



L'improvisation libre se définit entre autres par le renoncement, de la part des artistes qui la pratiquent, à être aidés par la forme composée par autrui. Peut-être un peu par orgueil mais surtout par jeu : Que reste-t-il quand on a renoncé à ce soutien ? Par quel détour trouver ou retrouver le chemin de la créativité ? Et dans l'allant de la pratique instrumentale par exemple, on peut se demander si la créativité se confond avec le développement d'une virtuosité singulière, s'il convient d'oublier tout souci de la forme ou constater la présence d'un flux d'où peut naître toute forme comme par inadvertance.

Les questions et les pratiques sont multiples dans ce domaine, mais la question fondamentale reste la même : de quoi l'improvisation est-elle libre ? Libre des formes préétablies ? Libre des conventions ?

Libre des pré-requis ? Libre de toute bien-séance ? En cours de route, l'improvisateur et l'improvisatrice trouvent-ils un chemin pour être libres de soi ?

Et ces questions se frottent à la réalité organique du rapport à l'écoute et au son, de la manipulation instrumentale, des limites et des freins qui jalonnent la pratique de l'improvisation comme discipline. Et ce sont ces limites mêmes qui forment le vocabulaire – les manières – de l'improvisateur et de l'improvisatrice, par quoi ils peuvent espérer un dépassement : s'appuyer sur ces limites pour rebondir dans le mouvement du jeu lui-même en interagissant avec la réalité fuyante de l'instant. Ce vocabulaire est vivant ainsi parce que contraint seulement par les puissances ontologiques de l'individu et de son environnement immédiat, suffisamment vivant pour former un langage

parce que libre d'une forme ou d'une instruction ajoutée. Libre aussi et surtout parce que l'instant qui fuit n'appartient pas à la durée.

Que se passe-t-il alors quand l'improvisateur et l'improvisatrice sont confrontés à un tel «ajout» ? La partition, aussi ouverte qu'elle soit, vient-elle perturber la réalité en provoquant comme une distorsion gravitationnelle ? Ou vient-elle au contraire au secours de l'artiste en question lui apportant de nouvelles perspectives dans sa discipline ? Vient-elle assécher ou au contraire enrichir le langage patiemment développé ? Vient-elle en bloquer son mouvement ou au contraire lui donner un nouveau contexte ?

Cela dépend évidemment d'où proviennent ces partitions et de quelles expériences elles sont issues. Cela dépend de quel côté et jusqu'où elles font

pencher l'aiguille sur le cadran qui unit l'objet et le processus, si elles laissent suffisamment de place à l'aspect ludique du travail avec la matière sonore et cela dépend évidemment de leur nature. Parmi les partitions que peuvent investir voire concevoir les improvisateurs et les improvisatrices, il en existe de toutes sortes proposant une multitude de variations, entre celles qui donnent un ou des cadres temporels fixes ou flexibles, des indications de matières sonores, des modes de jeu individuels ou collectifs, une instrumentation et un effectif fixes ou libres, une suite d'instructions textuelles ou s'appuyant sur des éléments graphiques mêlant ou non des éléments de la notation musicale traditionnelle, etc.

Mais toutes au bout du compte, laissant ou non la durée totale de l'œuvre voire de ses parties à l'apprécia-

tion des interprètes, imposent une perturbation temporelle qui les oblige à trouver des moyens pour rééquilibrer le mouvement de leur langage ou d'entrevoir la possibilité d'un pas de côté transformant ce langage en un objet précis et circonscrit comme isolé et éclairé d'une autre lumière. D'un côté donc une stratégie d'adaptation à la présence constituante d'une durée et de l'autre un abandon du mouvement au profit d'une contemplation d'éléments réifiés en relation les uns avec les autres.

