Stoll aus der Schweiz Enikő Buday, Imre Vass, Turcsány Villő aus Ungarn, Wojciech Bajda aus Polen oder der Brite Lawrence Williams.

Exemplarisch kann hier von der Begegnung zwischen Bálint Bolcsó (geb. 1979) und Jonas Kocher (geb. 1977) im Februar 2013 berichtet werden. Im Doppel-Solo-Konzert präsentieren die beiden Künstler zunächst Standpunkte, die fast diametral entgegengesetzt erscheinen: Bolcsó, auch Komponist, promovierender Klangforscher und Dozent für Elektronische Musik an der Universität im südungarischen Pécs, entfaltet in einer elektronischen Performance eine ausdifferenzierte, gestenreiche und spektakuläre musikalische Form, die in der Art der Klanggestaltung und der Dramaturgie an gewisse akusmatische Klangkonzepte erinnern mag, dabei ganz als Live-Musik mittels verschiedener, teilweise von Bolcsó selbst entwickelter Eingabetechniken realisiert wird – in einer knappen halben Stunde wird so ein weites künstlerisches Möglichkeitsfeld vom Sinuston bis zu komplexen Geräuschmixturen und Samples konkreter Klänge abgesteckt. Kocher (Akkordeon) dagegen arbeitet mit sehr wenigen Klangmaterialien, wobei ihm das Kunststück gelingt, in introvertierter Gestik gerade die Aussenwelt zum Thema zu machen: Das tiefgründige U-Bahn-Rumpeln wird ebenso zum Teil

der Performance wie irgendein leiser Störton in den noblen Räumlichkeiten des Pester Architekturzentrums FUGA, der sehr behutsam in der langen Coda des Stückes ausgelauscht wird.

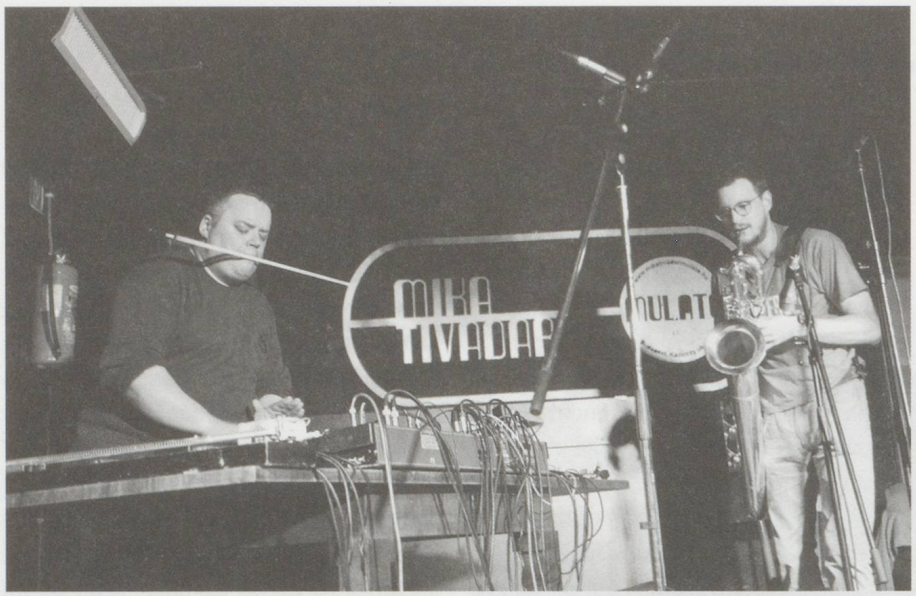
Sofort liegen viele für die improvisative Musikpraxis zentrale Themen auf dem Tisch: das Verhältnis zwischen imaginierten und realen Raumklängen, Bedienkonzepte live erfundener elektronischer Musik, das Wirkungsziel der Wahrnehmungssensibilisierung mittels freier Improvisation sowie das Verhältnis zwischen «akusmatischen» Erzähltugenden und Echtzeit-Performance. In der Zusammenarbeit der beiden Künstler kommen weitere Fragen dazu: Wie können die vorhanden Klangressourcen sinnvoll koordiniert werden? Welche Strategien sind denkbar, jenes in freier Improvisation allzu bekannte wellenförmige Interaktionsmuster zu brechen, das aus intuitiver Kommunikation oder «natürlichen» Handlungsweisen resultiert? Und wie kann man eine perspektivenreiche Situation herstellen, ohne den Ablauf des Konzerts vorher zu planen?

