

chestre qui, après bien des hésitations, s'était rangé unanimement derrière lui : salle comble, applaudissements frénétiques, reprise de deux mouvements de la première audition de Messiaen et d'une partie de la Troisième de Saint-Saëns. Le public transforma ce concert d'adieu en manifestation contre la mise à pied de Chung. La direction n'a cependant rien à craindre : à l'intérieur comme à l'extérieur, on a ordonné le « service normal ». Le programme, avec une introduction détaillée d'Yvonne Loriod à la nouvelle œuvre, ne fut pas distribué à la presse ; ce n'est qu'après la première audition, à l'entracte, que j'ai pu en acheter un. Et de même que naguère, dans les pays du socialisme réel, les médias passaient sous silence telle manifestation du public fâcheuse pour le pouvoir, de même on avait visiblement « mis au pas » les critiques musicaux parisiens : pas un mot du triomphe de Chung auprès du public, sinon pour le dénoncer, comme Anne Rey dans le *Monde* du 28.9.1994 : « La salle applaudit d'emblée le 'perdant'. Jack Lang, ancien ministre de la Culture, est plus bronzé que jamais. Pierre Bergé [ancien directeur de l'Opéra] distribue des accolades dans la travée centrale du parterre. Bientôt il sera debout, claquant des mains bien haut au-dessus de sa tête. » Ainsi, par une sélection perfide des faits, les partisans de Chung sont traités de mauvais perdants, le conflit entre la direction et le chef musical à propos de leurs compétences respectives de rancune de l'équipe sortante. Les critiques passent simplement sous silence le fait que tout le public se soit levé, qu'on ait acclamé des remarques telles que « on ne laisse pas partir un chef pareil ». Le journalisme de festival et de prestige est déjà entièrement à la botte du futur patron, Hugues Gall, salué partout comme le nouveau Liebermann, même avant son entrée en fonction proprement dite. Dans ces circonstances, on ne s'attendra pas à ce que les musicographes distinguent les bois si compliqués de l'orchestre classique : dans *Le Figaro*, premier quotidien national français, on va jusqu'à faire de Heinz Holliger, qui avait pris publiquement parti pour Chung, un clarinettiste ! De même qu'ils passent sous silence les protestations du public, les critiques parisiens font l'impasse sur la prestation du chef, alors que son dernier concert avec l'orchestre de l'Opéra de Paris aurait sans doute mérité un instant de réflexion. Mais il faut qu'il s'en aille, et si possible vite et sans bruit ! C'est pourquoi on taxe l'offre de Chung de diriger jusqu'en l'an 2000 sans cachet et d'économiser ainsi 40 millions à l'Opéra de pure provocation.

En cinq ans de direction, Myung-Whun Chung a fait de l'orchestre de l'Opéra, qui, à son arrivée, pratiquait un jeu robuste de théâtre, une phalange d'une souplesse exceptionnelle, capable de réagir avec une sensibilité sismographique aux nuances les plus subtiles, aux vibrations et aux tensions les plus fines.

