

# **Bücher/CD/DVD = Livres/CD/DVD = Libri/CD/DVD = Books/CD/DVD**

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2016)**

Heft 134

PDF erstellt am: **21.06.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



## Quiet Novosibirsk

Gaudenz Badrutt, Jonas Kocher, Ilia Belorukov,  
Lucas Dubuis, Alexander Markvart, Jacques Demierre,  
Fabienne Bartel

Livre et DVD.

Bienne, BRUIT / Edition Haus am Gern, 2016, 228 p.

Garder la trace d'une tournée de musique improvisée en Russie occidentale et en Sibérie : c'est l'idée qu'avaient en tête les musiciens Jonas Kocher, Gaudenz Badrutt et Ilia Belorukov, accompagnés du photographe Lucas Dubuis, lors de leur départ à la fin de l'été 2014. Chacun a documenté le voyage à sa manière et, presque deux ans plus tard, après tris, montages, mises en page et compositions, le projet Quiet Novosibirsk a abouti à un coffret DVD-livre verni le 30 mars 2016 lors d'une projection à l'espace libre de Bienne et dont la promotion a été assurée à travers une série de concerts organisés en Suisse.

Le livre d'art est à l'image de l'ensemble du projet : fait de mélanges, de circulations d'idées, d'influences du réel sur la pratique artistique, de volonté documentaire et de regards subjectifs. Le journal de bord d'Ilia Belorukov donne sa structure chronologique au livre. Lieux, faits, pensées et anecdotes y sont consignés laconiquement pour chaque jour de la tournée : « 04.09 | Novosibirsk | Vernadsky Avenue. Buckwheat for Gaudenz. Sheremetyevo-Tolmachevo. Fish, potatoes, sauce. Bars. Opposition, music, society. » Par sa simplicité de style, son minimalisme, le journal de bord se veut évocateur et ouvert aux associations du lecteur.

Les photographies de Lucas Dubuis en disent peut-être encore plus que les mots. Elles montrent le contexte de la tournée et mettent en perspective différentes réalités. Ainsi, à côté des reliquats du communisme, de la grandiloquence des bâtiments du pouvoir, on découvre les lieux alternatifs de la scène de la musique improvisée. Les images



Sibérie à contre-jour. Photo : Lucas Dubuis

proposent un regard tantôt documentaire tantôt plus construit et artistique. Gros plans sur des objets du quotidien, photographies d'extérieurs prises sur le vif, contre-jours dans la lumière de Sibérie, quelques portraits mais peu de poses. Il en résulte un reportage personnel, parfois même cocasse et assez improbable. Le travail de la graphiste Fabienne Bartel ne s'est d'ailleurs pas limité à la mise en page. Avec un regard neuf, elle a choisi et organisé les images, les faisant se répondre sur un point de détail ou s'opposer par la force de leur contraste, tout en respectant la trame chronologique.

Enfin, le livre est complété par deux contributions de recherche et de réflexion, insérées en son centre. D'une part un entretien de Jacques Demierre avec Jonas Kocher et Gaudenz Badrutt, d'autre part un article d'Alexander Markvart, guitariste et organisateur de la tournée, faisant le point sur la situation de l'improvisation libre en Sibérie.

Un film de 32 minutes constitue l'autre moitié de la publication. Jonas Kocher et Gaudenz Badrutt ont réalisé le montage, très musical, à partir des plans filmés lors de la tournée et des enregistrements des concerts. On n'en attendait pas moins de musiciens s'improvisant vidéastes. Il s'agit d'une véritable composition, constituée d'improvisations et d'objets trouvés, filmés parfois au pied levé avec les moyens du bord. Certaines des images choisies sont d'abord musicales en soi, par leurs rythmes ou leur texture striée. D'autres le devien-

nent dans leur rapport contrapuntique à la musique, dans les jeux de prolongation et d'introduction du son ou dans la désynchronisation. Le film sait également jouer des attentes du public par d'habiles coupures de la narration au profit de moments plus abstraits. Il dévoile les coulisses de la tournée, avec ses leitmotifs (routes, villes, ciels, loges) et ses aléas plus ou moins heureux (la bruyante salle de ballet attendant à celle où doit se dérouler le soundcheck). Le tout ne manque pas d'étrangeté ni d'humour : la façade de l'hôtel « Edelweiss » arrachera à coup sûr un sourire au public suisse.