Als Raum für das gemeinsame Konzert entscheidet man sich spontan für APA, die Galerie der Ateliers Pro Arts (in Budapest ist dies ohne jeglichen Planungsvorlauf oder Gesuchstellung möglich). Als Schnittmenge fokussiert das Duo körperlos scheinende, sinustonartige Klänge sowie Luftgeräusche und damit prominente Charakteristika des Akkordeons. Bolcsó hat während der Woche entsprechende Klänge programmiert, Samples eingerichtet und kann während der Performance Kochers Akkordeonklänge aufnehmen und modulierend wiedergeben. Die Interaktion der Musiker vollzieht sich vornehmlich in vertikaler Klangdimension, so dass vibrierende Sound- und Noisescapes entstehen, die wie von einer neuen Klangquelle zu stammen scheinen. Bolcsó und Kocher bevorzugen dynamische Extrema sowie besonders lange oder kurze Dauern, so dass sich als Alternative zum «Wellengebilde» eine kontrastreiche Form vernehmen lässt. Das spannungsreiche Ergebnis dieser «szófa»-Kollaboration fasziniert in eigentümlich organischer Schroffheit.

Das «szófa»-Experiment findet in ungemütlichen Zeiten statt: Die konservativ-nationalistische ungarische Regierung hat längst alle kulturinstitutionellen Schaltstellen mit ihren Funktionären erfolgreich durchsetzt, um in unverhohlen diktatorischem Stil experimentellen und unangepassten Kunstformen jegliche Grundlage zu entziehen. Umso erstaunlicher ist es, dass Kobis Initiative keineswegs eine insulare Aktion oder kreative Fremdbeglückung darstellt, sondern sich im Kontext einer überaus lebendigen Szene entfalten kann. Kein Abend zwischen den beiden «szófa»-Terminen mit Bolcsó und Kocher bleibt ohne einen Workshop, ein Konzert oder eine Performance, die immer nahtlos in lebhaften Diskurs übergehen. Die «szófa»-Woche bringt zahlreiche Begegnungen mit Protagonisten (nicht nur) der Budapester Impro-Szene: Da ist Ernő Zoltán Rubik, der junge Initiator von JazzaJ (dieses ungarische Palindrom liesse sich etwa mit «Jazz-Geräusch» oder «Jazz-Lärm» übersetzen), einer Plattform für experimentelle Musikformen zwischen Free Jazz, freier Improvisation, Avant-Pop, Noise-Funk und anderen, schwer einzuordnenden Klang- oder Geräuschaktionen. Zentraler Ort dieser Initiative ist die Bar Mika Tivadar Mulató im jüdischen Viertel von Pest, in deren Keller diese Woche der Perkussionist Seijiro Murayama und das Positive Noise Trió auftreten. Ganz anders als bei ähnlichen Events in der Schweiz treffen sich hier vor allem viele junge Leute ohne besondere Fachkenntnisse, deren Neugierde ansteckend wirkt – gute Voraussetzung für Rubiks Pläne einer weiteren Intensivierung offenen Perzeptionsverhaltens auch im Format eines grossen internationalen Festivals, das für 2014 vorgesehen ist.

Bei fast allen Veranstaltungen ist Zsolt Sőrés (geb. 1969, auch «Ahad» genannt) anzutreffen: Er ist neben Gergő Kováts (Saxophon) und Gergely Kovács (Schlagzeug) Mitglied des Positive Noise Trió und mit seiner fünfsaitigen Bratsche und verschiedensten Noise-Objekten auch international aktiv (am 20. Juni 2013 tritt er zusammen mit Christian Skjødt in der Berner Dampfzentrale auf, tags darauf folgt das rubik.erno.quintet). Besonders gerne beruft sich Sőrés auf einen Gedanken zur freien Improvisation von John Butcher: «There exists the possibility of trying to play a music with no history.»

Angesichts des staatlichen Missbrauchs des ungarischen Kulturerbes erhält dieser Satz eine besondere Aktualität. Das bedeutet nicht, dass die Exponenten der freien Szene ihren Kompass verloren haben: Der Beatboxer Ernő Zoltán Rubik bekennt sich im Gespräch zwanglos zu Bartók und Kurtág als wesentliche Instanzen für sein Musikdenken. Sőrés betreibt Forschungen über Ernő Király (1919–2007), einen fast vergessenen ungarischen Komponisten und Performer aus Nordserbien, der das produktive Kontinuum zwischen Tradition und Avantgarde mustergültig verkörpert: So war Király nicht nur ein bedeutender Musikethnologe und Volksliedsammler in der Vielvölkerregion zwischen Ungarn, Rumänien und Serbien, sondern auch eine Art Harry Partch des Vajdaság (serbisch: Vojvodina), der auf Citrafon, Tablofon und anderen selbstgebauten Klang- und Geräuschgebern bis ins hohe Alter unter anderem mit Sőrés öffentlich aufgetreten ist. Und natürlich ist wie überall auch John Cage als wichtiger Ahnvater präsent: Eine beeindruckende Ausstellung im Ludwig Múzeum dokumentiert die legendären und impulsgebenden