L'improvisatrice et l'improvisateur ont la possibilité d'échapper à toute stratégie, se laissant porter par le flux dont ils sont à la fois les acteurs et les témoins mais quand ils se penchent sur une partition qui demande de puiser dans leur créativité ils se doivent d'obéir à l'obligation de stratégies afin

de résoudre le problème de la durée. Et c'est bien l'oscillation entre ces deux pratiques, cette oscillation dans laquelle ils se tiennent, qui est le cœur de leur discipline.

Les deux partitions dont il est question dans le présent enregistrement proposent une telle oscillation. On pourrait même dire qu'elles hésitent, qu'elles sont faites d'une stimulante hésitation. Indéterminées dans le résultat qui peut en naître, elles obligent à se rendre à l'évidence des décisions prises par les interprètes, elles les obligent à trouver la synergie entre l'intimité de leur langage et l'irruption d'un environnement extérieur. Elles les obligent à faire cohabiter le temps suspendu et la réalité objective de la durée mesurée.

Quelle poésie naît donc de cette double vélocité?

→ LÊ QUAN NINH, mai 2021

PROCESSUS COLLECTIFS
DANS TAUTOLOGOS III
ET PERSPECTIVES AND ECHOES

L'essai de Lê Quan Ninh à propos de *Tautologos III* de Luc Ferrari (1929–2005) et *Perspectives and Echoes* de Jonas Kocher (*1977), montre, entre autres, que la distinction entre interprétation et improvisation devient de plus en plus obsolète. En se confrontant à ces deux œuvres, les membres de l'ensemble –bRt– se sont retrouvé·e·s à de nombreuses reprises dans une situation qui questionnait leur propre fonction face à de telles partitions textuelles et graphiques. En se révélant comme un élément déterminant du résultat sonore, c'est le processus collectif, dans ces moments-là, qui fait le lien entre restriction imposée et libre décision. Celui-ci peut autant prendre la forme d'une discussion au sein de l'ensemble, que constituer

un développement implicite et non-exprimé perceptible uniquement dans le son.

Dans *Tautologos III* (1969), la partition elle-même génère un processus à dimension sociale, à savoir une discussion collective à partir des explications textuelles qui la composent. La thématique centrale de cette œuvre est le concept de tautologie tel qu'envisagé par Ferrari. Elle se base sur un cycle constitué d'une action – sonore – suivie d'un silence d'une durée plus longue que celle-là. Chaque exécutant·e répète un cycle choisi individuellement dont la durée reste identique pendant toute la réalisation. Le résultat est une musique en perpétuelle évolution, qui ne se répète jamais, faite de superpositions d'actions sonores qui permettent aux exécutant·e·s de transformer leurs propres actions, sans pour autant perdre l'as-

pect cyclique ; une musique qui pourrait en théorie durer indéfiniment. La mise en place de ce concept de jeu est confiée aux interprètes qui sont directement incité·e·s à la négocier collectivement. Comme c'est le cas dans cette version enregistrée, l'ensemble est en général également confronté à une version pour bande magnétique de *Tautologos* réalisée par Ferrari en 1969.

En revanche, dans *Perspectives and Echoes* (2019), une structure architecturale définit le cours temporel et spatial des événements en grande partie indéterminés. Contraint par ce cadre, l'ensemble définit sa spécificité sonore à l'instant même du jeu. Ce processus va l'amener naturellement à outrepasser la soi-disant contrainte pour aller vers une autre forme de liberté. Les «échos», complètement libérés de la structure et de la parti-

tion données, sont les vestiges respectifs des quatre parties, tels des souvenirs de ce qui a été joué précédemment.

→ GAUDENZ BADRUTT, juin 2021
(Traduction : Jonas Kocher)

-bRt- GROUP FOR MUSIC CREATION

-bRt- est composé d'interprètes et de musicien·ne·s improvisateur·rice·s et se consacre à la création musicale dans différentes constellations et groupes à géométrie variable. L'ensemble explore le champ musical situé entre composition et improvisation, entre sons acoustiques et électroniques, alliant ces pratiques et faisant fi des catégories existantes. -bRt- a été créé en 2021 sous l'impulsion de Jonas Kocher et Gaudenz Badrutt qui en assurent également la direction artistique.