Au fil des paysages traversés s'étalent des nappes sonores. L'accordéon et le saxophone jouent souvent un rôle statique emprunté à l'électronique à laquelle ils se mêlent. Le travail sur de lentes évolutions de durées, de registres, de densités, de timbres, de résonances dans l'espace confère au trio une dimension quasi « orchestrale ». L'entretien avec Jacques Demierre permet au public, qui ne perçoit habituellement qu'une partie de la tournée, d'appréhender les influences que celle-ci peut avoir sur la musique elle-même. On pourra également s'en faire une idée grâce au CD du concert de Saint-Pétersbourg, rotonda, paru en 2015 sur le label intonema.

À l'arrivée, il restera de la tournée en Russie un objet unique en son genre qui réjouira les amateurs de musique improvisée et saura également séduire un plus large public.

Mathieu Corajod



**Rudolf Kelterborn. HIER und JETZT –  
Reflexionen und Gespräche  
zur kompositorischen Gestaltung**

Michael Kunkel (Hrsg.)  
Büdingen: Pfau-Verlag 2016, 118 S.

«Hier und Jetzt»? Das klingt nach «carpe diem». Und es ist Bestandsaufnahme eines Musikers, der es sich selbst und seinem Umfeld nie leicht gemacht hat. Rudolf Kelterborn, der ehemalige Direktor der Musik Akademie Basel, der Radiomann, Redaktor (und in der Hauptberufung Komponist) ist ein Urgestein der Schweizer Musiklandschaft, Zeitzeuge eines halben Jahrhunderts, beherzt, engagiert, voll feinem Humor und unerbittlich. Nicht zufällig hatten die Kolleginnen und Kollegen seinen Namen verballhornt, als er in den siebziger Jahren die Musikabteilung von Schweizer Radio DRS leitete: Poltergern. Ja, er konnte und kann poltern – und zwar dann, wenn er auf Gedankenlosigkeit trifft. Dann ist er streitbar und unbequem und polemisch und vielleicht auch ungerecht. Aber das ist nur die Oberseite einer Haltung, die das Laue verabscheut, die das bedingungslose Engagement will und die Frage nach dem Wie und Warum.

In Gesprächen, Selbstreflexionen, telegrammhaften Werkcommentaren und Analysen werden die Konturen eines Musikers deutlich, der sich selber nicht allzu wichtig nimmt: seine Musik soll aus sich selbst wirken. Das ist ein Plädoyer fürs Zuhören, auch ein Misstrauen gegenüber Worten. Es ist dieselbe Haltung, wie sie auch der Maler Gerhard Richter explizit vertritt, der über seine Bilder eigentlich nicht reden will und kann: Warum soll man einen gesagten Gedanken nochmal in einem anderen Medium wiederholen? Lieber lässt Kelterborn seine Musik für sich selbst sprechen, gibt allenfalls kleine Hinweise und zarte Andeutungen – und spricht lieber über

andere. Mozart zum Beispiel, sein grosses Vorbild. Zauberhaft, wie er in wenigen Sätzen die Fantasie KV 475 zerlegt und analytisch durchleuchtet. Persönlich, wenn er über seinen Libretto-Streit mit Friedrich Dürrenmatt spricht (und übers Beharren-Können, über das Durch- und Aushalten und Verteidigen einer Überzeugung). Erhellend, wie er sich verweigert, wenn er im Gespräch nicht gefordert und gereizt wird. Erkennt er aber bei seinem Gegenüber (etwa im Gespräch mit Michael Kunkel) Wissen und Interesse, fängt er selbst an, sich für den Interviewer zu interessieren, und es entspinnt sich ein Fachgespräch auf hohem Niveau.