Zsolt Sőrés und Gergő Kováts vom Positive Noise Trió im Mika Tivadar Mulató, Budapest, 6. Februar 2013.
Foto: Erika Pereszlényi

Auftritte von Cage hinter dem Eisernen Vorhang und deren Rezeption in der Avantgarde von Jugoslawien, Ungarn, Polen und der Tschechoslowakei. Auch hier treffen wir Sőrés, der zusammen mit Christian Kobi die Ausstellung mit einer kleinen Improvisation kommentiert und ihren Horizont in die Gegenwart erweitert – inmitten einer alles andere als gestrig anmutenden Szene scheinen die oppositionellen Kräfte aus der Vergangenheit inspirierend und ermutigend zu wirken. In Budapest zeigt sich die viel beschworene subversive Kraft der freien Improvisation vielleicht darin, dass sie trotz allem stattfinden kann. Denn sie bedarf, anders als etwa das Aufführungswesen der komponierten Neuen Musik, kaum institutioneller Voraussetzungen, kann mit sehr wenig finanziellen Mitteln auskommen und wird unter entsprechend prekären materiellen Bedingungen realisiert. Es gibt keine Arbeitsteilung, ihre Akteure betreiben Selbstausbeutung als Musiker wie auch als Organisatoren, Vermittler und Theoretiker. Eine Schlüsselrolle im Diskurs wie in der Verbreitung spielt natürlich das Internet: Facebook, MySpace, SoundCloud und diverse Blogs sind die wesentlichen Medien künstlerischer Kommunikation und Distribution. Freilich bleiben die Initiativen weitgehend ohne grösseres öffentliches Echo, sie finden sich weder in einem Konzertkalender, noch in den Spalten der überwiegend konservativ eingestellten Feuilletons – wobei es nicht so scheint, dass dies in der Szene grosses Bedauern auslösen würde. Aber auch für den «offiziellen» Sektor gibt es Hoffnung: Jüngst wurde das Musikhaus des Budapest Music Center (BMC) eröffnet, das mit Konzertsaal, Tonstudio, Jazzclub, Bibliothek, Gästezimmern, Restaurant und Bar über eine beeindruckende Infrastruktur verfügt und sich als neuer Hotspot für experimentelle Initiativen der arbeitsteiligen Neuen Musik etablieren könnte –, das Projekt verdankt sich ganz dem ausdauernden Engagement von BMC-Chef László Gőz und Péter Eötvös, dessen Institut hier seinen neuen Sitz hat. Inwiefern dieser Ort auch für Initiativen eine Rolle spielen kann, die sich heute im Untergrund formieren, wird sich zeigen.

Michael Kunkel

Eine Sammlung mit Links, Hinweisen und Ergänzungen zur Budapester Impro-Szene findet sich im *Dossier Positive Noise* auf www.dissonance.ch.

Équilibrer le « monstre bicéphale »

« L'évaluation de la recherche artistique », journées d'étude de la HEMGE à Neuchâtel, 23–24 mars 2013

Un comité d'une quinzaine de participants, de domaines de compétences très divers mais complémentaires, s'est réuni sur le site de Neuchâtel de la Haute École de Musique de Genève (HEMGE) le week-end du 23–24 mars 2013 afin de réfléchir aux critères d'évaluation de la recherche dans leurs institutions proposant des cursus artistiques. En effet, depuis l'adoption de la réforme de Bologne, cette question est au centre des préoccupations.

L'objectif de ces journées d'étude est donc d'« aborder les problèmes posés par l'évaluation » dans le cadre de la recherche dans les Hautes Écoles Spécialisées (HES) afin de « dresser un état des lieux et une liste de propositions à ce sujet », destinés à la publication d'un livre en trois langues : français, anglais et allemand.

Philippe Dinkel (directeur de la HEMGE) ouvre le débat qu'il considère comme étant de première importance. Il tente de définir la « recherche artistique », expression complexe qui a longtemps été considérée comme une contradiction en elle-même. À l'opposé des sciences exactes dont les données sont vérifiables et objectives, la recherche artistique touche à l'interprétation et au subjectif. Dans le monde musical, la relation complexe entre musicologie et pratique musicale, qui ne se marient pas nécessairement sur le plan international, engendre un débat entre théorie et pratique. Ces journées d'étude permettent donc de partager les expériences et difficultés de chacun afin de surmonter ce problème auquel nous sommes confrontés aujourd'hui, en terme d'évaluation.

