

Berichte = Comptes rendus = Rapporti = Reports

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2017)**

Heft 138

PDF erstellt am: **03.06.2024**

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.

Nonsenslaute und Hirtinnenrufe

Ultraschall Berlin – Festival für neue Musik (17.–21. Januar 2017)



Mischa Käser am Ultraschall Berlin. © Karo Krämer

Die Beschäftigung mit der Stimme in ihrer ganzen Vielfalt bestimmte das Programm des Ultraschall-Festivals 2017 in Berlin. Und plötzlich fanden sich in dem sonst eher konventionellen Neue-Musik-Festival ganz ungewohnte Veranstaltungsformen jenseits der normalen Konzertprogramme – von der Lecture Performance bis zur Schauspielerlesung.

Das Thema Stimme ermöglichte es auch dem Komponisten und Stimmkünstler Mischa Käser, mit seinem Programm *LAVA* aus dem Jahr 2010 in Berlin aufzutreten. *LAVA* besteht aus einer Vielzahl von Vokalminiaturen, die wie Songs in einem Musik-Set aneinander gereiht sind. Käser steht dabei allein auf der Bühne, und neben seiner unverstärkten Stimme verwendet er nur ein eingeschränktes Instrumentarium, bestehend aus Perkussion, Melodica und einem Psalterium, einer Art Mini-Harfe. Dennoch geraten die einzelnen Nummern sehr vielgestaltig. Käser erforscht in seiner Performance, was, entfernt man die unmittelbare Wortbedeutung aus der Sprache, von der Kommunikation übrig bleibt, nämlich: der Stimmklang, die Melodie, die Gestik, die Dynamik, die Intensität. Sein Instrument, die Stimme,

beherrscht Käser präzise und kraftvoll in all ihren Facetten, und so klingen die Nonsenslaute, aus denen er seine Miniaturen zusammensetzt, mal trocken und dozierend wie bei einem wissenschaftlichen Vortrag, mal weich und melodisch wie russische Lyrik. Mit seinem vielseitigen Können brachte Käser einen zum Staunen und vermochte zu berühren. Diese konzentrierte, starke Performance hallte noch lange nach.

Einer musikalischen Balkanroute, die sich an den Wegen der heutigen Flüchtlingsströme orientiert, folgte das Solistenensemble PHØNIX16 (Leitung Timo Kreuser) und präsentierte elektronische und vokale Werke der 60er und 70er Jahre. Mit *Agony* von İlhan Mimaroglu und *Nuits* von Iannis Xenakis startete die Reise in der Türkei und in Griechenland und führte über Serbien und Kroatien bis ins Slowenien Vinko Globokars. Das nachdenklich-gewitzte *Voice from the Loudspeaker* aus dem Jahr 1975 von Vladan Radovanović (*1932 in Belgrad), in dem eine Stimme die Situation des Zuhörens an einem Lautsprecher reflektiert und mit pointierten Sätzen umkreist («If I say <I am louder> louder, it's truer.»), wirkte vor dem Hintergrund von

Donald Trumps Medienschelte besonders aktuell. Der Kontrast zwischen den elektronischen Werken, die mit scharfen und durchdringenden Sounds Kriegssituationen evozierten, und den ungleich sanfter wirkenden Vokalwerken liess die Assoziation von Menschen entstehen, die zwischen Grenzen und Bürokratien aufgerieben werden. PHØNIX16 demonstrierte auf eindrucksvolle Weise, wie man mit mittlerweile historisch einzuordnenden Stücken Bezug zum aktuellen Zeitgeschehen nehmen kann.

Im Konzert mit dem ensemble recherche stellte die Sopranistin Lena Willemark eine besondere Form des Singens vor. In der Uraufführung von *Nio nätter* (Neun Nächte) der schwedischen Komponistin Karin Rehnqvist kommt die «Kulning»-Technik zum Einsatz, die ursprünglich Hirtinnen verwendeten, um Nachrichten über weite Distanzen zu übermitteln. Das Stück für Gesang und Ensemble thematisiert vor dem Hintergrund einer isländischen Saga Frauenraub, aber auch Selbstaufopferung für das Wohl der Allgemeinheit. Gefühlvoll und mit grosser Kraft verkörperte Willemark diese Geschichte und beeindruckte mit dem im Konzertsaal so ungewohnten, aber erfrischend direkt wirkenden Kehlgesang.

Einen Moment von zarter Intensität brachte die Begegnung der Klarinettenistin Shizuyo Oka mit Lena Willemark hervor. In *Jag lyfter mina händer* (Ich erhebe meine Hände) von Karin Rehnqvist aus dem Jahr 1998 umschlingen, verbinden und überlagern sich Stimme und Klarinettenklang: ein wahres Kleinod der Kammermusik.

Auch wenn das Thema Stimme vielleicht nicht unbedingt originell erscheinen mag: dem Ultraschall-Festival hat die Konzentration darauf neue Ansätze und einen frischen Wind beschert. Möge sich etwas davon auch im nächsten Jahr wiederfinden.

Friederike Kenneweg

Schaumgummi und Chabis

Bericht zum Symposium *Das Auge komponiert – Hermann Meier und das Verhältnis von Bild und Klang in der Musik nach 1945* (27.–28. Januar 2017, Hochschule der Künste Bern)

Wurde er missverstanden, bewusst marginalisiert, oder hat er sich willentlich dem Betrieb entzogen? Die Musik des Schweizer Komponisten Hermann Meier (1906–2002) wurde jedenfalls, trotz ihrer unbestreitbaren ästhetischen Qualität und Originalität, zu seinen Lebzeiten fast gänzlich übergangen. Die wenigen Aufführungen von Werken Meiers, die während seines Lebens stattfanden, wurden belächelt oder ignoriert. Zugleich war er selbst ein kritischer Beobachter, der in persönlichen Gesprächen etwa die ihm zu wenig radikal erscheinende Musik seiner Zeitgenossen als «Schaumgummi» bezeichnete. Nicht weniger streng beurteilte er im späteren Leben sein eigenes Schaffen gerne als «Chabis». Im Symposium *Das Auge komponiert* wurde Meier im Kontext seiner Zeit aus verschiedenen Perspektiven erkundet und beleuchtet.

Am ersten Tag wurde die Dimension des Bildlichen in Meiers Musik in den Kontext graphischer Konzepte nach 1950 gestellt. Heidy Zimmermann eröffnete den Nachmittag mit einer Bestan-

desaufnahme zur interdisziplinären Forschung zwischen Bild und Klang und destillierte den Begriff der «Skizze» als Visualisierung von Klang- und Formvorstellungen in unterschiedlichen Stadien des Kompositionsprozesses heraus. Vom spontanen «Doodlen» (Kritzeln auf Englisch) zu akribischen Schematisierungen auf Millimeterpapier bis hin zu den komplexesten «Diagrammen» – wie etwa Meiers graphischen Pläne – können graphische Ansätze von Komponisten als «Koordinatensysteme» zur Verräumlichung von musikalischen Zeitverläufen verstanden werden. David Magnus fächerte in seinem Vortrag das Spektrum zwischen grafischen Notationen von Musik und dem auf, was er «bildliches Notieren» nennt. Am Beispiel des Stücks/Bilds *Labyrinthos* (1965) von Anestis Logothetis prüfte er die Nützlichkeit von theoretischen Konzepten wie «Schriftlichkeit» nach Jacques Derrida und «ästhetische Operativität» nach Maurice Merleau-Ponty. Im Kontrast dazu betrachtete Pascal Decroupet grafische Umsetzungen von Pierre Boulez

und Karlheinz Stockhausen primär als erweiterte Notationssysteme zur Ausarbeitung neuer musikalischer Ansätze und akustischer Dimensionen. Der Tag mündete in ein Gespräch mit Zeitzeugen und Freunden Meiers, dem Komponisten Urs Peter Schneider und dem Pianisten Dominik Blum, sowie einem Konzert des Pianisten Gilles Grimaître, der Werke von Hermann Meier und Galina Ustvolskaya in spannender Weise kombinierte.