Das Büchlein ist ein sauber gemachtes Kompendium über einen Unbequemen, der sich mit offenen Ohren buchstäblich von Werk zu Werk, von Entdeckung zu Entdeckung treiben lässt, der die Neugier und das Staunen nicht verlernt hat. Es ist diese Haltung, die auch für jüngere Generationen von Komponistinnen und Komponisten interessant und nach wie vor wichtig und aktuell sein dürfte: an etwas zu glauben und es ohne Rücksicht auf Verluste zu verfolgen. Kein leichter Weg, aber ein lohnender. Kelterborn ist ihn gegangen.

Florian Hauser



**Musikgeschichte der Schweiz**

Angelo Garovi  
Bern: Stämpfli Verlag 2015, 160 S.

Versprochen wird Ihnen eine Musikgeschichte in der Nachfolge derjenigen von Cherbuliez (1932), sie aktualisierend; Garovi nimmt Sie mit «auf eine Reise zur Musik bis ins 21. Jahrhundert hinein». 100 Seiten des kleinen Büchleins behandeln das Thema bis in die dreissiger Jahre, die verbleibenden 22 Seiten setzen mit der Überschrift *Zwölftonmusik und ihre ersten Vertreter in der Schweiz* ein und suchen dann, hoffnungslos Unterfangen, die Schweizer Musik bis heute (2015) abzuschildern. Überdies werden Ihnen «farbige Berichte aus seiner Zeit beim Rundfunk» angekündigt, die ich nirgends ausmachen kann. Es kommt in diesem zweiten Teil zu einem Sammelsurium von Aussagen in unseliger Verquickung von teils chronologisch, teils geographisch, teils thematisch festgemachten Daten, deren Sinn und Ordnung nur unter ständigem Herumblättern einigermaßen zu erkennen ist.

Doch bereits im ersten Teil, der mit Cherbuliez zeitlich übereinstimmt, lesen Sie unter dem Titel *Komponistinnen in Frauenklöstern* auch etwas über das Frauenmusik-Forum, welches das Buch *Schweizer Komponistinnen der Gegenwart* (1985) herausgegeben hatte; daraus pflückt Garovi «einige international wirkende», also zeitnahe Persönlichkeiten, etwa Patricia Jünger, deren «agitorisches» Tun und deren Oper *Muttertagsfeier* er erwähnt; ausser einem Partiturausschnitt eines Werkes von Geneviève Calame finde ich darüber hinaus später nur noch simple Namensnennungen ohne jede Charakterisierung (und selbst da fehlen Heidi Baader-Nobs, Regina Irman, Isabel Klaus, Cécile Marti, Erika Radermacher, Katharina Weber u. v. a.). Ein Kriterium der Auswahl ist in der Folge auch unter den zahllosen Kom-

ponistennamen nicht auszumachen (da fehlen mir Jürg Frey, Dieter Jordi, Mischa Käser, Marc Kilchenmann, Christian Müller, Thomas Müller, Mathias Rüegg, Martin Sigrüst, Mathias Steinauer, Martin Wehrli, István Zelenka u. v. a.).

Garovi liebt «bedeutende», «international wirkende», «herausragende» Tonschöpfer, die er mit Vorliebe durch Nennung ihrer «Opern» auszeichnet; der «Schlüsselfigur» Othmar Schoeck hätte er gerne bereits im ersten Teil unter «Festspiel» gehuldigt, aber der «fehlt in diesem Kapitel», da er keine Festspielmusik geschrieben hat; später reicht es dann bloss noch für zwei Bemerkungen. Als Gastarbeiter bekommt hingegen «der bedeutende deutsche Komponist Johannes Brahms» (kennen Sie den?) eine volle Seite, übertroffen noch durch Mendelssohn und Wagner. Durch das ganze Büchlein hindurch ringt Garovi mit der Schwierigkeit, Anekdotisches und Wissenswertes irgendwo unterzubringen; es kommt zu urkomischen und unfreiwillig bizarren Asymmetrien. Doch nun zur Neuzeit.