Vincent Moser (Conseil recherche et développement de la HES-SO), n'appartenant pas au domaine artistique, est intervenu sur l'évaluation de la recherche en général. Cette dernière se divise en

deux aspects : les projets de recherche expertisés par les pairs scientifiques et l'appréciation de la performance par le biais d'indicateurs de mesure. Il s'est concentré sur ce deuxième point en montrant plusieurs projets d'évaluation tels que la bibliométrie de la CRUS (Conférence des recteurs des universités suisses), U-Multirank, EDUPROF (indicateurs pour les UAS). Des réticences face à ces projets de classements et des associations contre ce *ranking* existent, comme LERU (League of European Research Universities). Moser a présenté ces projets pour montrer la situation de la HES-SO et les spécificités que requiert la recherche artistique, qui sont inclassables selon leurs critères, et donc totalement ignorées. De plus, les conservatoires ne se reconnaissent pas dans ces catégorisations et souhaitent créer un nouveau modèle.

Puis, Marc-Olivier Baruch (directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris) s'est prêté à l'exercice de conter, avec beaucoup d'humour, l'histoire de l'évaluation dans le ministère de la culture française entre 1985 et 2010. Cela peut paraître particulier dans un colloque sur la musique, mais il a enrichi considérablement le débat grâce à sa grande expérience, lui qui a été confronté aux questions que se posent aujourd'hui les Hautes Écoles. L'après-midi était consacrée à l'étude d'un cas par Rémy Campos (HEMGE) et Aurélien Poidevin (HEMGE) pour illustrer *l'évaluation d'un programme de recherche appliquée*. La journée s'est terminée autour d'une table ronde animée par Gretchen Amussen (Association Européenne des Conservatoires).

Le lendemain, des représentants d'institutions musicales de trois pays — Canada, France et Espagne — ont présenté leur expérience et leurs questions autour de l'opposition théorie et pratique, monde académique et professionnel, recherche et création. Michel Duchesneau (Université de Montréal), dans *l'évaluation de la recherche musicale au Québec*, a mis en perspective le problème terminologique de « recherche/création », devenu désormais « recherche-création ». Au Québec, cette mixité n'est qu'apparente. Duchesneau propose de former le corps intermédiaire pour assurer la recherche, de modifier les critères d'évaluation qui s'appliquent très mal à la musique, dans le but d'équilibrer « ce monstre bicéphale » qu'est la recherche-création.

Danielle Tartakowsky (Présidente de l'Université de Paris 8) accompagnée de Jean-Paul Olive (Université de Paris 8) ont exposé le cas de leur université qui, grâce à son aménagement particulier (ce site abrite des disciplines classiques et arts appliqués), est propice à la pluridisciplinarité académique et professionnelle. Par le biais de leur LABEX (Laboratoire d'Excellence, visant à créer des rapports entre universités et écoles supérieures, à imaginer un *continuum* entre théorie et pratique), ils cherchent à s'adapter aux transformations indéniables des métiers d'aujourd'hui.

Rubén López Cano (Escola Superior de Música de Catalunya), au moyen des résultats à un questionnaire qu'il a distribué aux différentes facultés de musique et conservatoires espagnols, a insisté sur la séparation encore très présente entre théorie et pratique musicales en Espagne. Il en conclut que les plans d'études, le corps enseignant et les critères d'évaluation ne sont pas adaptés à l'unification souhaitée.

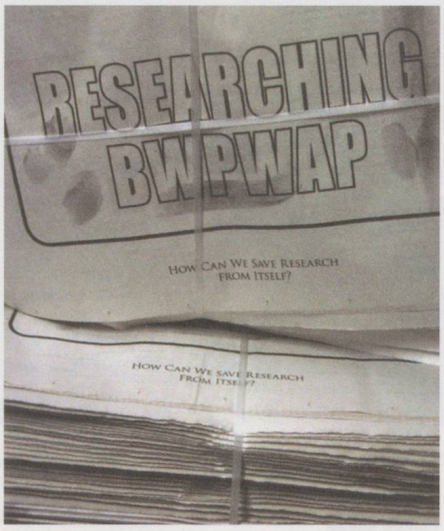
L'après-midi a été consacrée au même propos, mais en arts visuels par Alain Antille (École Cantonale d'Art du Valais), André Vladimir Heiz et Luc Bergeron (École Cantonale d'Art de Lausanne). Par rapport aux arts visuels où l'œuvre est concrète, la musique relève d'une complexité dans son processus de médiation, entre ce qui est écrit et son interprétation.

Au final, ces journées d'étude ont permis d'aborder, sous de multiples aspects, le même problème qu'est cette dichotomie entre monde académique et professionnel. Les métiers, de nos jours, se transforment, il faut alors que les formations s'adaptent en liant théorie et pratique. Ainsi, dans le troisième cycle d'étude supérieur, la distinction recherche-création n'existera peut-être plus. Dans l'immédiat, la définition précise de ces notions est urgente et nécessaire afin de les évaluer de manière appropriée.