Cette immense formation donne une impression de légèreté et sonne si aérienne qu'on la croirait placée sur un tapis élastique. Chung parvient avant tout à charger les sons d'une intensité quasi magnétique ; ainsi, dans la Troisième symphonie de Saint-Saëns, il pousse et retient les trémolos des cordes d'une manière qui provoque une compression et une tension inouïes dans cette musique pourtant pathétique. Plus la musique se fait douce et dépouillée, plus on ressent cette énergie comprimée. La direction de Chung fait merveille dans la première audition du *Concert à quatre pour flûte solo* (Catherine Cantin), *violoncelle solo* (Mstislav Rostropovitch), *hautbois solo* (Heinz Holliger), *piano solo* (Yvonne Loriod) et *orchestre*. Qui, au vu de cette distribution, attendait la magie des couleurs et la puissance sonore de Messiaen, en fut pour ses frais. Cette dernière œuvre s'avère relativement dépouillée et squelettique ; les transitions manquent, seul l'essentiel est dit. L'œuvre n'a d'ailleurs pas été achevée par le compositeur ; Yvonne Loriod, qui corrige depuis des décennies les partitions orchestrales de son mari, en a achevé deux des quatre mouvements sur la base d'une *particella* détaillée. D'un point de vue traditionnel, la composition n'appelle que des commentaires négatifs : Messiaen ne compense pas l'extrême diversité de timbres du quatuor de solistes par des motifs unifiés, comme si le déséquilibre en était l'objet même. Chaque partie de solo est un monde à soi, y compris quant à sa dimension, vaste pour le hautbois, et presque injurieusement courte pour le violoncelle. Chung a bien compris cet aspect de l'œuvre : il n'essaie pas de fondre les éléments disparates en un flux, il les isole en tant qu'*objets sonores* en leur donnant suffisamment d'espace et de temps, comme le ferait un galeriste avisé. Les ruptures entre ces objets, les transitions imaginées, mais non réalisées, deviennent ainsi des moments passionnants de l'exécution.

Les solistes s'intègrent bien dans cette interprétation et ne cherchent pas non plus à créer des liens là où il n'y en a pas. Cette conception culmine dans la cadence des oiseaux, au dernier mouvement, où les quatre solistes jouent simultanément, mais sans se prêter la moindre attention. Chacun exécute et réitère à son tempo un chant d'oiseau, l'*hypolaïs polyglotte* pour le piano, le *merle de roche* pour le violoncelle, la *grive musicienne* (entendue dans la forêt de la Joux, dans le Jura) pour le hautbois, et l'*hypolaïs ictérine* pour la flûte. C'est là un des concerts d'oiseaux les plus purs et les plus libres de tout l'œuvre de Messiaen. Les oiseaux n'y sont plus emprisonnés dans le corset des structures compositionnelles, ils ont été comme rendus à la nature. Pour un compositeur aux yeux duquel le chant des oiseaux a toujours symbolisé un message céleste et un idéal inaccessible, le *Concert à quatre*, et surtout cette cadence finale à quatre voix où il re-

nonce à ses prérogatives de contrôle, représente une péroration impressionnante.

Mais l'hétérophonie de la cadence commente ironiquement aussi la personnalité de chaque soliste, que Messiaen rend de façon saisissante par l'aphorisme d'un simple chant d'oiseau. Depuis longtemps, Catherine Cantin, Heinz Holliger et Mstislav Rostropovitch avaient commandé chacun un concerto solo au compositeur ; le *Concert à quatre* exauce donc leur souhait de manière globale, non pas pour se débarrasser rapidement d'une tâche ennuyeuse, mais pour illustrer au contraire la précarité du concerto solo ; ni le soliste « héroïque » qui conduit et guide l'orchestre, ni le soliste « virtuose » qui l'écrase n'ont de place dans la pensée musicale de Messiaen. C'est pourquoi il reprend la forme du *concerto grosso*, dans lequel les solistes n'ont pas encore quitté tout à fait la communauté de l'orchestre. Ainsi, dans le premier et le troisième mouvement, les solistes sont traités en partie comme des instruments de l'orchestre. Seul le deuxième mouvement, basé sur une vocalise de 1932, accuse une structure plutôt traditionnelle, avec mélodie et accompagnement. Ce mouvement a d'ailleurs été inspiré directement par Holliger, qui jouait souvent une version de hautbois de cette vocalise en guise de bis. Pour le reste, c'est l'organisation libre du concerto grosso qui prédomine : les solistes et l'orchestre s'expriment librement, dans des combinaisons toujours nouvelles, et sans forme préétablie.

Tous ceux qui sont vite saturés de Messiaen et se méfient des « joints » de sa musique – ceux-là mêmes dont le *Monde* déplorait l'absence – ne pourront que se réjouir d'une œuvre si neuve du point de vue de l'effectif, de la forme et du style.