Vorerst wird über die «Palmwedelhalter Schönbergs» berichtet, also über Erich Schmid, den «bedeutenden Komponisten» Roberto Gerhard, Wladimir Vogel, Jacques Wildberger, Zwölftöner mithin, unglückliche, erfolgarme Wesen, deren «Kompositionsstil eher zögerlich übernommen» wurde; na klar, selber schuld. Dass sich «Erfolg» und «Wirkung» in der Schweiz seit jeher beinahe ausschliessen und dass «das Neue» seit Webern (der nirgends erwähnt wird) just durch seine Qualität von den Rändern her längst sich etabliert hat, in «elitären» Nischen als auch an zugänglicheren öffentlichen Orten, davon hat Garovi keinen Schimmer. Typisch die kurze Abfertigung des Schweizer Avantgardisten Hermann Meier, dessen Klavierstücke und Werke für Orchester seit 1984 umfänglich aufgeführt und auf Tonträgern

dokumentiert werden, zur Gänze ediert und in der Sacher-Stiftung gehütet.

Garovi suggeriert, der «Primarlehrer im Solothurnischen» sei von der Bildfläche verschwunden, hätte sich ja «nicht mehr um Publizität» gekümmert; hingegen setzt er sich für den «Pionier der Zwölftontechnik in der Innerschweiz» Josef Garovi ein (seinen Vater), dem der längste Abschnitt dieses Kapitels gewidmet ist, samt einer Partiturseitenabbildung, die er besser weggelassen hätte.

Garovis Inkompetenz und selektive Ablehnung verschränken sich im Kapitel *Musik der Avantgarde* mit der unseligen Idee, das Thema geographisch, nach Städten und Kantonen gesondert anzupacken; so kann er allerdings schön viele Namen anbringen, groteskerweise darunter zahllose «Nicht-Avantgardisten» (Klaus Cornell, Jean-Luc Darbellay, Armin Schibler, Meinrad Schütter, Peter Benary, Julien-François Zbinden u. v. a.), aus welcher unerfindlichen Gründen auch immer. Immerhin wird die «totale serielle Durchorganisation» erwähnt, ausgerechnet Olivier Messiaen zugeschrieben (der modal komponierte), und anhand von Ligeti (besser wäre Xenakis geeignet) sogleich wieder in Frage gestellt. Dem Komponisten Boulez wird «Musikdenken» (pfui Teufel) zum Vorwurf gemacht, der Darmstädter Schule pffiffig «eindimensionales Fortschrittsdenken» bescheinigt, einer Bewegung, die bis heute vielfältig Neues in die Welt setzt. Giuseppe Giorgio Englert und Pierre Mariétan bekommen ganze drei Zeilen, Heinz Wüthrich (kennen Sie den? er heisst Hans Wüthrich) muss sich mit zwei Worten begnügen. Stellen sich Fragen, darf sich Garovi hinter Kollegen (Michael Heinemann, Ulrich Dibelius u. v. a.) verstecken, die ausgiebig zitiert werden. Unter «Neue Tendenzen seit den siebziger Jahren» sammeln sich dann ausschliesslich «Opernkomponisten» (na endlich); besonders Köstliches gibt

Garovi über Heinz Holliger preis, dem «die Nähe zur rhythmisch äusserst differenzierten Musik des Spätmittelalters und zur kunstvoll verwobenen Kontrapunktik der Renaissancekomponisten» attestiert wird (wussten Sie das?).