Louise Sykes

The Golden Age of Kabelsalat

Transmediale und Clubtransmediale Berlin (28. Januar bis 3. Februar 2013)



«Back when Pluto was a planet» (BWPWAP), die Zeitung der Transmediale. © Julia Grachikova/ transmediale

Irgendwann in den siebziger Jahren habe die US-amerikanische Künstlerin und Professorin Sonia Landy Sheridan einen Farbkopierer im Museum ausgestellt, erzählt Jacob Lillemose, einer der Kuratoren der Transmediale 2013. Die meisten Menschen kopierten erst ihre Hände, dann das Gesicht und am Ende die Zunge: So direkt und körperlich interagiert der Mensch mit der Technik. Mensch, Körper, Technik, Kultur – das ist auf so komplexe Weise miteinander verzahnt, dass einem auch angesichts des umfangreichen Festivalprogramms der Transmediale schwindelig wird. Und wie um diese Komplexität zu bebildern, thront im Festivalzentrum im Haus der Kulturen der Welt über allem die Installation *OCTO*, ein ineinander verschlungenes System aus gelben Röhren, das die einzelnen Räume mit einer so anachronistischen Technik wie der Rohrpost miteinander verbindet.

Rohrpost: so eine veraltete Technik auf dem Festival für Medienkunst im Jahr 2013? Das Anachronistische gehört zum Konzept. Das Verhältnis von Kultur, Technik und Mensch lässt sich besonders gut im zeitlichen Rückblick verstehen, angesichts dessen, was sich verändert hat.

Und so prangt einem vom Begleitmaterial der Transmediale in vielfältiger Wiederholung die Buchstabenkombination «BWPWAP» entgegen. Diese Abkürzung steht für «Back when Pluto was a planet». Im Jahr 2006 wurde dem vormaligen Planeten Pluto sein Status aberkannt und er wurde zu einem Zwergplaneten degradiert. Das ist erst sieben Jahre her, und doch hat es seither so viele technische Neuerungen gegeben, dass einem der Blick in diese Zeit fremd und eigenartig erscheint. Möglichkeiten des subversiven Umgangs mit technischen Mitteln zeigt eine Ausstellung mit dem Titel *The Miseducation of Anya Major*. Anya Major hiess die Schauspielerin und Sportlerin, die sich in einem Apple-Werbefilm von 1984 als subversives Element nicht von Big Brother vereinnahmen liess, sondern stattdessen mit Schwung einen Hammer in die Überwachungsleinwand warf. Wie «Miseducation» und «falsche» Verwendung von Software, Technik und Geräten zu neuen, kreativen Ergebnissen führt, lässt sich insbesondere an den Drucken und Graphiken von Sonia Landy Sheridan erkennen, die mit Fehlern und Unschärfen unter anderem von Kopiergeräten experimentiert und auf diese Weise ein sehr umfangreiches Werk geschaffen hat, das hier erstmals in einer Retrospektive gezeigt wurde.

Im Musicmakers Hacklab des parallel stattfindenden Clubtransmediale-Festivals, das sich unter dem Schlagwort «THE GOLDEN AGE» den Auswirkungen technischer Neuerungen auf die Musik widmete, bot sich ein verwirrender Anblick: Kabel, Platinen, Lötkolben waren auf verschiedenen Tischen aufgebaut und ineinander verschlungen, und Bastler, Programmierer, Musiker führten sich gegenseitig ihre Experimente vor. Insbesondere die MusicGloves einer Gruppe von amerikanischen Entwicklern, die als Controller für Musiksoftware verwendet werden können, machten Staunen: Die Verschmelzung von Mensch, Maschine und Musik schien in greifbare Nähe gerückt.

Wie unkörperlich das Verhältnis des Musikers zu seinem Instrument geworden ist, wenn es sich dabei um einen Laptop handelt, und wie wenig nachvollziehbar die Klangerzeugung daraufhin für das Publikum wird, thematisiert die amerikanische Komponistin Holly Herndon. Einer ihrer Ansätze zur Lösung dieses Problems war in ihrer Performance im Club Berghain zu sehen. Sie bezog neben ihrer Stimme, die sie als Controller verwendete, den Laptop als Gegenstand mit ein, indem sie mit Sensoren und Mikrophonen über dessen Oberfläche zog und die elektrischen Prozesse im Inneren des Computers für die Klangerzeugung nutzte.

Mit den bereits alltäglich gewordenen Konsequenzen technischer Entwicklung setzte sich der Film *PRESS POWER PLAY* von David Dworsky und Victor Köhler auseinander. Befinden wir uns heute, da die Produktionsmittel verfügbar geworden sind und jeder Musik, Filme, Kunst herstellen und verbreiten kann, in einem «goldenen Zeitalter»? Oder laufen wir Gefahr, in einem «Ozean aus Müll» zu versinken, wie der Autor und Internet-Kritiker Andrew Keen zugespitzt formuliert? Der Film stellt verschiedene Positionen vor und zeigt die Situation der Künstler angesichts der Möglichkeiten des Internets in einer Mischung aus Angst und Aufbruchsstimmung.