Roman Brotbeck

## Pour tous les goûts et les dégoûts

### Jazz estival en France

Il y a eu près de cent festivals de jazz en France durant l'été 1994, qui ont une tendance marquée à se répartir, grosso modo, en deux lots. Ceux qui font partie du premier, pour rentrer dans leurs fonds, voire faire recette, ratissent large, engagent des têtes d'affiche, des « locomotives » destinées à remplir les lieux de concert avec une clientèle composite. Il s'ensuit des programmations mixtes, « métissées », composées (comme une salade), avec importations directes de folklore, World Music, érucations rockeuses ou borborygmes rap. En découlent des opérations plus ou moins promotionnelles, avec défilés de mode, épiphanies de « stars » – pas trop excentriques, non plus qu'inattendues ou insolites (en fait de tristes stylites),

avec de savants dosages entre multinationales discographiques, chapelles artistiques et affinités amicales. De somnolents saupoudrages balisés de virtuoses volants, où l'on évite surtout de faire *trop* de musique<sup>1</sup>.

Le second lot est exigeant, parfois intraitable, qui propose, eh oui !, du jazz. Celui de l'âpre et longue jouissance, celui qui ne recherche pas à tout prix l'agréable, l'hédonisme béat, mais la viridité, et l'éblouissement qui déclenche le plaisir le plus désespéré (c'est cela, la musique, toute la musique, qu'on aime). Et c'est d'autant plus méritoire que, faut-il le répéter, les amateurs de ce jazz-là sont rares<sup>2</sup>.

Le Festival de Calvi, en Corse, donne le coup d'envoi des festivités – au sens propre du terme – par sa démarche originale entre toutes, qui tranche avec l'idéalisme mystificateur et la starisation dorée. Son directeur, René Caumer, également – et naturellement ! – fin lettré (il affectionne, en certaines saisons, Lampedusa, mais aussi Proust), est un être d'une délicieuse et opiniâtre indolence, mais aussi puissant vociférateur à ses heures (qui ne sont jamais celles des autres...); les musiciens qu'il veut bien inviter, et tous se disputent cet honneur (ils étaient deux cents environ pour cette septième édition), ne perçoivent pas de cachet. Mais leur séjour – une semaine que certains voudraient bien voir portée à un mois – est payé ; et c'est magique ! Car les musiciens, libres et spontanés, peuvent donner le meilleur d'eux-mêmes. Musique quand la nuit se fait subtilement triste, sous le chapiteau érigé les pieds dans l'eau, tandis que les véritables amants de murmures mélismatiques sur *Mooche the Mooche*, ceux qui n'hésitent pas à trébucher sur l'anacrouse, ceux qu'horripile la monoculture de la double-croche, vont voir émerger le glissement nu des transparences de la note bleue. Puis, « after hours », bœufs à la Citadelle et dans les cafés et restaurants de la Ville basse, tous lieux mythiques du festival. Reste à peine le temps d'un bref sommeil vigilant, car les concerts ou rencontres reprennent en fin d'après-midi. En un mot, on vit la musique autant qu'on l'écoute. Sont venus cette année : Michel Petrucciani, Didier Lockwood (des habitués), Bernard Maury ou Elisabeth Caumoï.

A Nice, changement de décors et de personnages. Ce qu'était la Grande Parade du jazz (marque déposée) est devenu, après des échauffourées juridiques, le premier Nice Jazz Festival. Au menu, et en quête d'auteurs, de plantureuses omelettes jazzueuses, avec spécialités voisines (acid jazz, rock, funk, « variété-toche »...), relevées d'ingrédients venus d'Afrique, du Brésil et de Cuba. Quelque sept cents musiciens en dix jours ! Il y en avait pour tous les goûts – et dégoûts, donc. Tout commence vers dix-sept heures, dans les Arènes de Cimiez, sur les hauteurs de la cité (qui fait inéluctablement penser à un Montreux qui serait sur-Mer). Dans les stands, on entasse pans-bagnats et fou-