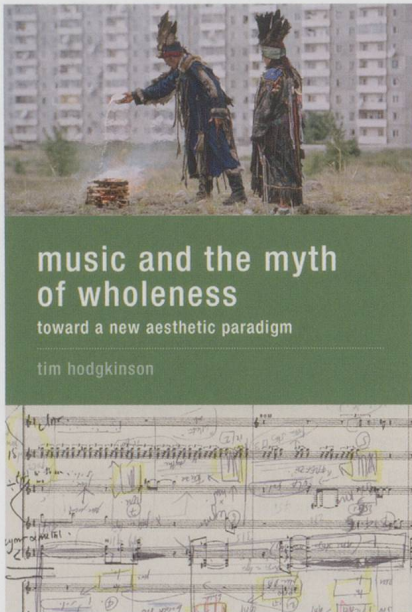
Zu guter Letzt dürfen Sie noch sieben Zeilen zur Volksmusik und ganze zwei Seiten zu «anderen Musiksparten» lesen, auf denen sich Garovi von seinen obsoleten Positionen aus an der «jüngeren Generation» orientieren möchte; Rock, Pop, «erfolgreicher» Mundartrock, Techno «sogar in Festivals für zeitgenössische Musik», Elektronik, Hip Hop «und weitere Tanzmusik», Blasmusikwesen, «O mein Papa», Kirchenmusik, Filmmusik, all dies existiert in seinem grenzenlosen Universum und will irgendwo untergebracht sein. Die Lektüre des Büchleins ist (für mich) Zeitverschwendung, staubtrocken und stinklangweilig, konzeptionsfrei, informationsarm und durch knauserige Kürze voller Falschaussagen. Richtig gesehen ist bloss die Tatsache, dass wir im 21. Jahrhundert angekommen sind; mancherlei andere Autoren und Autorinnen arbeiten historisch und analytisch an Themen wie «Konzeptionelle Musik», «Multimedia», «Improvisation», «Performance», «Komplexität», «Musikalisches Theater», in spannend zu lesenden «bedeutenden» Artikeln und «international» rezipierten Buchpublikationen; ja, es soll Menschen geben, die sich bei Musinfo, gar bei Wikipedia informieren über all die bewegenden neueren Erscheinungen, denen Angelo Garovi auch in seiner verstaubten Bibliothek nicht begegnet ist (nicht begegnen wollte?). Denn «auf die vielfältige Komponistenszene der unmittelbaren Gegenwart mit ihren gegensätzlichen Stilen, Grundhaltungen und Einflüssen kann hier nicht eingegangen werden».

Urs Peter Schneider



**Music and the Myth of Wholeness:  
 Toward a New Aesthetic Paradigm**

Tim Hodgkinson  
 Cambridge, The MIT Press, 2016, 280 pp.



For at least twenty years, musicology has generally been in agreement that music ought to be pulled down from the ethereal and transcendent heights it was raised to by nineteenth-century and early twentieth-century philosophy and aesthetics. The combined effort of sociologists, ethnomusicologists, critical theorists and more have put aside the conception of music as a coherent work of art that stands apart from their social or historical contexts and from everything but the most abstract notions of meaning. And yet the idea that music is more than simply a communication within and a by-product of certain socio-historical circumstances persists, variously positioned somewhere between the continuation of old guards and fresh critiques (among them James Currie's *Music and the Politics of Negation*) of the excesses of music studies' particular critical turn.

Tim Hodgkinson's intriguing book *Music and the Myth of Wholeness* occupies precisely this position, while at the same time making older arguments against the reductiveness of structuralism in new and sometimes idiosyncratic ways. Hodgkinson studied social anthropology in the late 1960s while becoming a founding member of improvising group Henry Cow, which launched the career of experimental composition and improvisation he is now well known for. In the 1990s, Hodgkinson toured Siberia in some degree of anthropological spirit, meeting, learning from and making music with shamans in the Republic of Tuva, where he explored "the complex cultural boundary between the sacred and the aesthetic" (p. 6). In the past decade, his findings and ideas have appeared sporadically in academic journals, and culminate in this ambitious monograph, which lies at an often testing but ultimately fruitful distance from the centres of academic music anthropology and musicology.