Der zweite Tag des Symposions war dem unmittelbaren Umfeld und Schaffen Hermann Meiers gewidmet. Meiers Orchesterwerke wurden einerseits durch Michel Roth in einem «Leseprotokoll» präsentiert, andererseits von Christoph Haffter im erweiterten Horizont von Verräumlichung, Starrheit und Zeitlosigkeit analysiert. Sowohl Roman Brotbeck als auch Doris Lanz beleuchteten den Einfluss des «Schweizer Dodekaphonisten» Wladimir Vogel und sein Verhältnis zu Hermann Meier. Lanz ging auf die architektonische Dimension bei Vogel ein, insbesondere auf Beziehungen und Diskrepanzen zwischen der Bau-Metaphorik in



Zeitzeugen und Freunde Meiers: der Komponist Urs Peter Schneider und der Pianist Dominik Blum im Gespräch mit Florian Hauser (Radio SRF 2 Kultur). Foto: Daniel Allenbach

Immer noch: Ear We Are

Festival für Jetzt-Musik Biel (2.–4. Februar 2017)

den Schriften des Komponisten, dem strukturellen Erscheinungsbild seiner Partituren und der konkreten Bedeutung des Konstruktivismus für seine Kompositionsweise. Jörg Jewanski widmete sich Möglichkeiten der Bildvertonung, die das Œuvre von Morton Feldman und Hermann Meier besonders stark prägte. Mit Marc Kilchenmann und Michelle Ziegler folgte der vertiefte Einblick in Meiers umfangreiches Korpus an grafischen Plänen oder «Verlaufsdigrammen», wie sie treffender genannt werden könnten. Das erste solche Diagramm verwendete Meier 1955 für die Komposition seines *Orchesterstückes* Nr. 5, danach wurde diese Darstellungsform zunehmend Teil seines Kompositionsprozesses. Aus beiden Vorträgen ging hervor, dass die angebliche «Kompositionsücke» in Meiers Schaffen der 1970er Jahre gar keine war, sondern lediglich eine Verlagerung von herkömmlicher Instrumentalkomposition hin zu den zahlreichen Diagrammen, die er für eine elektronische Umsetzung konzipierte. Ziegler untersuchte diesen graduellen Wandel im Detail anhand der Verlaufsdigramme zu den Übergangsstücken *Klangflächengefüge* oder *Wandmusik* (1970–71) und *Stück für zwei Klaviere, zwei Cembali und zwei elektrische Orgeln* (1973), die sowohl im akustischen wie im elektronischen Bereich Meiers angestrebte Konstellation von Ebenen, Symmetrien und Texturen ermöglichten. Nur eines dieser aufwendig entworfenen elektronischen Werke wurde jedoch überhaupt realisiert – *Klangschichten* (1976). Doch eins ist besser als keins: Michael Harenberg erforschte die technischen Umstände der Entstehung dieses Stückes im Experimentalstudio des Südwestfunks (SWR) in Freiburg im Breisgau und erklärte aus dem problematischen Ergebnis das Scheitern jeglicher weiterer Realisierungen dieser versunkenen Perlen.

Laura Moeckli



Saul Williams am Ear We Are 2017. © Marcel Meier

Zum zehnten Mal ging in Biel Anfang Februar das dreitägige Festival Ear We Are über die Bühne. 1999 gegründet, fanden dessen ersten beiden Ausgaben noch in der leerstehenden Fabrik Mikron statt, seit 2003 fungiert die Alte Juragare als so charmanter wie zweckmässiger Veranstaltungsort und droht dabei immer wieder mal unter dem Publikumsandrang aus den Nähten zu platzen.

Musikalisch wurde das Jubiläum mit einem bunten und nahrhaften Programm gefeiert, das wie schon in den vergangenen Ausgaben weniger den grossen Bogen oder die thematische Klammer suchte, sondern vielmehr auf die (zuweilen kontrastvolle) Nebeneinanderstellung unterschiedlicher Positionen aktuellen Musikschaaffens an den Rändern etablierter Genres setzte – komponiert und improvisiert, digital oder mundgeblasen, reduktionistisch streng, aber auch gerne mal drall und feist.

Leichte Schwerpunkte wurden dennoch gesetzt: Saul Williams, der US-amerikanische Poet und Spoken-Word-Artist, prägte mit gleich zwei Auftritten den ersten Abend: zur Eröffnung des Festivals bot er gemeinsam mit dem Mivos Quartet eine fulminante Interpretation von Thomas Kesslers *NGH WHT*, als Vokal-Performer mit elektronischen Gerätschaften beschloss er den Abend

solo. Auch das US-amerikanische Mivos-Streichquartett trat gleich zweimal ins Rampenlicht – am zweiten Abend dann gemeinsam mit dem Komponisten und Elektroniker Sam Pluta. In dessen rund 25-minütigem auskomponiertem Stück *Chain Reactions/Five Events* aus dem Jahr 2013 verwebten sie Elektronik und akustische Instrumente bis zur Unkenntlichkeit. Aus splitterhaften Klängen – hochpräzise gesetzt und scharf artikuliert – entstand eine verschachtelte und unendlich in sich gebrochene Klang-Topographie: ein akustisches Spiegelkabinett irgendwo in den Weiten zwischen Silizium und Rosshaar. Ein Höhepunkt des diesjährigen Festivals!

Rein elektronische Gefilde betrat die serbische Musikerin Svetlana Maraš zu Beginn des zweiten Abends. Mit Laptop ausgerüstet durchschritt sie in ihrem Solo-Set grossartig plastisch gestaltete Räume, in denen vielfältige Rauschklänge und bleierne Bässe von dichten, im Raum bewegten Sound-Schwärmen abgelöst wurden. Nicht immer fanden ihre sensibel ausgehörten Szenerien eine Entsprechung in der Form, die als einfache lineare Abfolge einzelner, untereinander nicht weiter zusammenhängender Teile etwas gar absehbar Gestalt annahm.

Eine modernistisch angehauchte Gegendese zur Klangfülle von Maraš

Modernisme apaisé

Portrait de Kaija Saariaho au festival *Présences* à Paris
(10 au 19 février 2017)

kam von dem französisch-japanischen Duo Jean-Luc Guionnet & Seijiro Murayama. Weite Zeiträume der Bewegungslosigkeit, die von ereignishaft einbrechenden Gesten jäh unterbrochen wurden, markierten ihren Auftritt. Während Guionnet einzelne Klänge auf dem Alt-Saxophon in feinen Differenzierungen auslotete, agierte Murayama an der Snare mit kurzen eruptiven Gesten am anderen Pol des Spektrums. Zwei Klangmaler, könnte man denken, jeder auf seine Art. Zwischen ihnen: gespannte Stille.