In *Tape* von Alexander Dorn, einem Ausstellungsstück in «In the weird age» im Künstlerhaus Bethanien, treffen die Themen der Transmediale und der Clubtransmediale aufeinander.

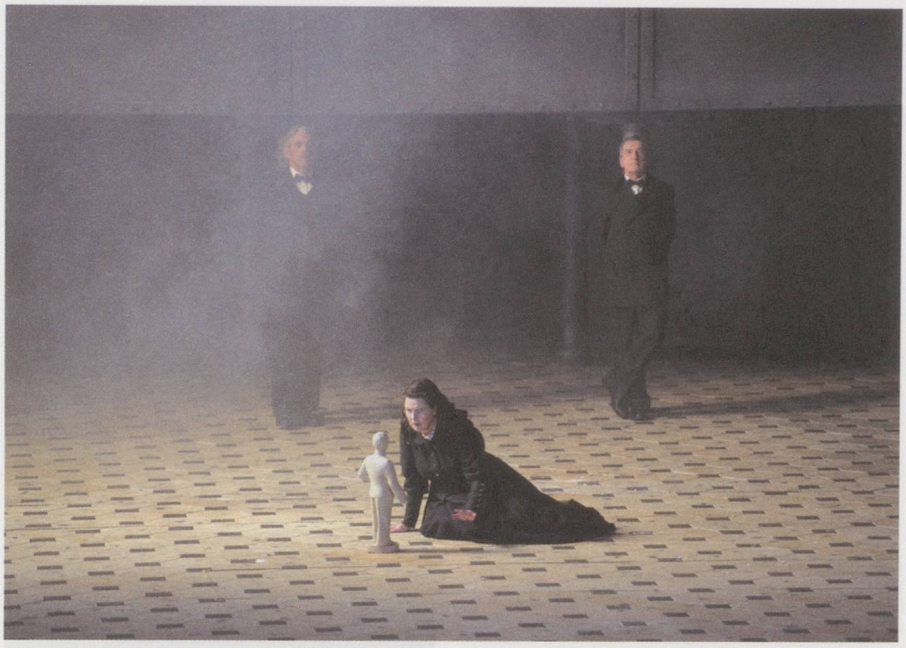
Der Gegenstand in der Vitrine wirkt brüchig, rätselhaft: ein Gebrauchsgegenstand aus vergangener Zeit, sein Sinn und Zweck längst vergessen. Ein genauerer Blick

zeigt: Es handelt sich um eine Audiokassette, eingehüllt in Bronze. War das das goldene Zeitalter, als noch mit Liebe Mixtapes verschenkt wurden, BWPWAP? Oder sind wir jetzt mitten drin?

Friederike Kenneweg

Ruptures et affinités

Création de « SehnsuchtMEER » d'Helmut Oehring (Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf, 8 mars 2013)



David Moss (récitant I, le rêveur), Christina Schönfeld (Senta/soliste en langage gestuel), Rudolf Kowalski (récitant II, le réaliste). © Monika Rittershaus

Pour le jubilé Wagner 2013, le Deutsche Oper am Rhein ne s'est pas contenté de mettre à son affiche une nouvelle mise en scène d'un opéra de Wagner (*Tannhäuser*). *SehnsuchtMEER oder vom Fliegenden Holländer*, une création actualisant la musique de Wagner dans un langage contemporain a également été commandée à Helmut Oehring. Celui-ci applique son principe d'Antwortmusik, de « musique-réponse » pour commenter Wagner par des moments composés et par des extraits musicaux ou littéraires choisis en collaboration avec la librettiste Stefanie Wördemann.

Non loin de l'opéra de Düsseldorf se situe le lieu de naissance de Heinrich Heine, dont *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* a été une des sources d'inspiration du livret du *Vaisseau fantôme* de Wagner. C'est peut-être une des raisons expliquant que l'histoire du *Vaisseau fantôme* ait été choisie comme trame principale de l'œuvre d'Oehring, autour de laquelle gravite une série de citations plus ou moins littérales (telles que des lettres de Wagner à Mathilde Wesendonck). Les narrateurs et les voix off (Jutta Wachowiak et Rudolf Kowalski) introduisent ces histoires parallèles : la petite sirène d'Andersen, qui sacrifie sa voix pour trouver l'amour d'un prince terrestre, est jouée à juste titre par la soliste du langage des signes, Christina Schönfeld, qui tient également le rôle principal de Senta, elle-même doublée par la soprano Manuela Uhl, qui incarne par ailleurs Mathilde Wesendonck dans certaines scènes ! Senta et la petite sirène partagent le rêve, la recherche d'un amour éloigné. Oehring multiplie ce type d'associations, et beaucoup de personnages sont présentés avec deux visages distincts. Matthias Bauer, sur scène avec sa contrebasse, est l'alter ego sauvage du baryton Simon Neal, le hollandais. David Moss montre la facette irrationnelle du narrateur par ses acrobaties vocales. Les solistes, (également Jörg Wilkendorf à la guitare électrique) aux parcours musicaux très différents sont rassemblés par Oehring, dont la confiance leur permet d'affirmer leurs styles personnels à l'intérieur de l'œuvre.