gasses, pizzas et boudin antillais, alors que résonnent la corde d'un piano qu'on accorde, de sourdes grappes de contrebasse, un chuintement de cymbales. Arrive le public, peu à peu, flânant ; boubous brodés et inexpugnables casquettes pour eux ; jupes format ticket de bus et semelles superexpansées style percheron, pour elles, chez qui les taquineries de la mode laissent peu de place aux seins carillonneurs. Tout cela a un air de Foire du Trône à Woodstock. Commentent les concerts : sur trois scènes, mais proches l'une de l'autre ; d'où des parasitages fréquents. Il fallait esquiver les gargouillis rap et des feulements rocheux à faire roter les oliviers pour apprécier la luxuriance, non encore dépourvue de facilités, du jeune guitariste Bireli Lagrene, qui ne poursuit pas, malgré ses origines manouches et comme on le lit déjà un peu partout dans ses « bios », la stylistique de Django, alourdie du fardeau grapellinesque, qu'on se rassure ! Pour déguster immodérément la sorcellerie si évocatoire des synthétiseurs de Joe Zawinul, accompagné des tablas (entre autres) de Trilok Gurtu, tout comme l'intranquillité jubilante de Michel Petrucciani, beaucoup moins convaincant, lorsqu'il est soutenu par un quatuor à cordes, lequel se contente de riffer et de « continuer » la basse. On n'apprécia pas plus l'un des moments clefs du festival (avec Khaled !), le supergroupe (des réunions exceptionnelles qui tiennent le temps d'un été) The Rite of Strings de Jean-Luc Ponty (violon), Al Di Meola (guitare), Stanley Clarke (contrebasse). Ils jouent brillamment, ces vedettes hors norme, c'est vrai ; très juste et très vite, c'est encore vrai. Mais jouent-ils vrai ? une musique toute crue et toute nue ? Non. Quand d'aucuns comprendront-ils que le réel a toujours tort, que la réalité se trouve tapie derrière les notes ? Ce *Sacre des cordes*, vide de tout sentiment tragique et de tout sens de la menace – comme dans celui du *Printemps* –, évoquait plutôt les *Tableaux* d'une « exhibition ». Notons, par souci d'exactitude, et par parenthèse, que l'on entendit, çà et là, des échos des grandes heures que Ponty vécut avec Daniel Humair et Eddy Louiss à la fin des années septante ; mais ce ne furent que des fumerolles d'au-delà. Las des musiques qui barbotent dans les eaux brouillées de l'évidence, il suffisait alors de se rendre à une encablure de Nice, au festival d'Antibes-Juan-les-Pins. Pour la trente-et-unième édition du doyen mythique des festivals européens, Victor Lévy-Perrault, son maître d'œuvre, non seulement ne capitule pas, mais tranche dans le vif, fait foin des mixtures, fusions et autres métings. Sa programmation le prouve, qui défend une *pensée* musicale, farouche et stoïque. (Il convient d'ajouter que, contrairement à d'autres festivals, la seule billetterie de la manifestation assure son maintien.)

Dans la Pinède Gould (celui des trains, pas l'autre !), les odeurs clopinent dans la lumière molle et furtive du jour qui

tombe. Sur la scène (dominée par une nouvelle sculpture en acier, mi-goélette, mi-trompette), en ouverture, des jeunes du futur, tel l'intéressant et déjà vaste trompettiste François Chassagnite. Le lendemain, Michel Portal Unit « réunissait » pour l'occasion Nguyên Lê (guitare), Trilok Gurtu (percussions) et Jean-François Jenny-Clark (basse). Portal, toujours indevinable, c'est le grand équarisseur de songes : les quelques bribes qu'à chaque fois il dispense au public lui font sentir que seules les évidences sont stupéfiantes, que toute sensation absolue est musicale. Puis ce fut Jazz au Sommet, avec une ancienne, certes, mais toujours vigoureuse cordée : les souffleurs Jon Faddis, James Morrison, Slide Hampton (on l'oublie trop, ce tromboniste superbe d'invention) et Phil Woods, arc-boutés sur une infracassable rythmique : Lalo Shifrin, Ray Brown et Grady Tate. Devant un public scandaleusement clairsemé. Il y a peu d'amateurs de jazz, vous disait-on.