Wem das zu spröde war, der fand bei dem Duo von Marc Ribot (Gitarre) und Greg Saunier (Schlagzeug), das als Ersatz für Deerhoof, die leider aus Krankheitsgründen sämtliche Europakonzerte absagen mussten, engagiert werden konnte, mehr Fleischiges am Knochen: zum ersten Mal gemeinsam als Duo auf der Bühne bretteten und rumpelten die beiden, als wär's das letzte Mal.

Das Trio um den Schlagzeuger Tyshawn Sorey eröffnete den letzten Abend. Ihr kammermusikalischer Jazz orientierte sich stark an komponierter Musik, von Impressionismus bis Avantgarde. Jenseits solch klangmalerischer Tableaus bewegte sich der Italiener Valerio Tricoli mit seiner Revox B77-Bandmaschine, die er als Sampler und zur Live-Bearbeitung seines Klangmaterials einsetzte. Schlaufenartig liess er Klänge wiederkehren, manchmal verwischt und nur noch an bereits Erklungenes erinnernd, dann roh und direkt. Eine konkrete Musik, im wahrsten Sinn des Wortes. Und dabei immer adressierend, konfrontierend und fordernd.

Den Abschluss des Festivals machte die leicht abgedrehte und lüpfige Mucke von Thomas de Pourquers und seiner Formation Supersonic. Wer darauf keine Lust mehr hatte, suchte den Ausgang. Unzufrieden schien niemand.

Tobias Gerber

Après des panoramas de la création allemande et italienne, le festival *Présences* de Radio France est revenu cette année au portrait monographique de compositeur en la personne de Kaija Saariaho. A noter que l'artiste finlandaise était la première compositrice à l'honneur depuis Sofia Gubaidouline en 1993.

Alors qu'on associe la musique de Kaija Saariaho, parisienne d'adoption, à des grands flux d'obédience spectrale, l'œuvre d'ouverture, *Graal Theatre*, est un concerto pour violon de 1994 d'une véhémence inhabituelle. Loin d'un long processus statique, la compositrice laisse place à des gestes éprouvés du concerto classique et opère une mue vers une musique plus dramatique, quoiqu'encore impersonnelle et corsetée en particulier dans la partie soliste (la violoniste Jennifer Koh) par une certaine raideur formelle. La question du changement stylistique était au cœur de la deuxième pièce de ce concert d'ouverture interprété par l'Orchestre Philharmonique de Radio France et dirigé par Dima Slobodeniouk. Donnée en création mondiale, *Denkklänge* est la première œuvre pour grand orchestre du Français Raphaël Cendo. On rend grâce au maître de la « saturation » musicale de n'avoir pas cherché le fracas et la fureur dans ce premier jalon symphonique mais d'avoir tenté une sorte d'inventaire de ses techniques sonores, rassemblées ici sous une forme de catalogue d'effets qu'il serait trop long d'énumérer ici. Toutefois le compositeur de 42 ans (soit l'âge où Saariaho écrivit *Graal Theatre*) choisit non le renouvellement mais plutôt l'approfondissement qui le conduit ici à une sorte d'impasse maniériste. Plus problématiques, la gestion de la forme, insaisissable, et l'écriture, pointilliste, aboutissent à une sécheresse quasi webérienne ou sérielle.

Agé de 38 ans, Ondrej Adamek est également un compositeur à un moment

charnière de sa production. Remarqué dès son plus jeune âge pour ses trouvailles timbriques stupéfiantes, le Tchèque offre dans *Polednice* pour chœur et orchestre une relecture du poème d'Erben, déjà mis en musique par Dvořák. La virtuosité de l'écriture est incontestable, Adamek réussit là où échoue Cendo, c'est-à-dire à créer une dramaturgie à partir de sonorités hyper-réalistes (rappelant ici des ustensiles de cuisine) pour aboutir à une poétique personnelle. Reste que de nombreux remplissages et une trop grande conscience de ses moyens accouchent d'une œuvre finalement sans surprises qui possède tout le confort symphonique moderne.

Donné trois jours plus tard lors du magnifique concert du Quatuor Diotima, *Terra Memoria* de 2006 confirmait l'évolution de Kaija Saariaho. Certes, on pourrait reprocher à la compositrice de *L'amour de loin* un manque de radicalité, mais son quatuor en remonte à Dutilleux par sa plénitude sonore amenée par l'époustouflant premier violoniste Yun-Peng Zhao. L'affirmation que les compositrices sont moins enclines à s'enfermer dans des postures idéologiques était tentante à l'écoute de *Brains* de Mosato Mochizuki. Inspirée par l'activité rhizomatique du cerveau, la compositrice japonaise propose quatre voix séparées proliférant à partir de petites cellules rythmiques et mélodiques. De ces prémices naît une pièce à la fois simple et complexe, dotée d'une vive indépendance d'esprit.

Autre compositeur largement à l'honneur du festival *Présences*, Ramon Lazkano présentait la création de son quatuor *Etze* (Friche). Orfèvre sonore, le compositeur basque et chéri des institutions parisiennes développe un langage à la raréfaction attendue mais captive l'écoute par sa science des détails, même si l'œuvre s'avère trop longue et démonstrative. En clôture de ce

Gänsehaut im Tower

Die Oper *Edward II.* von Andrea Lorenzo Scartazzini an der Deutschen Oper Berlin (Uraufführung am 19. Februar 2017)

splendide programme, le Quatuor Diotima interprétait l'une des commandes les plus récentes de Kaija Saariaho; *Figura* pour 6 instruments est une relecture du concerto *D'Om le Vrai Sens* destiné à la clarinette hyper-expressive de Kari Kriikku. Une nouvelle fois, la musique de la Finlandaise surprend par sa diversité, ici, un théâtre musical emporté dans un flux quasi romantique où toujours prédomine un sens aigu de la forme et un métier consommé dans la résonance des mesures finales.

Pour le concert de l'Orchestre National de France dirigé par Olari Elts, place fut encore faite aux femmes avec *Extinction des choses vues* d'Helena Tulve. Extrêmement prévisible dans sa forme, cette pièce d'une dizaine de minutes est bien construite et orchestrée, et séduit par sa recherche expressive. Toutefois, c'est encore Kaija Saariaho qui impressionnait dans les deux dernières œuvres au programme. Créé par le baryton Gerald Finley en 2015, *True Fire* est un cycle de mélodies à partir de textes d'Emerson, Heaney et Darwich. Dans ce cadre académique, Saariaho tisse un accompagnement orchestral sensuel, reconnaissable entre tous, au diapason d'une écriture vocale d'une plus grande diversité que dans son récent opéra *Only the sound remains* créé à Amsterdam. Superbe engagement expressif du jeune baryton américain Davón Tines, on notera également la très belle prestation de l'Orchestre National de France. Quant à l'œuvre *Orion*, pour très grand orchestre (l'orgue y est traité notamment avec une belle subtilité), elle surprend par sa puissance que l'écoute au disque ne laissait pas présager. Mieux, elle s'affirme comme la pièce la plus accessible d'une compositrice au modernisme apaisé dont la personnalité expressive est appelée à rester durablement au répertoire.