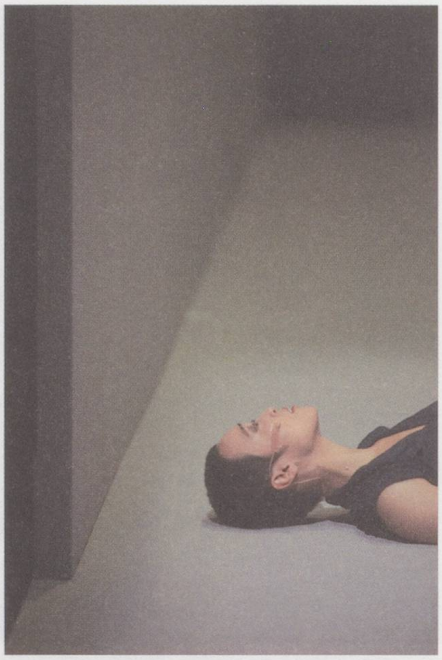
En tant qu'individus, ils représentent eux-mêmes le troisième visage de leur personnage. Par cette intégration de documents biographiques dans la fiction et l'absence d'intrigue, l'œuvre, à la limite du genre opéra, se définit plutôt comme le 23e « projet scénique » (Bühnenprojekt) du compositeur. Un renouvellement intéressant et personnel du genre que les habitués du chant lyrique ont pu découvrir grâce à leur abonnement. Moins contemporains, les costumes et les décors réalistes de Christian Schmidt évoquent le XIXe siècle : église, industrie et salon bourgeois. La roue dentée géante qui sort du sol impressionne mais l'effet demeure quelque peu gratuit.

On ne verra dans *SehnsuchtMEER* ni un hommage ni une étude critique de Wagner, mais plutôt un reflet des associations personnelles d'Helmut Oehring et du metteur en scène Claus Guth. Ces associations, parfois un peu cérébrales, n'exigent pourtant pas, pour être appréciées, une connaissance approfondie de tous les éléments cités. Pour peu que le public sache se laisser guider par la sensibilité de *SehnsuchtMEER*, la poésie suffit à donner une unité aux deux heures et demie de collages. Malgré un certain nombre de départs pendant la pause, l'œuvre a reçu de longs applaudissements enthousiastes.

Mathieu Corajod

Ende einer Ära

Das Stuttgarter Festival ECLAT (7. bis 10. Februar 2013)



Nicola Gründel in Markus Hechtles «Minotaurus».
Foto: Martin Sigmund

Das Plakat zum diesjährigen Festival für Neue Musik Eclat, das im Stuttgarter Theaterhaus von «Musik der Jahrhunderte» veranstaltet wurde, mag sinnbildlich stehen für die provokante, geistreiche, risikofreudige Art seines künstlerischen Leiters Hans-Peter Jahn: Dort thront eine dicke, verfaulte, schimmelige Tomate. Jahn, ein Querdenker, der Neues ermöglichte, stets ironisch hinterfragte, Ungewohntes miteinander kombinierte und kontrastierte, hat Eclat in diesem Jahr zum letzten Mal verantwortet. Seit 1989 leitender Redakteur für Neue Musik des Südwestrundfunks (bis 1998 Süddeutscher Rundfunk), geht er jetzt in den Ruhestand und gibt auch die Eclat-Leitung nach 30 Jahren ab.

Jahns mit Stilbrüchen arbeitendes, experimentelles Konzept hat Eclat zu einem der etablierten Festivals der Neuen Musik gemacht. So sieht es längst auch das Publikum: Das Interesse war in diesem Jahr erneut gross und die Veranstaltungen, in denen 17 Uraufführungen erklangen, waren sehr gut besucht – und das von einem gemischten Publikum aller Altersstufen. Jahn hat im Rahmen von Eclat über die Jahre seine Leidenschaft für das Neue Musiktheater in allen Facetten durchdekliniert und ausexperimentiert. So lockerten auch in diesem Jahr theatrale Aktionen die Konzertstruktur auf und sorgten für so manch ein irritiertes Lachen, etwa Thomas Witzmanns lustiges *Stühle Rücken*: Eine choreographierte Bühnenumbauaktion, in der Musiker mit Stühlen und Notenständern perkussive und ballettöse Kunststücke vollführen. Und in der *Inszenierten Nacht* von Simon Steen-Andersen war das Ensemble Ascolta Protagonist in einem multimedialen, parodistischen Klangtheater aus Bearbeitungen alter Nacht-Stücke wie Bachs Bass-Arie «Schlummert ein, ihr matten Augen» oder Mozarts Wut-Arie der Königin der Nacht.