Début août, on ne manque pas de se rendre à Crest (prononcez Crè). Blottie à l'ombre de l'imposante masse niaise et quasi wagnérienne de sa Tour, la cité se prélassait à deux pas de Valence, entre Dieulefit et Aouste : l'éternité à portée de main ! Sa vieille ville, le lacis piranésien de ses traboules crépusculaires, la lumière mauve et rose de ses places commandent aux bruits le silence. S'y déroulait pourtant le vingt-quatrième Festival de jazz, depuis sept ans consacré uniquement à la voix (bien que celle-ci soit souvent prétexte, voire alibi, pour exécuter des œuvres instrumentales !). Cette année, la programmation voulut que l'on attisât l'impatience de la mémoire. Ainsi le contrebassiste Henri Texier, bonnet bleu au ras des yeux, penché sur ses mains qu'il scrute, épie comme un chat jouant aux souris (on ne pouvait s'empêcher de penser à Glenn Gould...), offrait à un auditoire compact ses dialogues solipsistes, souples et enchevêtrés à la fois. Avec son quartet Azur, ils « jouèrent des chansons » évoquant (et non pas politisant) l'Afrique, l'ex-Yougoslavie, les Indiens d'Amérique, mais aussi Stan Getz et Ornette Coleman (oh ! les rocaillieux clusters du superbe pianiste Bojan Zulfikarpasic dans la diabolique composition colemanienne *Happy House*). Ce fut ensuite l'interlude D.D. Bridgewater, avec Claude Nougou, l'une des deux nécessaires, ici, locomotives du festival, dont le vide musical a au moins le mérite de remplir des lieux de concert. Le batteur Aldo Romano, aussi chanteur et guitariste (quand il compose), est un amoureux de Pasolini, Pavese, Duchamp et Berio. Son gai savoir rassure ; car il nous prouve que les (si nombreux, et ce n'est pas un hasard) batteurs ne sont pas tous d'assommants ferrailleurs caressant le désir de leur impuissance. Il y a du spirituel dans son art de nous remettre en mémoire les chansons italiennes qui naguère le bercèrent (*O Sole mio, Volare*<sup>3</sup>). Avec Paolo Fresu, trompette,

Laurent de Wilde, piano et Furio De Castri, basse, conférant à ces mélodies une irrésistible essence, ils susciterent d'admirables et énigmatiques<sup>4</sup> insurrections de désirs.

Jean-Noël von der Weid

1. Mais la France possède un bon swing en cette musique qui fut trop longtemps considérée dans l'Hexagone « comme une musique de sauvages » (!). Quelque cinquante clubs programment du jazz – mais chacun pour soi et sur de courtes périodes, il est vrai –, presque trop de disques sont diffusés (plus de trois cents nouvelles références arrivent chaque mois dans les bacs de grands magasins comme la Fnac ou Virgin). « Un chiffre trompeur, précise Pascal Anquetil, responsable du Centre d'information du jazz, car il s'agit pour la majorité de rééditions, ce qui rend la nouvelle production plus fragile que jamais. » Notons encore que c'est grâce à Maurice Fleuret, directeur de la Musique et de la Danse de 1982 à 1986, que le jazz, longtemps ignoré par l'Etat, est enseigné dans une bonne douzaine de conservatoires nationaux. Enfin, sachons que sur les 2000 à 2500 professionnels recensés en France, une centaine seulement vit de sa musique. Alors, le jazz français, écartelé entre technique et passion, peut-il soutenir la comparaison avec les grands noms du jazz américain ?
2. Quelques festivals hors période estivale, du Mans à Angoulême, d'Amiens à Coutance, de Mulhouse à Banlieues bleues (autour de Paris), s'attachent en outre à diffuser du jazz européen ; nous en reparlerons.
3. A écouter : *non dimenticare*, Aldo Romano Quartet (Paolo Fresu, trompette, Franco d'Andrea, piano, Furio Di Castri, basse).
4. « *Ein Rätsel ist Reinentprungenes...* » écrivait Hölderlin à propos du Rhin. Souvent les codes de ces mélodies semblent sourdre comme le jaillissement pur des origines.