Laurent Vilarem



Edward II. von Andrea Scartazzini, Regie: Christof Loy, Deutsche Oper Berlin. © Monika Rittershaus

Um das gleich zu sagen: Das Stück trägt über seine neunzig Minuten, es ist kurzweilig, ja «unterhaltsam», und die Musik wird nicht müde, sie wird in Berlin unter der Leitung von Thomas Søndergård gar hochdramatisch dargeboten. Das ist nicht wenig, was man von einer zeitgenössischen Oper sagen kann, aber vielleicht ist das auch, wenn man so will, ihr Problem, aber von vorne ... Die Geschichte des englischen Königs Edward II (1284–1327) ist zwar spannend zu lesen, aber eigentlich nichts Divertierendes, sondern vielmehr bitterer und bitterböser Stoff. Dass seine Regiezeit konfliktreich und unglücklich verlief und er schliesslich abgesetzt wurde, steht in der historischen Rezeption weniger im Vordergrund als seine Homosexualität und seine angeblich brutale Ermordung. Was genau geschah, darüber streiten sich noch die Historiker. Eine Oper freilich – und es gab noch keine über diesen König – kann die Historie zusammenziehen, zuspitzen und zum Brennen bringen. Christopher Marlowe tat dies vor über vierhundert Jahren mit seinem Theaterstück, und der Librettist

Thomas Jonigk und der Basler Komponist Andrea Lorenzo Scartazzini sind ihm und anderen alten Quellen in ihrer neuen Oper gefolgt.

Der Stoff ist nicht ganz ungewöhnlich für Scartazzini. Seine Oper *Wut* (2006) handelte von der furiosen und gruseligen Liebe Pedros I von Portugal zu seiner heimlichen und ermordeten Gattin Inês de Castro; *Der Sandmann* (2012) erzählte Hoffmanns Erzählungen folgend vom Schriftsteller Nathanael, der, bedrängt von imaginären Figuren, die Realität in seinen Roman packt und sie ins Groteske überdreht. Wir erleben dabei stets Grenzgänger, womit Scartazzini allerdings nicht allein auf weiter Opernflur ist. Aber er kann zupackend schreiben, ist ein veritabler Opernkomponist, kein Experimentator des Théâtre musical, einer, der die grosse dramatische Geste und die psychologische Deutung sucht.

Jonigk und Scartazzini erzählen eine Geschichte zwischen Macht und Erotik, zwischen Wahn und Traum. Zum Glück liebäugelt das Stück nicht allzu sehr mit Provokation und den Klischees der

Unanswered Questions

Zur Uraufführung von *Musica Profana* von Rudolf Kelterborn
(Martinskirche Basel, 25. Februar 2017)

Homosexualität; es agiert, auch wenn Regisseur Christof Loy gern ein bisschen mit der Sexpistole spielt, auf einer zwischenmenschlichen Ebene. Die Personen sind in starken Kontrasten gezeichnet; die Realität wird dazwischen immer wieder aufgehoben; das alles tut dem Stück gut und macht es abwechslungsreich. Und Scartazzini setzt nicht auf permanente Action; es gibt Verschnaufpausen, Momente der Reflexion, gesprochene Dialogpartien – und zudem mehrere Brechungen, so etwa einen ironischen Engel, der Edward begleitet, am Ende in den Tod. Zum Schluss landen wir sogar in der Gegenwart, wenn Touristen in den Tower kommen und sich im Kerker Edwards eine Gänsehaut holen. Dieses Unterhaltende also könnte eine Shakespearesche oder Marlowesche Qualität sein, schliesslich taucht in deren *Heinrich IV* auch eine komische Figur wie Falstaff auf.

Das Problem ist eher, dass die Oper Mühe hat, an die Grenzen zu gelangen. Sie ist zu weich gezeichnet. Verzweiflung und ichbezogene Larmoyanz herrschen vor, es wird einem aber nicht angst und bang dabei. Das Machtkalkül ist einsichtig dargestellt, aber kaum als existentielle Bedrohung nachempfindbar. Der intrigante Erzbischof von Canterbury müsste eben nicht nur einen Fetischisten in sich bergen, sondern zu einer Art Grossinquisitor anwachsen. Die Brutalität ist eine Behauptung, durchdringt das Stück jedoch nicht. Deutlich wird das, wenn man diese Oper mit einer anderen jüngeren vergleicht, die ähnliche Ingredienzien enthält: *Written on Skin* von Martin Crimp und George Benjamin, inszeniert von Katie Mitchell. Was dort unter die Haut geht, fehlt hier: die bitterböse Kälte, die Hoffnungslosigkeit und die Unerbittlichkeit. Vielleicht ist *Edward II* ein bisschen zu lieb.

Thomas Meyer

Nein, leider wisse er auch in seinem hohen Alter immer noch nicht, wie genau ein musikalischer Einfall entstehe, er könne also somit nicht erklären, wie es zum Werk *Musica Profana* gekommen sei, antwortete Rudolf Kelterborn – in leicht erregtem Ton – dem zweimal nachfragenden Michael Kunkel beim Einführungsgespräch. Und seinem Wunsch, das Publikum möge vorurteilsfrei und mit Offenheit zuhören, fügte der Komponist an, man dürfe gerne zu seiner Musik Bilder sehen, zum Beispiel sich einen Sonnenuntergang vorstellen, dagegen sei nichts einzuwenden, aber diese persönlichen Assoziationen seien nicht Bestandteil seiner Komposition.

Und nun die Musik: Sie hebt gleichsam grollend an, mit harten Paukenschlägen und Wirbeln; dann ertönt hinter den Pauken – fürs Publikum unsichtbar – ein Chor von drei sordinierten Posaunen, später kommen noch drei Trompeten dazu. Eine düstere Atmosphäre, aber ich versuche trotzdem, mir alle «Sonnenuntergänge» in Form von «Tuba mirum»-Assoziationen zu verbieten! Und schon erklingen in meinem Rücken die hellen Farben von zwei Gitarren und einem Akkordeon von der Empore herunter. Gleich wieder ein «Sonnenuntergang», denn wie soll ich hier keine Anspielungen an eine profane Himmelsmusik hören, bei der die Orgel durch ein Akkordeon ersetzt wurde? Zumal später zu diesem Ensemble noch Flöte, Saxophon und vor allem der Sopran dazu kommen!

Und das ist ja erst der Anfang, denn daraus entwickelt sich eine schon fast glühend emotionale, sehr persönliche Musik, eine Art Kantate für Sopran und Bariton, für ein Hauptensemble (besetzt mit Holzbläsern, einfachen Streichern und viel Schlagzeug) und für zwei sehr gegensätzlich besetzte und im Raum verteilte Neben-Ensembles, nämlich ein Blechbläser-Consort und das erwähnte «Himmelsensemble» auf der Empore.

Im Verlauf des ungefähr 25-minütigen Werkes werden die Verknüpfungen zwischen diesen drei Musikkörpern immer dichter, wobei die Farben und Gesten der Instrumente oft in engem Textbezug stehen: Eine innige Kantilene des Altsaxophons leitet die Textstelle «und die Weiden sind so grün» ein; und ganz am Schluss lässt der Komponist die nur im Traum noch mögliche Beziehung zwischen den Liebenden, repräsentiert von Sopran und Bariton, mit einer Trompete (aus dem Blechbläserensemble) und der Flöte (aus dem entfernten Emporen-Ensemble) verklingen. Überhaupt bemüht sich Kelterborn darum, allen Instrumenten nachvollziehbare, quasi sinnstiftende musikalische Gestalten zu komponieren, also nicht nur ein Pizzicato hier und ein Farbtupfer da, sondern oft auch lange Soli, die mit ihrer Aussage ganze Abschnitte prägen und eigene Zeiträume schaffen. Die Musik ist meist kammermusikalisch gesetzt, manchmal sogar an der Grenze zur Auslöschung, dann aber immer wieder nervös aufgepeitscht.