Die freie Improvisation ist unter anderem definiert durch den Verzicht der sie praktizierenden Musikerinnen und Musiker, sich auf Formen zu stützen, die von anderen komponiert worden sind. Dieser Verzicht hat vielleicht ein wenig mit Stolz zu tun, vor allem aber geht es um das Spiel – und um die Frage, was ohne eine solche Stütze übrigbleibt. Über welchen Umweg lässt sich der kreative Weg finden oder wiederfinden? Bezüglich der instrumentalen Praxis fragt sich, ob Kreativität mit einer spezifisch für die Improvisation entwickelten Virtuosität zusammenfällt und ob sich dadurch alle Sorge um die Form erübrigt – zugunsten jenes Flusses, aus dem die Form wie aus Versehen entstehen kann.

Es gibt in diesem Bereich viele Fragen und Herangehensweisen. Die grundlegende Frage aber bleibt stets dieselbe: Wovon ist Improvisation eigentlich frei? Ist sie frei von vorgefertigten

Formen? Frei von Konventionen? Frei von Voraussetzungen? Frei von jeglichem Anstand? Oder ist sie für die Improvisierenden ein Weg, sich von sich selbst zu befreien?

Diese Fragen treffen auf die organische Realität der Verbindung zwischen Hören und Klingen, des Umgangs mit dem Instrument, der Grenzen und Widerstände, die für die Improvisation als praktische Disziplin charakteristisch sind. Und genau diese Grenzen bilden das Vokabular der Improvisierenden, die Art und Weise, wie sie über sich selbst hinauswachsen können: auf diese Grenzen sich stützend, um in der Bewegung des Spiels selbst abzuprallen von der flüchtigen Realität des Moments. Dieses Vokabular ist in dem Sinne lebendig, als es nur durch die ontologischen Kräfte des Individuums und dessen unmittelbarer Umgebung beschränkt ist; lebendig genug, um eine Sprache zu bilden, weil frei von hinzuge-

fügter Form und Anweisung. Frei vor allem auch, weil der flüchtige Moment nicht von Dauer ist.

Was passiert denn nun, wenn die Improvisierenden mit so einer «Stütze» konfrontiert sind – mit einer Partitur? Stört diese, so offen sie auch ist, die Realität, weil sie eine Art Gravitationsverzerung verursacht? Oder kommt sie den Künstlerinnen und Künstlern vielmehr zu Hilfe, indem sie ihnen in ihrer Disziplin neue Perspektiven eröffnet? Lässt sie die mit viel Geduld entwickelte musikalische Sprache versiegen oder bereichert sie diese gerade? Blockiert sie den künstlerischen Prozess oder verleiht sie ihm einen neuen Kontext?

All das hängt natürlich davon ab, woher die Partituren stammen und aus welchen Erfahrungen sie entstanden sind. Es hängt davon ab, auf welche Seite und wie weit sie den Zeiger auf dem Zifferblatt bewegen, das Prozess und Resultat vereint, und ob sie genug Raum lassen für einen

spielerischen Umgang mit dem Klangmaterial. Natürlich hängt es aber auch von ihrer Beschaffenheit ab. Unter den Arten von Partituren, mit denen sich Improvisierende befassen können oder die diese sogar erfassen können, gibt es eine Vielzahl von Variationen: Solche mit einem oder mehreren festen oder flexiblen zeitlichen Rahmen, mit Angaben zu Klangmaterial, mit individuellen oder kollektiven Spielweisen, mit fester oder freier Instrumentierung und Besetzung und mit einer Reihe von Textanweisungen – bis hin zu jenen, die auf grafischen Darstellungen beruhen und dabei Elemente der traditionellen musikalischen Notation einbeziehen oder auch nicht usw.