At levels of breadth reminiscent of Rancière, Bourdieu, Latour or Attali, the book describes aesthetics using generous helpings of anthropology and periodically – perhaps not often or explicitly enough – dipping into examples of Tuvan or other musical cultures, as well as personal recollections, to support its case. Hodgkinson's avowed aim is to critique conceptions of music-making that rely on overly static and integrative models of musical subjectivity – "wholeness". Human beings, for example, are "not integrated wholes, but dynamic fields in which different forces collide" (p. 4). Similarly, music has a "generative ontology", one of processes rather than texts and objects. Yet this is not really an argument that needs to be made to academic musicology, or even music studies as a whole, in the twenty-first century. Much of *Music and the Myth of*

*Wholeness* sees Hodgkinson grappling with the structuralist dogmas of mid-twentieth century anthropology as members of his generation had done decades earlier (on which note, the considerable music-anthropological work of Georgina Born is strangely absent). In fact, difference, distinction and heterogeneity, especially when irreducible, is the soul of Hodgkinson's book, both in style and subject matter.

While absorbing, it is often difficult to the subsequent feeling that Hodgkinson's uncharitable and sometimes superficial handling of concepts such as semiotics, information theory and structuralism arises from at least as much late-1960s countercultural suspicion of technocracy as in-depth analysis and genuine, original insight. At the start of the book proper, he waves away information theory as the province of machines – "No to machines. Information starts with life" (p. 16) – without observing the relativism of these categories that information theory itself had, in its own way, revealed. Or he appears as a Wordsworth in 1968: "I like to think that bookishness stands for a habitual reliance on prefabricated interpretive schemas that dull experience under an alibi of efficiency" (p. 56). Hodgkinson's criticisms even extend to Eric Clarke's ecological theory of listening – one of current musicology's most convincing accounts of musical meaning – which he briefly and inauspiciously laments as inattentive to "specifically aesthetic attribute[s]" (p. 144).

Yet for all his contrariness, Hodgkinson's most valuable offering is ironically in his continuation of Romantic and modernist ideologies of art, framed in unique and often persuasive ways, especially through the lens of shamanism and some brief but fascinating evaluations of the poetics of Charles Ives, John Cage, Pierre Schaeffer and Helmut Lachenmann. It is this, more than his

critique of any myth of wholeness, that forms the books most interesting provocation, and it is in essence a defence, if one often too implicit, of the free improvisation that emerged in the late 1960s. Hodgkinson is explicitly pro-formalist, against repetition, and even believes in the importance of artistic intention. Sometimes this position seems merely old-fashioned, even in ways that have been regarded as colonial ("to deny other cultures an aesthetic dimension is to discredit their art" - p. 192). But at other times it has a fresh spin, and grips the reader with the sense that contemporary musicological assumptions are about to be toppled.

Most substantial in this regard is his understanding of "the aesthetic." It is indeed something that transcends everyday experience and systems of communication, it is even "firmly opposed" to it (p. 8): "aesthetic work is not geared to the production of meaning as such but to offering the generative ontological conditions for the emergence of an aesthetic subject" (p. 197). Hodgkinson draws on three modes of subjectivation: locutionary, sintonic and oneiric. The latter two can be the province of music - via shamanic ritual - fulfilling a function that symbolic communication cannot: "People come to ritual because they sense that it temporarily breaks the nexus, the alienating knot, of the discursive self" (p. 91). Hodgkinson's discussion of the oneiric, which he relates to processes such as dissociation, is especially notable - as bold as it is persuasive.

Central to Hodgkinson's conception of "aesthetic work" is that it concerns, explores and disrupts apprehension and possibility itself: "It is when we, as humans, turn our attention to perception as such that we sense the aura of the continuous possibility of a reconfiguration of the pattern" (p. 41). Improvisation, similarly, is "the opening out

of [a] rich field of possibilities containing not only what was actually played but also what might have been played" (p. 72). This leads to an elegant and fabulously thought-provoking definition of music itself: "Music may be defined as sound that has listened to itself" (p. 131). This "recursive" element is extensively discussed in one of the book's most salient chapters, "On Listening", an essay rich enough to bear in-depth and multiple, repeated readings (unless, of course, doing so becomes "a repetitive act of definition that demands obeisance to the established order" - p. 68).