Kelterborn vertont in seiner *Musica Profana* drei ins Deutsche übersetzte Haikus und Ausschnitte aus Petrarcas *Canzoniere* (*Sonetto 164*) und Shakespeares *Sonett 43*. Es sind durchwegs Texte von äusserster Trauer und Verlassenheit, zusätzlich verstärkt, weil Kelterborn bei den Textkürzungen von Petrarca und Shakespeare nur die Trostlosigkeit übrig lässt und die Aspekte des Kämpfens und Hoffens gestrichen hat. Es sind quasi ich-lose Gedichte geworden, denn das lyrische Ich regrediert bei Petrarca zu einem einzigen a parte gesungenen «penso», und bei Shakespeare wird es vom verspiegelten Palindrom zwischen Tag und Nacht aufgesungen, weil nur noch die nächtlichen Träume das helle Licht der verlorenen Geliebten freigeben: «All days are nights to see till I see thee, And nights bright days when dreams do show thee me.»



Rudolf Kelterborn und Heinz Holliger bei den Proben zu *Musica Profana* in der Martinskirche Basel.
Foto: Susanna Drescher

Der Bariton bewegt sich während des ganzen Stückes frei im Raum und tritt erst gegen Schluss auf die Bühne. Nein, das habe mit szenischen Ideen gar nichts zu tun, und auch die Verteilung der Ensembles im Raum, die er hier zum ersten Mal so konsequent versuche, sei für die Komposition nicht substantiell, sondern einfach eine Bereicherung, meinte Kelterborn in der Einführung. Auch hier fällt seine auffällige Zurückhaltung und Vorsicht auf. Denn es ist schlicht nicht möglich, einen ausdrucksstarken Sänger wie Robert Koller im Kirchenraum herumgehen zu lassen, ohne «Szenisches» sofort zu evozieren, gerade auch, weil die Sopranistin auf der

Empore bleiben muss und somit einen dramatischen Gegenpol bildet. Im letzten (Shakespeare-)Teil finden dann Sopran und Bariton zusammen. Auch dies ist von der Musik her «szenisch» konzipiert, denn vorerst singen Sopran und Bariton in einem rhythmisch freien Dialog, der bewusst nicht koordiniert ist, ein Nebeneinanderher-Singen ohne Begleitung der Instrumente, am Ende finden sie im rhythmisch exakt mensurierten Duo zusammen, quasi reziprok zur immer definitiver werdenden Trennung im Sonett von Shakespeare, die anschließend in den erwähnten Soli von Trompete und Flöte allegorisiert wird. Dieses Setting im Raum entfaltet also sehr

wohl szenische und durchaus eindruckliche Wirkungen, die für das Werk ganze wesentlich sind.

Weshalb aber diese Zurücknahmen des Komponisten? Die Musik zerbricht fast vor Emotionen, und Kelterborn sagt trocken, dass er für «Sonnenuntergänge» beim Publikum keine Verantwortung übernehme. Es wirkt so, als möchte er die eigentlichen Fragen unbeantwortet lassen, weil sie zu persönlich sind oder weil er sie nur in Musik überhaupt ausformulieren kann. Die ausgewählten Texte geben aber doch Hinweise auf diese profane Welt, die von einem antientorientalischen Pessimismus und einer grundsätzlichen Trauer des Daseins durchdrungen ist.

Die *Musica Profana* von Rudolf Kelterborn eröffnete die Feierlichkeiten zum 150-Jahr-Jubiläum der Musikakademie Basel. Neben dieser Uraufführung spielte das Orchester der Musikhochschule der Fachhochschule Nordwestschweiz Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* und Claude Debussys *La mer*. Für beide Werke fand der Dirigent Heinz Holliger radikal neue Zugriffe: Bartók wurde von aller neoklassizistischen Lieblichkeit befreit und Debussy entimpressionisiert, denn Holliger entfaltete ein expressionistisches Klanggemälde. Dabei war die intonatorische Arbeit Holligers besonders eindrucklich: die rein intonierten Terzen verhalfen zu einer neuen Farbigkeit, und gerade die Blechbläser-Akkorde klangen wie Felsen in der Brandung. Welche Chance, dass ein Dirigent, der die grossen Orchester der Welt dirigiert, bereit ist, mit einem Hochschulorchester zu arbeiten, und vor allem: Welche Chance für die Studierenden, mit einem solchen Musiker, dem die ernsthafte Auseinandersetzung mit Musik eine moralische Frage ist, während der Ausbildung zusammenarbeiten zu können!

Roman Brotbeck

Wiederentdeckungen

Maerzmusik – Festival für Zeitfragen
(Berlin, 16.–26. März 2017)

Bei der dritten Ausgabe der Maerzmusik unter Berno Odo Polzer lautete das Motto «Decolonizing Time», mit dem Zeitfragen auf vielfältigste Weise politisch interpretiert werden konnten. Das Programm konzentrierte sich auf die Wiederentdeckung vergessener Komponistinnen und Komponisten wie Julius Eastman, Catherine Christer Hennix und Walter Smetak. Alle drei hinterliessen, wohl aus Gründen normativer Geschichtsschreibung, keinen besonders grossen Fussabdruck in den Geschichtsbüchern. Denn die Qualität der Musik – so ist nach den zehn Tagen Festival sicher – kann nicht der Grund des Vergessens sein. Informationen zu den wiederentdeckten Künstlerinnen und Künstlern gab es in einem eigens eingerichteten Dokumentationszentrum in der Savvy Galerie sowie in dem brillant erarbeiteten und 240 Seiten starken Reader der Maerzmusik.

Eröffnet wurde die Maerzmusik mit drei Klavierkonzerten für je vier Klaviere von Julius Eastman: *Evil Nigger* (1979), *Gay Guerilla* (1979) und *Crazy Nigger* (1978). Ein punktgenauer, aggressiver Minimal verbindet sich hier mit klarer, politischer Haltung. Erstaunlich, dass man erst seit einigen Jahren überhaupt von Eastmans Existenz erfahren durfte. Neben dem Altmeister Alvin Lucier, der mit seinen Mitte 80 noch mehrere seiner legendären Performances während des Festivals selbst wiederaufführte, wurde auch die 69jährige, im Rollstuhl sitzende Klangkünstlerin Catherine Christer Hennix eingeladen, die Kuppelhalle eines alten Krematoriums im Berliner Wedding, das silent green Kulturquartier, zu bespielen. Zusammen mit dem Tonmeister Stefan Tiedje und einigen Blechbläsern schuf sie an mehreren Tagen einzigartige, mehrstündige Meditations-szenarien, bei denen sie als Sängerin und «Electric Harpsichord»-Spielerin mitwirkte. Die 70er Jahre lebten wieder auf.