Aber am Ende erzeugt jede Partitur, ob sie nun das Werk in seiner gesamten Ausdehnung oder nur Teile davon den Entscheidungen der Ausführenden überlässt, eine zeitliche Reibung. Diese erfordert, dass die Interpretie-

renden neue Wege finden, um die Bewegungen ihrer musikalischen Sprache wieder ins Gleichgewicht zu bringen, oder um einen Schritt zur Seite zu tun und für diese Sprache eine eigene Form zu finden – präzise, klar, von einem anderen Licht beleuchtet. Einerseits geht es also um die Anpassung an unmittelbare, vordefinierte Zeitvorgaben, andererseits um den Verzicht auf Bewegung, zugunsten der Kontemplation der Klang gewordenen Objekte in ihrem Verhältnis zueinander.

Die Improvisierenden können sich jeder Strategie entziehen, sich bloss vom musikalischen Fluss mitreissen lassen, deren Akteure und Zeugen sie zugleich sind. Wenn sie sich aber einer Partitur annehmen, bei der sie aus ihrer Kreativität schöpfen müssen, brauchen sie zwangsläufig eine Strategie, um das Problem der Dauer zu lösen. Und dieses Oszillieren zwischen den beiden Praktiken, dieses Oszillieren, in

dem sie sich hier wiederfinden, ist der Kern ihrer Disziplin.

Die beiden Partituren auf dieser Aufnahme schlagen ein solches Oszillieren vor – oder vielmehr ein Zögern; ja, sie bestehen regelrecht aus einem anregenden Zögern. Aufgrund der Offenheit dessen, was aus ihnen resultiert, erfordern diese Partituren es geradezu, die von den Interpretierenden getroffenen Entscheidungen als Tatsachen anzunehmen; und sie erfordern von den Interpretierenden selbst, die Synergie zu finden zwischen der Intimität ihrer eigenen Klangsprache und der Umgebung, auf die diese trifft. Sie erfordern es, die Zeit des Innehaltens mit der real gemessenen Dauer in Einklang zu bringen.

Welche Poesie entsteht wohl aus dieser zweifachen Zeitlichkeit?

→ LÊ QUAN NINH, Mai 2021
(Übersetzung: Manuela Di Franco)

KOLLEKTIVE PROZESSE IN TAUTOLOGOS III UND PERSPECTIVES AND ECHOES

Das Essay von Lê Quan Ninh zeigt unter anderem auf, dass im Falle von Ferraris *Tautologos III* und Kochers *Perspectives and Echoes* eine Differenzierung zwischen Interpretieren und Improvisieren zunehmend obsolet wird. Und so werden sich auch die Mitglieder vom Ensemble –bRt– zeitweise darüber im Unklaren gewesen sein, in welcher Funktion sie nun einer solchen textlichen oder teilweise auch graphischen Partitur gegenüberstehen sollen. Der kollektive Prozess, der auferlegte Einschränkung und freie Entscheidung verknüpft, ist für das hörbare Ergebnis deshalb entscheidend – ein Prozess innerhalb des Ensembles, der in Form von Diskussion stattfinden kann, aber auch aus unausgesprochener, nur im Klang hörbarer Entwicklung bestehen kann.

Bei *Tautologos III* von Luc Ferrari (1929–2005) aus dem Jahre 1969 ist es eher der soziale Aspekt, der quasi zu einem solchen Prozess wird: die Diskussion über die bloss textlichen Erläuterungen. Die zentrale Thematik darin ist Ferraris Konzept der Tautologie. Dieses basiert auf einem Zyklus, zusammengesetzt aus einer (Klang-)Aktion und darauffolgender, längerer Stille. In *Tautologos III* wiederholt jede ausführende Person einen solchen Zyklus aus persönlicher Klangaktion und Stille stets, mit individuell gewählter, aber unveränderlicher Dauer. Es entsteht eine sich nie wiederholende Musik aus Überlagerungen von Klangaktionen, welche den Ausführenden ermöglicht, ihre eigenen Aktionen zu transformieren, ohne aber das Zyklische zu verlieren. Eine Musik, die theoretisch unendlich lange andauern könnte.