In another elegant formulation on the book's final page, it is "in the social dysfunction of art [that] lies the possibility of making ethical and political interventions into the world as it is" (p. 200). This summary is both familiar - with art as resistance against the stultifying oppression of narrow Enlightenment-style discourses and practices, something music studies (especially popular music studies) has constantly reiterated - and rather unfamiliar, with art no longer a meaning-saturated maintenance of social codes but their very dissociation. It is an apt way to reaffirm and redefine the older values of art many musicians and listeners still hold today, while also going beyond some of the academic critiques of those values and into new territory.

Adam Harper



### Illogical harmonies with d'incise

Johnny Chang, Mike Majkowski, D'incise  
 INSUB.records N°6

Fruit d'un enregistrement live à la cave<sup>12</sup>, cet album numérique est issu d'un trio inattendu : le duo Illogical harmonies, formé par Mike Majkowski à la contrebasse et Johnny Chang au violon, tous deux musiciens de la scène contemporaine berlinoise, s'associe à D'incise, musicien électronique, pour une musique de chambre pas comme les autres.

Ce nouvel enregistrement paraît sous une forme déjà utilisée dans leurs sorties précédentes. Pliée dans un bel étui, une affiche au format A3 délivre le code permettant de télécharger les quarante-cinq minutes d'enregistrement, ainsi qu'un texte, combinant de cette manière le format « solide » et digital. La poésie de Rishin Singh, auteur du texte et collaborateur régulier de Chang, décrit une journée d'automne vue d'une fenêtre de cuisine, animée par la vision d'un arbre et de ses feuilles dont la chute répétée n'entrave pas le sentiment d'ennui.

Les idées musicales sont à l'instar de l'automne qui s'installe. Une note unique, tirée par l'archet sur le violon, est la voix de l'été qui s'en va, tremblant dans le vent. Peu à peu, pas à pas, Majkowski pince ses cordes annonçant des jours moins ensoleillés, mais rougeoyant d'intensité.

Sur ces archets, D'incise pose son *field recording* discret. Rideau de pluie ? Bourrasque de vent ? Libre à l'imagination de construire le décor de son choix. Certains passages où les sons des trois acteurs se mêlent, font penser à *Faust* d'Else Marie Pade. À d'autres endroits, c'est un mélange improbable de Ligeti et Colin Stetson, le grave et profond son de la contrebasse s'allie aux claires et harmoniques résonances du violon. Les ajouts électroniques se



fondent dans cet univers pour devenir part des deux chants distincts du violon et de la basse. Se mêlant à l'un ou à l'autre, D'incise modifie subtilement notre écoute et notre focus au cours du temps.

Il s'agit d'une sortie sans travail d'édition, et pourtant, cet enregistrement va au-delà de la simple « improvisation enregistrée ». Cet objet confronte improvisation et concepts ou limitations, pris comme matériaux de base permettant justement cet impromptu sonore et menant la musique sur un chemin inattendu. D'un côté, nous rencontrons les glissandi et séquences d'ostinati du violon, auxquels s'oppose les tremoli et le son de « haute résonance » de la contrebasse. Aux propositions harmoniques de Chang répondent les mouvements électroniques presque mimétiques de D'incise. Ses morceaux de *field recording*, tantôt soudains, tantôt imperceptibles, se conjuguent avec élégance aux deux instruments.

Je fais néanmoins le constat d'un bémol : le son du violon, d'un ennui parfois criard, irrite l'oreille (à la vingt-quatrième minute par exemple), probablement en raison du caractère brut de l'enregistrement. En cela, le live est une grande prise de risque de la part des musiciens car il n'est jamais garanti que le résultat soit uniforme en qualité. Dans un monde où les sons sont si souvent calibrés, quantifiés, contrôlés, ajustés pour plaire à l'oreille, cet album, même si parfois ce que nous y trouvons nous dérange, est une fenêtre de fraîcheur qui s'ouvre à nous.