«Re-inventing Smetak» mit dem Ensemble Modern. Foto: Kai Bienert

Eine mit dem Titel *Raag Surah Shruti* benannte mehrstündige Drone-Komposition schloss Hennix spät in der Nacht mit einer halbstündigen Cembalo-Improvisation ab, die es in sich hatte: Einige Harmonien variierend, steigerte sie die Turnarounds immer mehr, um schliesslich wild auf die unteren Register einzuhämmern. Das half auf eine besondere

Weise, wieder aufzutauchen aus der während vier Stunden langsam sich im Raum entwickelnden Musik. Ein Ritus aus einer anderen Zeit. Überhaupt wurde in vielen der bei Maerzmusik gezeigten Performances mit vergangenen oder zeitgenössischen Riten gespielt.

Eine besondere Verdrehung gab es bei dem Projekt «Re-inventing Smetak».

Mystère et borborygmes

« Apparition/Hante-moi si tu peux! » de l'Ensemble Vide à Carouge
(17 au 19 mars 2017)

Walter Smetak (1913-1984) ist ein Schweizer Komponist, der ab 1937 in Brasilien lebte und dort zunächst als Cellist arbeitete, sich dann aber später zunehmend seinen eigenen, mehr privaten spirituellen und rituellen Musikpraktiken zuwendete, die u.a. darin bestanden, eigene, wenn nicht sogar eigenwillige Instrumente zu bauen. Smetak wurde in den 80er Jahren schon einmal in Berlin auf dem Festival Horizonte vorgestellt. Der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) unternahm nun letztes Jahr mit dem Ensemble Modern und den Komponisten Daniel Moreira, Arthur Kampela, Liza Lim sowie Paulo Rios Filho eine Reise zu Smetaks Sammlung in Salvador de Bahia, um sich mit dem ungewöhnlichen Instrumentarium auseinanderzusetzen. Daraus entstanden erstaunlich improvisationsfreudige Werke, die annähernd den unakademischen und spassigen Bezug Smetaks zu seinen Instrumenten illustrierten. Das Ensemble Modern hat man schon länger nicht mehr so engagiert auf der Bühne gesehen. Allein Daniel Moreira nahm sich auf ganz andere Weise seinen Entdeckungen an: Er produzierte mit *Instrumentarium* einen Film, in dem die Instrumente im Detail abgescannt und einem Fetischobjekt gleich von immer neuen Winkeln aus betrachtet werden. Minutiös setzte er eine effektvolle Musik dazu, die einen weiten Interpretationsraum zwischen den Klängen der Smetakschen Instrumente und seiner Klangwelt aufbaute. Dass Smetak seine Instrumente tatsächlich nur für den privaten, intimen Gebrauch konzipiert hatte, wurde bei einer Improvisation inmitten der ausgestellten Instrumente in der DAAD Galerie deutlich. Die Performer nahmen die teils originalen, teils nachgebauten Instrumente vom Sockel oder der Wand und interagierten mit viel Witz und Spiel Freude.

Bastian Zimmermann

Il ne faut pas courir dans les couloirs blancs du bâtiment industriel Arcoop à Carouge. Plutôt monter dans les étages et se pencher sur ce gouffre extraordinaire. En ce dimanche après-midi, une foule très familiale vient se recueillir dans l'ambiance spectrale d'« Apparition/Hante-moi si tu peux! ». Tout autour de la cage d'escalier spectaculaire construite par les frères Honegger en 1958 se positionnent les six musiciens compositeurs de l'Ensemble Vide et les 22 compagnons du théâtre Am Stram Gram.

En prologue, avant de découvrir tout cela, juste la violoncelliste Fanny Balestro qui tient son instrument en équilibre et le plus âgé des compagnons éclairé à la lampe de poche par le metteur en scène Fabrice Melquiot. Ils proposent un début poétique, entre attente et dévoilement, entre maquillage énigmatique et grande cape rouge.

On monte tranquillement le long des rampes de béton. Contemple les corps échoués sur les scooters qui ne vrombiront jamais. Se laisse happer par une épave de bateau. Séduire par l'effet de la lumière sous le trampoline. Peu à peu, les danseurs fantômes s'éveillent. Le saxophone de Dimitri Moliavko-Visotzky crie, plus tard, lyriquement, il accompagne des statues. Le chœur marche dans l'arène au sol délimité par des lignes jaunes. Le tuba crachote en borborygmes. On admire le travail sur les regards, comment les jeunes comédiens s'avancent face à un homme assis. L'ambiance après funérailles, faite de fleurs, de souffles et de masse sonore, fonctionne. L'idée de spatialiser la musique, de confondre la beauté classique et les rugissements contemporains offre de belles résonances avec l'acoustique inouïe du bâtiment.

On admire la souplesse sonore du tuba de Morgane Frémaux, la variété des combinaisons possibles entre le violon

de Maximilian Haft et la harpe de Céline Hänni. Plonge dans le malléable. Devine l'écriture, les variations, les croquis musicaux. On trouve le tout parfois un peu facile, trop dans l'illustration de ce tableau gothique et néo-classique, auquel on ne croit pas toujours. Mais on aime aussi que cette musique s'installe, qu'elle prenne le temps, que l'on voie les percussions en déplacement de Thierry Debons dialoguer avec les autres artistes, défier les échafaudages.

Quand des sacs en plastique tombent des étages, on pense aux méduses et le jeune enfant curieux à côté de nous dit: « Ils attrapent des nuages. Comment ils font? » Parfois le mystère prend le dessus, on sort alors de la logique de la comédie musicale, grâce à la lenteur. On songe à l'extraordinaire scène du film Holy Motors de Leos Carax tournée dans le magasin de la Samaritaine. On s'amuse d'un instrument qui passe sur un chariot. Parfois la chorale se fait trop bavarder, tue le mystère. Evidemment, on prend en compte le temps de travail limité de tous les protagonistes réunis. On se souviendra longtemps des premières chutes du corps de Damien Droin sur son trampoline, même s'il s'efface ensuite à force de répétitions; des fantômes qui nous encerclent de leurs voix dans les couloirs. Mais dans un bâtiment aussi riche, puissant, peut-être trop, ne fallait-il pas, par moments, cesser la surenchère de beauté mystérieuse pour tenter le pari de l'intime, de la sourdine, du cri étouffé?

Alexandre Caldara

En quête d'audace

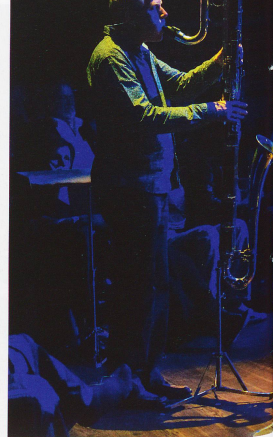
Festival Archipel et Journées de la Création à Genève
(24 mars au 2 avril 2017)

Quelles richesses s'accumulent dans cette ville de Genève! Les berlines carénées sillonnent les boulevards, ces infinis couloirs de verre où scintillent diamants et cuirs, escarpins et cadrans. Mais derrière cet uniforme du faste vénal, au fond de quelques salles obscures, une autre richesse foisonne. Quelle variété, quelle maîtrise, quelle invention, s'exclamerait une âme de bijoutier face à cette quinzaine d'ensembles que Marc Texier et l'Association Suisse des Musiciens (ASM) ont su rassembler lors du festival Archipel et les Journées de la Création. La virtuosité de ces formations, dont beaucoup n'existe que depuis quelques années, ainsi que l'enthousiasme qu'elles manifestent sur scène font oublier la précarité qui règne – hélas – bien souvent dans les coulisses. Au lieu d'imiter le mondain, en commandant les chef-d'œuvres prévisibles auprès des vedettes, les programmeurs de cette édition ont pris des risques: d'une part par le choix d'un nombre considérable de jeunes artistes, d'autre part en participant à l'historiographie de la musique contemporaine, tâche qu'un tel festival doit assumer. Mentionnons l'ensemble neuerBand qui, avec une grande sensibilité, a essayé de faire revivre trois œuvres délicates de Salvatore Sciarrino, le Nouvel Ensemble Contemporain qui a tenté, sous la direction aussi souveraine que minimaliste de Lorraine Vaillancourt, le dépoussiérage de la pièce électro-acoustique *Bhakti* (1982) de Jonathan Harvey ou encore le Collegium Novum Zürich qui a proposé de redécouvrir *Le Tombeau de Claude Debussy* (1962) de Maurice Ohana, pièce énigmatique en tiers de ton pour soprano, cithare et orchestre.