Im Mittelpunkt des Festivals stand aber das Musiktheater *Minotaurus* für Sprecher und Ensemble. Der Komponist Markus Hechtle hat darin den kompletten Text der gleichnamigen Ballade von Friedrich Dürrenmatt verarbeitet, den die Schauspielerin Nicola Gründel im Rahmen einer stimmigen Inszenierung von Thierry Brühl – im leeren, weissen Bühnenraum und ergänzt durch Statisten – grandios zur Geltung brachte: Auswendig und über gut 80 Minuten in rasendem Tempo, stets wohl strukturiert und rhythmisiert rezitierend, gestisch und körperlich ständig unterschiedliche Erzählhaltungen signalisierend. Mal kauerte sie als Opfer undurchschaubarer Zusammenhänge in einer Ecke, mal war sie distanzierte Berichterstatterin, mal mitfühlende Beobachterin oder eins geworden mit den erkenntnishaften, seelischen Vorgängen im Innern des armen, einsamen Ungeheuers. Doch musikalisch bleibt *Minotaurus* einfallslos: Die Sprechstimme ist durchgängig an eine hochnervöse, einstimmige, stark rhythmisierte,

nur eine kleine, tiefe Tonskala umfassende und ständig variierte Linie eines Klaviers gekoppelt – als eine Art musikalisches Alter Ego des Minotaurus. Bereits nach zehn Minuten ermüdete dieser kompositorische Haupteinfall. Daneben lieferte das 13-köpfige Ensemble Modern in der Leitung Clemens Heils immer wieder schöne Klänge mit melodramatischem Effekt oder scharfe, dissonante Akzente. Es fehlten aber die Brüche, die die musikalische Monotonie gelichtet und den Text musikalisch differenzierter reflektiert hätten.

In den Konzerten des Festivals trafen die unterschiedlichsten Klangwelten aufeinander, aufgebaut durch exzellente Musiker. Wie etwa im Eröffnungskonzert: Da entfaltete das Ensemble Modern (Leitung: Clemens Heil) in Alberto Hortigüelas feinem Stück *Cross-reading* so etwas wie ein zartes Klanggitter aus Zirpen und Knarzen, aus dem einzelne Tönchen, Tongirlanden, ganze Klänge sprossen und gelegentlich zu wucherndem Gestrüpp mutierten. Und der glänzende Akkordeonist Teodoro Anzellotti verwandelte das Solostück *Ein Wandersmann … zornig … (Hölderlin lesen)*, in dem Altmeister Hans Zender die fragmentierte Sprache Hölderlins musikalisiert, in eine langsam zerfallende, zerklüftete Seelenlandschaft. Dagegen frönten die Neuen Vocalsolisten in Carola Bauckholts *Stroh* für Vokalquartett wie immer gekonnt der derzeit beliebten Technik, das reine Singen durch polyphon geordnete, witzige Geräuschhaftigkeit, also menschliche Alltagslebensgeräusche, zu ersetzen.

Neben kleinen Enttäuschungen – wie Jörg Widmanns *Skorpion* und Manuel Hidalgos Cellokonzert *Muestrario de Oraciones*, die beide ziemlich unvollendet wirkten – überraschte etwa Thomas Kesslers neues Streichquartett – uraufgeführt vom formidablen Arditti-Quartett – durch seine eigenartige Klangsogwirkung, die aus Streicherklängen erwächst, die durch Live-Elektronik, Zuspielungen, Loops verfremdet werden und zuweilen zum Orchester mutieren. Aus anderen Gründen mitreissend geriet Hanspeter Kyburz' von Jean-Guihen Queyras packend und poetisch interpretiertes Cellosolostück *Tropus*. Es sind ohnehin oft die kleinen, beim ersten Hören unspektakulären Werke, die am Ende eines dichtgepackten Festivals in Erinnerung bleiben, vor allem wenn sie von so exzellenten Musikern wie Teodoro Anzellotti gespielt werden: Unvergesslich bleibt deshalb Martin Smolkas wundersames *Lamento metodico* für Akkordeon, in dem Ironie mit Trauer, flüchtig Virtuoses mit melancholisch Trägem konfrontiert wird, am Ende verschwimmt, erstirbt, veratmet.

Wolfgang Rihm hatte für den Abschiedstag das Eclat-Finale komponiert: *Epilog* für Streichquintett, eine rührende Hommage an seinen Freund Hans-Peter Jahn, der selbst Cellist ist. Deshalb das Cello im Doppel: Jean-Guihen Queyras ergänzte das Arditti-Quartett, spiegelte dessen Cellisten Trino Zurita, duettierte mit ihm in einer Schubert überschreibenden Klangwelt, die in C-Dur beginnt und in C-Dur endet.

Verena Großkreutz