Pauline Chappuis

### Samuel Andreyev: Moving

ensemble proton bern  
Klarthe K014

*Moving* heisst die kürzlich erschienene CD des ensemble proton bern. Sie widmet sich dem Werk des kanadischen Komponisten Samuel Andreyev, der in Strasbourg lebt und mit dem Ensemble seit längerem zusammenarbeitet. Ein erstes Hineinlesen- und -hören in die CD erhellt die Intensität dieser Zusammenarbeit. Ungezählte Stunden Probearbeit mit dem auf zeitgenössische Musik spezialisierten Schweizer Ensemble, Studioaufnahmen bei Radio France in Paris, eine CD mit Musik aus einem Zeitraum von 12 Jahren bestückt, teilweise noch nicht einmal aufgeführt, aber stets revidiert und reinstrumentiert. Zeit, Aufwand und Geld spielen also keine Rolle (schön wär's!). Jedenfalls ist der rücksichtslose Perfektionismus unüberhörbar, mit dem Andreyev seine Stücke entwickelt – und das ensemble proton hält den Einsatz mit. Das betrifft nicht zuletzt die Beherrschung von ungewöhnlichen Instrumenten wie Lupophon oder Piccolo-Oboe, die der Oboist Andreyev gerne erforscht. Als «obsédés comme moi» bezeichnet er die Mitglieder des ensemble proton schon mal, und er meint damit gerade diese Hingabe ans Instrument. «Es ist mir unmöglich», so sagte er dem Mitsponsor der CD, Radio France kürzlich, «Musik ohne Instrument auch nur zu denken». Und: «Ich entdecke meine Stücke, während ich sie schreibe». Andreyevs Musik fehlt zumeist ein aussermusikalisches Narrativ oder eine externe Struktur, oder vielmehr: man kann sie auch einfach so als Geschichte hören. Das hilft paradoxerweise beim Hören unheimlich, da man darauf zu fokussieren beginnt, was sich aus dem Moment entwickelt.

Mit *Flex I-III* und *Bern Trio* stellten das ensemble proton bern und Samuel

Andreyev Miniaturen für Duo- und Triobesetzung vor. Es sind musikalische Aphorismen, die mit so etwas wie einer kontrollierten Ungewissheit spielen. Explorativ hörbar, aber im Rückblick immer schon festgelegt und gelenkt. Das ergibt zwar eine erstaunliche proportionale Stimmigkeit, dafür ist manchmal ein Gefälle, was die ausgedrückte Energie betrifft, spürbar. Wenn man sich gerne elektrisieren lässt, braucht man für Andreyevs Musik also entsprechend feine Aufnahmeinstrumente. Die grösste Besetzung weist *À propos du concert de la semaine dernière* auf, nämlich Klavier und sieben Instrumente. Hier wird Andreyev dichter, natürlich, aber in einer eigenartig faszinierenden Traummechanik ineinandergreifender Motive bleibt er dabei transparent. Wie ein Uhrmacher baut er seine Stücke zusammen, bis alles passt, bis er die Uhr hat, die genaue jene musikalische Zeit anzeigen kann, die das Stück braucht. Das älteste Werk der CD (von 2003) ist eine Besonderheit, nämlich sozusagen der Ureinsatz des Lupophon als Soloinstrument, begleitet von zwei Klavieren. Die neuartige Bass-Oboe des deutschen Instrumentenbauers Guntram Wolf hat es Martin Bliggenstorfer besonders angetan, und ihre breite, variable Klanglichkeit hat auch Samuel Andreyev so überzeugt, dass er sein Stück *PHP* (mit einem Heckelphon) ganz einfach zu *PLP* umgebaut hat (mit einem Lupophon).

Fazit: eine ideale Portrait-CD, die ein ungewöhnlich klares Bild des Komponisten zu gewinnen erlaubt, in der perfekten Ausarbeitung aber auch die Spontaneität der Zeichnung etwas verliert.

Andreas Fattori