En quête de jeunes talents, le festival a mis sur pied une académie de composition avec six créations, en collaboration avec l'orchestre lyonnais *Ose!*. Mais il faut bien avouer que l'audace que cet

ensemble porte dans son nom n'allait pas bien loin: déjà en choisissant l'illustre Kaija Saariaho pour mener cet atelier – certes son nom ennoblit le curriculum vitae des jeunes artistes – qui par sa naïveté volontaire, et l'insouciance avec laquelle elle reproduit son impressionnisme spectral ne fait pas preuve d'une grande soif de l'inconnu: d'ailleurs, est-il encore possible d'appeler une œuvre d'art *Allé de songe* sans être ironique? Heureusement, les œuvres des jeunes n'imitent pas le style du maître: sans sentimentalisme, *Herod* d'Adrien Trybucki commence avec un grand éclat qui se décompose en mouvements descendants, débris du son orchestral qu'il agence à nouveau – une dramaturgie transparente et efficace, qu'on retrouve dans le *Manifesto* d'Eugène Birman où l'écriture orchestrale est centrée autour de la percussion, alternant des textures micropolyphoniques avec des mouvements de choc qui traversent les instruments. Cependant, que se *manifeste*-t-il dans ces œuvres d'autre que le souci de produire une forme qui tient, de livrer un morceau *bien fait*?

Oscar Bianchi aurait peut-être mieux su pousser ces jeunes à user d'audace. Son œuvre *Contingency*, créée par le Collegium Novum, fut l'un des moments forts du festival: un glissant descendant du registre le plus haut de la contrebasse ouvre la pièce comme une apparition. Dès cet instant, la musique se tiendra en équilibre sur une ligne tendue entre hasard insensé et logique inaltérable. Le solo de contrebasse se termine dans un court motif, mécanique et banal, en unison avec le lupophone, motif qui se multipliera aussitôt dans les autres instruments pour donner naissance à une texture très rapide, pratiquement injouable en unison – les aberrations s'enchevêtrent, créant cette ambiance de menace permanente d'où



Theo Nabicht et Alexandre Babel dans *Work in progress* – Étape 1 d'Oscar Bianchi, @ Archipel, 2017

émerge la virtuosité: à tout moment, le tout pourrait éclater en morceaux. Si la tradition veut que tout son d'une œuvre soit nécessaire, c'est bien étrange d'entendre dans ce morceau des motifs, parfaitement échangeables en apparence, déployer, par leur contingence même, une force de persuasion rare. Sans programme ni narration, cette œuvre exprime dans sa forme précaire une idée bien simple, la promesse cachée de l'art: que tout pourrait être autrement.

Un deuxième atelier de création avait eu lieu quelques jours avant à l'Abri où cinq jeunes compositeurs et compositrices de musique électro-acoustique ont présenté des œuvres qui témoignaient d'une forte volonté d'expression: Simone Conforti entrelace dans la bande

sonore de *WeWillNeverBeGreatAgain* la voix de Donald Trump au balbutiement germanisant du *Great Dictator*, auxquels répondent la flûte à bec et les acrobaties vocales de Javier Hagen; *Boue qui s'écoule*... d'Ariadna Alsina observe les inclinaisons de la voix parlée de manière microscopique, un travail proche de certaines œuvres de Georges Aperghis, tout comme *Rap Time* de Benjamin Lavastre qui fait dialoguer les interjections du rap avec la percussion qui les imite. Si ces idées témoignent d'une certaine urgence de mettre en musique le présent qui nous hante, souvent, le développement musical devient bien trop prévisible. L'importance que ces jeunes artistes portent à la voix se retrouvait dans

beaucoup de compositions de cette édition: *Illuminations* de Beat Furrer, *E la vita si cerca dentro di sé*... de William Blank, le spectacle autour de Virginia Woolf créé par l'Ensemble Vide avec notamment deux très beaux duos de soprano écrits par Denis Schuler et de Kaija Saariaho. Comment éviter le pathos de la voix sans perdre sa force expressive, comment en faire un instrument qui parle? Cela semble être la question que posent ces travaux sans que l'on puisse y trouver une réponse décisive. La mise en scène de la musique, très scolaire dans le cas de l'Ensemble Vide, est un deuxième sujet que l'on peut retracer au cours du festival: Les poses excentriques dans *Sensate Focus* d'Alexander Schubert, la réflexion sur

l'héritage fluxus que mène Barblina Meierhans dans *Everything that is the case*, ou encore les constellations de cinq clarinettes contrebasses et cinq percussionnistes qui s'enchaînent dans les trois concerts d'un inoubliable dimanche après-midi à l'Alhambra, rassemblant les travaux aussi divers que le ludique 5 + 5 de Thomas Kessler, l'aléatoire *Regenstück* de Peter Ablinger, l'intimiste *iv9* de Marc André ou encore la monotonie tonale de *Architecture circulaire* de Jürg Frey. Mais c'est surtout l'improvisation d'Alexandre Babel à la clarinette contrebasse, mise en scène par Oscar Bianchi, qui, par les moyens les plus simples, a développé au plus loin le potentiel scénique du jeu musical. Nabicht, éclairé par un unique projecteur, immobile au milieu de la salle, produit un souffle à peine audible avec son lourd instrument. Babel, venant des marges de la salle, route la grosse caisse vers lui, faisant entendre la pulsation légère des roues qui glissent sur les fentes du parquet. Puis, Babel s'éloigne dans l'ombre pendant que Nabicht, inerte, comme un étrange charmeur de serpent, s'obstine au seuil du sonore devant la caisse muette, attendant ce qui en sortira. Un grondement se fait entendre, provenant de l'invisible Babel qui frotte le sol de la scène avec des baguettes superball, tout en s'approchant lentement, se tordant comme un danseur, regagne la grosse caisse, son bord, enfin la peau pour faire sortir d'un trait plus généreux une basse, pleine et sonore, qui envahit la salle, libérant aussitôt la clarinette contrebasse de son attermoiement insoutenable: la transition du rythme à la fréquence, de la pulsation au son, du roulement à la voix apparaît comme une conquête d'un territoire, ou encore un rite de passage, répétition d'un acte qui date d'avant l'ère du temps.