## Improvisationsfest

*La Chaux-de-Fonds: Fête des Musiciens Suisses*  
(2.–4. September 1994)

Vor zwölf Jahren, bei dem noch von Klaus Huber initiierten «Fest der Musik» in Zofingen, versuchte der Schweizerische Tonkünstlerverein erstmals in seiner Geschichte improvisierte Musik gezielt ins Programm eines Tonkünstlerfestes einzubeziehen. Damals benannte man diese Musiker mit dem inzwischen aus der Mode gekommenen Adjektiv «alternativ», und für ihr Tun versuchte man sogar die Kategorie der A-Musik einzuführen. Die improvisierenden Musiker mussten in Zofingen allerdings zum grössten Teil aus exterritorialen Zonen des Tonkünstlervereins rekrutiert werden, denn kaum einer war Mitglied des Tonkünstlervereins, es sei denn, er hätte sich – wie Urs Peter Schneider – auch als «seriöser» Komponist seinen Namen gemacht. Heute hat sich in dieser Hinsicht beim Tonkünstlerverein vieles geändert. In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre wurden improvisierende Musiker zwar noch einmal ausgegrenzt, seit einigen

Jahren aber können sie dem Verein problemlos beitreten, und sie haben mit Jacques Demierre und jetzt neu mit Dorothea Schürch, die ihm nachfolgt, sogar einen ständigen Vertreter im Vorstand. Das Fest von La Chaux-de-Fonds war gleichsam die äussere Bekräftigung dieser Öffnungstendenz. Dass diese innerhalb des Tonkünstlervereins nicht auf eitel Freude stösst, haben die meisten komponierenden Mitglieder mit ihrer Abwesenheit bestätigt. Solches konnte dem Erfolg des Festes keinen Abbruch tun; der Publikumsandrang war sehr gross.

Aber nicht nur beim Tonkünstlerverein, sondern auch bei den improvisierenden Musikern hat sich vieles zum Guten verändert. Von einer eigenständigen Szene der improvisierten Musik konnte in Zofingen noch keine Rede sein; wenn damals überhaupt improvisiert wurde, dann zerfielen die Improvisationen im besseren Falle in ihre stilistischen Ingredienzen, oder sie konnten sich – im schlechteren Falle – von den Fesseln der Jazzidiome erst gar nicht befreien. Einzig das Duo Möslang-Guhl gab in Zofingen mit zum Teil abstrusen Instrumenten eine Andeutung von den wirklichen Perspektiven einer frei improvisierten Musik.

Das Fest in La Chaux-de-Fonds zeigte ein ganz anderes Bild, sowohl in der Professionalität, z.B. in der technischen Beherrschung, als auch in der Vielfalt unterschiedlicher Tendenzen. Die Jazz-aufkleber haben sich entweder verloren, oder sie sind ironisch eingebaut wie etwa bei den Strassenmusikern der *Fanfare des Loups*. Vor allem aber sind die improvisierenden Musiker fast gänzlich von der ebenso autoritären wie ohrenbetäubend hohen Lautstärke abgekommen; es wird kaum mehr dem alles entdifferenzierenden Power gehuldigt. Mit Ausnahme der adoleszenten Befreiungsschläge von Adrien Kessler, die ich hier aus gebotenen Respekt vor der Jugend übergehen will, hat improvisierte Musik heute – pointiert formuliert – sehr viel mehr mit einem Streichquartett zu tun als mit den populären Musikrichtungen, denen sie – historisch betrachtet – entstammt. Das musikalische Material ist dasselbe wie bei der fortschrittlichen Musik, und viele improvisierte Texturen wären bei einem Blindversuch von komponierten kaum mehr zu unterscheiden. Versucht man die Musik dieser drei Tage pauschalisierend zu beschreiben, so erscheinen Stilm Merkmale, die heute auch bei einem Festival mit «seriöser» Musik überwiegen: auf der einen Seite dominieren einfache formale Gesten, wie z.B. langsamer Auf- und Abbau oder lange und kontinuierlich sich verändernde Muster mit sensiblistisch-meditativer Tendenz; auf der andern Seite erklingen kurze eruptive Ausbrüche, die sehr körperlich wirken, weil sie in Dauer und Bewegungsablauf mit einfachen Körpergesten – z.B. mit einem Armauswerfen – korrespondieren; solche Ausbrüche können sich vereinzelt auch in ein Tuttiwüten steigern.