Die Verhandlung über die Umsetzung dieses Spielkonzepts wird weitgehend den Ausführenden überlassen, sie werden zur Verhandlung darüber geradewegs angestiftet. Wie auch in der hier vorliegenden Version wird das ausführende Ensemble meist mit einer Tonbandversion von *Tautologos* (die 1969 von Ferrari realisiert wurde) konfrontiert.

Bei *Perspectives and Echoes* (2019) von Jonas Kocher (*1977) hingegen ist eine leere Architektur vorhanden, die den zeitlichen und räumlichen Verlauf des nicht näher definierten klanglichen Geschehens vorgibt. Eingezwängt in dieses Gerüst, findet das Ensemble spontan seinen spezifischen Klang, kann innerhalb dieses Gerüsts aber auch daraus ausbrechen – wodurch der vermeintliche Zwang in eine andere Form von Freiheit transferiert wird. Die ‚Echos‘ sind jeweilige Überbleibsel der vier Teilstücke, blasse Erinne-

rungen an vergangen Gespieltes, gänzlich befreit von vorgegebener Struktur und Partitur.

→ GAUDENZ BADRUTT, Juni 2021

-brt- GROUP FOR MUSIC CREATION

-brt- besteht sowohl aus InterpretInnen als auch aus improvisierenden MusikerInnen und widmet sich in unterschiedlicher, variabler Gruppen-Konstellation der musikalischen Kreation. Erforscht wird Musik mit akustischer und elektronischer Klanglichkeit, zwischen Komposition und Improvisation. Dabei wird versucht, diese Praktiken zu vermischen und vorhandene Kategorisierungen zu ignorieren. Initiiert wurde -brt- im Jahre 2021 von Jonas Kocher und Gaudenz Badrutt, die das Ensemble auch gemeinsam künstlerisch leiten.

Free improvisation is defined, among other things, by its practitioners' refusal to rely on a form composed by others. Partially, perhaps, from pride, but above all from playfulness: what is left when we eschew this support? What detour will lead us onto the path of creativity? And in the context of instrumental practice, for example, we may wonder if creativity encompasses the development of a singular virtuosity, if it is appropriate to forgo any concern with form or to acknowledge the presence of a flux from which any form may arise unbidden.

There are multiple questions and practices in this field, but the fundamental question remains the same: what is improvisation free from? From pre-established forms? From conventions? From prerequisites? From all decorum? And

along the way, do improvisers discover how to be free from themselves?

These questions rub elbows with organic realities related to listening and sound, instrumental manipulation, and the limits and restraints that mark the practice of improvisation as a discipline. And those very limits constitute improvisers' vocabulary and approach in their efforts to surpass themselves: to rely on these limits in order to bounce back into the movement of the game itself by interacting with the fleeting reality of the moment. This vocabulary is thus alive, constrained only by the ontological powers of the individual and his or her immediate environment - alive enough to form a language unfettered by added form or instructions. Free, also and most

of all, because the fleeting moment does not pertain to duration.

What happens, then, when the improviser is confronted with such an «addition»? Does the score, open as it may be, disturb reality by provoking a sort of gravitational distortion? Or does it, instead, come to the rescue of the artist in question, providing him or her with new perspectives on the discipline itself? Does it come to impoverish, or on the contrary to enrich a patiently developed language? Does it come to block its movement, or on the contrary to give it a new context?

That depends, of course, on where these scores come from and on what experiences they draw. It depends on which side and to what extent they tip the scales that join object with process—that is, whether they leave enough

room for the playful aspect of working with sound material. Obviously, that depends on their nature. Among the scores that improvisers can engage with, or even conceive, there are all sorts that offer a multitude of variations, including those that provide one or more flexible temporal frameworks, indications of sound materials, individual or collective playing modes, predetermined or free instrumentation and number of musicians, a series of textual instructions or those based on graphic elements that may or may not combine aspects of traditional musical notation, etc.