Christoph Häffner

Ausloten und Zusammenlöten

Process & Form: Two New Collaborative Works. Konzert der IGNM Basel
(Launchlabs-Halle 8 in Basel, 2. April 2017)



Videostill aus der Live-Performance *Overtwist* mit dem Perkussionisten Gerry Hemingway und der Video-Künstlerin Karin Leuenberger. Foto: Karin Leuenberger

Die Basler Launchlabs-Halle ist ein Raum für Innovation im weitesten Sinne. Als Ort ziemlich passend jedenfalls für das Schlagzeug-Duo *Composition 0* mit Gerry Hemingway und Vincent Glanzmann im Konzert der IGNM Basel vom 2. April. Das «Streben nach konstanter Evolution» bezeichnet die Grundcharakteristik ihrer ausgedehnten elektroakustischen Komposition für Perkussion und Mikrophone, die ebenfalls *Composition 0* heisst. Das Stück erzählt so etwas wie die Gründungsgeschichte des Ensembles, und vielleicht besitzt es aus diesem Grund etwas Exploratives, dem stets das Rücksichtsvolle noch anhaftet. Kein wildes Hauen und Stechen, keine bohrenden Rückkopplungen zunächst. Aber Ausloten und Zusammenlöten. Ausprobieren und Arrangieren, ohne blosses «Aufzählen» der Klangmöglichkeiten. Spannungsvoll sind dabei

eher die leiseren Teile, offen bleibt, ob es gelingt, das Mikrophon tatsächlich als «eigenständiges Instrument» einzusetzen oder zu entwickeln.

Nicht weniger zum Aspekt der ehemaligen Industriehalle passt in den Launchlabs der zweite Teil des Abends, die Live-Performance für einen Perkussionisten und Videoprojektion *Overtwist*. Dazu arbeitet Gerry Hemingway mit der Video-Künstlerin Karin Leuenberger zusammen, die als Ausgangspunkt ihrer Arbeit weniger die Musik als den Musiker Hemingway selbst zu erfassen sucht. In neun Szenen nähern sich visuelle Ausgestaltung und Bewegungsmuster des Schlagzeugers an, bis sie in der letzten Szene in einer ohrenbetäubenden Weise enden. Der Titel *Overtwist* mag sich auf dieses letzte Wechselspiel beziehen, vielleicht ist aber eine «Überdehnung» des musikalischen und

visuellen Raumes mitgemeint. Es ist interessant, über den Mehrwert nachzudenken, nach dem man in Video- und Musikperformances üblicherweise fragt. Für Karin Leuenberger liegt er in einem «spontanen Wechselspiel von visuellen und akustischen Bewegungen», das für jeden einzelnen Zuschauer und unter seiner Mithilfe individuell entstehen kann. Das passt gut, weil es sich gleichzeitig simpel und komplex anhört. Ähnlich dem Farbenspiel der Videos, auf denen man jeweils visuelle Patterns identifiziert, etwa Muster elektronischer Platinen, nur um sie sofort entgleiten zu sehen. *Overtwist* stellt nicht nur eine schöne Zusammenarbeit zweier medialer Achsen und Künstler vor, sondern lässt sich zur Reflexion erweitern, wie ein einfacher Formwurf komplexe Prozesse umfassen und anstossen kann.

Andreas Fattori

Dévoilement

Egyptian Female Experimental Session
au Röhrchen à Zurich (9 avril 2017)

Pour ce compte-rendu printanier, j'ai choisi le Röhrchen, club plus connu sous le nom de Klubi, mais qui deviendra bientôt l'Umbo. Tel un phénix sorti de ses cendres, il y a un peu plus d'une année, il a aussi profité de cette renaissance pour changer de nom. Avec ses trois soirées hebdomadaires – et malgré sa petite capacité (cent-cinquante personnes au grand maximum) –, il figure aujourd'hui parmi l'un des principaux clubs de la scène électronique zurichoise.

La soirée est une proposition du label OOR (One's Own Room). Le label zurichois a entre autre pour objectif de promouvoir les artistes femmes actives sur la scène électronique et expérimentale. Qui plus est au programme de ce soir, les femmes artistes viennent du Moyen-Orient. La mise en bouche par la DJ Sharonfromafrica (OOR, SA/ZH) nous met au goût du jour avec quelques rythmes orientaux. Fidèle à son moto d'allier musique et rafraîchissement, le Röhrchen propose du thé à la menthe, ainsi que des cocktails aux parfums d'Orient.

Sous le titre « Egyptian Female Experimental Session », certes très descriptif, quatre artistes égyptiennes se dévoilent. Leur performance rappelle Autechre par leur disposition sur la petite scène (alignées derrière leur ordinateur, immobiles ou presque), mais également le minimalisme des effets lumineux. Ce soir elles ne portent pas de voile, affichant ainsi leur volonté de se distancer des traditions. Leur musique se construit à leur image, opérant une coupure avec la musique shaabi (ou populaire) dont elles gardent toutefois quelques bribes. Chacune de leur côté Asmaa Azzouz, Shorouk El Zomor, Jakqueline George, Nina El Gebarly, Hagar Masoud et Ola Saad partent à la recherche de sons. Ces airs populaires, ces bruits du quotidien, ces bruits de foule issus des Printemps arabes, tous ces « petits riens » sont

ensuite assemblés, travaillés, modelés par les artistes séparément. Puis, c'est la rencontre de chaque concept individuel. Au contact des autres, les sons se mélangent ou s'entrechoquent. Leur technique semble à prime abord certes simple, mais c'est justement cette simplicité qui permet à chaque artiste de s'exprimer pleinement sans empiéter sur l'univers de l'autre, de sorte qu'il se dégage une harmonie sereine.

Actives sur la scène expérimentale depuis maintenant plusieurs années, les quatre artistes réunies pour ce concert ont découvert les techniques du field recording et de l'expérimentation des sons lors d'un workshop sur l'étude des sons et leur utilisation en relation avec les images, animé par Ahmed Basiouny, musicien et professeur à l'université de Helwan (Caire). Mort tragiquement lors de la « journée de la colère » en 2011, il a laissé derrière lui un immense vide en Égypte, que seul(e)s les artistes et leur musique pourront combler. Cette collaboration d'artistes toutes basées au Caire a déjà donné lieu à un enregistrement. Celui-ci rassemblait sept artistes, dont les quatre présentes ce soir, sorti en octobre 2013. Par la suite, nos quatre musiciennes ont décidé de continuer leur collaboration.

« Egyptian Females Experimental Music Session #1 » est sorti sous le label égyptien 100COPIES, orienté vers la musique expérimentale et jazz. Ce label a pour mission la création d'une plateforme pour les artistes et la musique de ce genre sur la scène du Caire et à ce titre introduit des artistes internationaux en Égypte et vice versa. En effet, en Égypte, la scène expérimentale est encore assez restreinte, comme l'explique Mahmoud Refat, la tête du label et également le manager des artistes, qui était présent ce soir.

La présente collaboration pourrait déboucher sur un enregistrement dans

le futur. Pour l'instant, l'heure est à l'expérimentation et la promotion de ces musiciennes à la carrière prometteuse. Nomades, elles étaient il y a peu au Café OTO à Londres, elles continuent leur route en Suisse (Saint-Gall, Bâle, Berne, mais également au Bad Bonn à Guin), ainsi qu'en Europe. Une aventure à suivre, il va sans dire ...

Pauline Chappuis