Gerade wegen dieser Konvergenz zwischen improvisierter und komponierter Musik ist es bedauerlich, dass nur wenige Komponisten dieses Fest in La Chaux-de-Fonds besuchten. Diese hätten sich hier nämlich mit interessantesten (In-)Fragestellungen ihres Tuns konfrontieren können. Zwar ist in der postseriellen Musik der Einbezug improvisatorischer Elemente immer wieder ein Thema gewesen; dieses wurde aber – vom Radikalismus eines Cage mal abgesehen – häufig auf den gleichsam «pädagogischen» Aspekt reduziert, wieviel Freiheiten denn einem Interpreten innerhalb einer vorgeschriebenen Struktur belassen werden können. Die frei-improvisierenden Musiker stellen heute diese Fragen grundsätzlich neu; auf die Autorität des Komponisten sind sie nicht einmal mehr im Sinne von Cage's abwesendem Autor angewiesen. Sie bringen Lösungen zustande, die der Komposition ebenbürtig oder sogar überlegen sind. Wenn man hört, mit welcher Leichtigkeit improvisierende Musiker beispielsweise Übergänge zwischen Geräusch und Ton zu realisieren wissen und in welchem Masse der Spannungsablauf hier in einzelnen Abschnitten stimmt, weil er erlebt und nicht bloss ausgezählt ist, steht plötzlich die Rolle des Komponisten selber zur Disposition, und zumal die Rolle von Komponisten, die quasi intuitiv aus dem Moment heraus schreiben und sich an keine sogenannte «intellektuellen» Ordnungen halten, indem sie entweder «erinnerungslose» oder dann extrem redundante Musik komponieren.

Dies wurde für mich in La Chaux-de-Fonds bei jenen Improvisationen am offensichtlichsten, die von gewissen Puristen als «Komposition» disqualifiziert wurden, nämlich bei den Vorführungen des schwarzen Musikers Butch Morris. Er war als ausländischer Gast vom Tonkünstlerverein für dieses Fest eingeladen worden. Morris arbeitete während einer Woche mit Studenten der Konservatorien Le Locle, La Chaux-de-Fonds und Neuchâtel und mit einer Gruppe improvisierender Musiker zusammen und erprobte mit ihnen sein Konzept der *conducted improvisation*. Diese Form der geleiteten Improvisation hat Butch Morris vor allem mit Ensembles von Kammerorchestergrösse erfolgreich erprobt. Das «Orchester» in La Chaux-de-Fonds bestand aus unterschiedlichsten Instrumentalisten und einer Vokalistin (ohne Solo-Funktion). Die einzelnen Musiker spielten hier nicht einfach drauflos, sondern sie wurden von Butch Morris kontrolliert und dirigiert. Die sogenannte Selbstverwirklichung ist bei diesem stark geführten Konzept von untergeordneter Bedeutung; deshalb sind einige Musiker wohl auch während der Probephase ausgestiegen. Mit Komposition allerdings oder mit traditionellem Dirigieren hat die *conducted improvisation* nahezu nichts zu tun. Will man unbedingt nach einem Analogen suchen, so wäre Morris' Rolle am ehesten mit jener