In the final analysis, whether or not they leave the total duration of the work or parts of it up to the performers, all such scores impose a temporal disturbance that compels the players to find

ways to rebalance the movement of their language or to glimpse the possibility of a sidestep that transforms this language into a precise and circumscribed object, as if isolated and illuminated by another light. On the one hand, therefore, a strategy of adaptation to the constitutive presence of a duration and on the other, an abandonment of movement in favour of a contemplation of elements reified in relation to each other.

Improvisers can elude any strategy, letting themselves be carried along by the flow in which they are simultaneously actors and witnesses, but when they take on a score that requires them to tap into their creativity, they must obey its obligatory strategies in order to resolve the problem of duration. And it is this oscillation between

the two practices, an oscillation in which they stand firm, that lies at the heart of their discipline.

The two scores featured in this recording propose such an oscillation. We could even say that they hesitate, that they constitute a stimulating hesitation. Indeterminate of the result that might arise from them, they call for facing the evidence of the performers' decisions, compelling them to find a synergy between the intimacy of their language and the intrusion of an external environment. They compel them to make suspended time coexist with the objective reality of measured duration.

What poetry is born then, of this dual velocity?

→ LÊ QUAN NINH, May 2021
(Translation: Akis Sinos)

COLLECTIVE PROCESSES
IN TAUTOLOGOS III AND
PERSPECTIVES AND ECHOES

Lê Quan Ninh's essay on *Tautologos III* by Luc Ferrari (1929–2005) and *Perspectives and Echoes* by Jonas Kocher (*1977), shows – among other things – that the distinction between interpretation and improvisation is becoming increasingly obsolete. While confronted with these two works, the members of the -bRt- ensemble repeatedly found themselves in a situation that posed questions about their function with regard to such textual and graphic scores. As a key element of the sonic result, it is at those moments that collective process links imposed restrictions and freely made decisions. This can as easily take the form of a discussion within the ensemble, as it can constitute an implicit and

unexpressed development perceptible only through the sound.

In *Tautologos III* (1969), the score itself generates a process that has a social aspect, namely a collective discussion based on the textual explanations that comprise it. The central theme of this work is the concept of tautology envisaged by Ferrari. It is based on a cycle that consists of a sonic action followed by a longer silence. Each performer repeats an individually chosen cycle whose duration remains the same throughout the entire performance. The result is a perpetually evolving music that never repeats itself, made of overlapping sound actions that in turn allow the performers to transform their own actions without losing the cyclical aspect; a music that could theoretically

last indefinitely. The implementation of this concept of playing is entrusted to the performers, who are directly encouraged to negotiate it collectively. As is the case in the present recording, the ensemble is also usually confronted with a tape version of *Tautologos*, realised by Ferrari in 1969.

On the other hand, in *Perspectives and Echoes* (2019), an architectural structure defines the temporal and spatial course of largely indeterminate events. Constrained by this framework, the ensemble defines its sound-specificity at the very moment of play. This process naturally leads it to exceed the supposed constraints in order to move towards another form of freedom. The «echoes», completely freed from predetermined structure and score, are the

respective remnants of four parts, like memories of what was previously played.

→ GAUDENZ BADRUTT, June 2021
(Translation: Akis Sinos)

-bRt- GROUP FOR MUSIC CREATION

-bRt- is composed of performers and improvising musicians and is dedicated to the music creation in different constellations and groups of variable geometry. The ensemble explores the musical field between composition and improvisation, between acoustic and electronic sounds, combining these practices and challenging existing categories. -bRt- was founded in 2021 by Jonas Kocher and Gaudenz Badrutt, who are also its artistic directors.