

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 codas 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 arbeitet 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

eines Theaterregisseurs vergleichbar, der sich von Schauspielern Angebote machen lässt und diese selektioniert, memorisiert und variiert; all dies geschieht bei Butch Morris in *real time*: Während das «Orchester» spielte, wählte Morris ständig Ausschnitte und Fragmente aus, und er liess sie mit einem speziellen «Memo»-Zeichen gleichsam «abspeichern». Auf solche memorisierte Texturen konnte Morris dann während der Improvisation immer wieder zurückkommen. Fast noch eindrücklicher wirken bei der *conducted improvisation* jene Verfahren, wo Morris direkt das ganze Orchester «dirigiert», sei es in höchst differenzierten Tutti-Stellen, sei es, indem er mit schneller Handbewegung über das Orchester hinweg-

sen: mit einem quasi «jublierenden Jauchzen» im höchsten Register klang die Improvisation aus.

Mit Butch Morris' durchgehörten Improvisationen konnten die *unconducted improvisations* betreffs musikalischer Dichte und formaler Schlüssigkeit nur schwer mithalten. Zwar spielte hier die sogenannte Selbstverwirklichung eine viel grössere Rolle, aber wie bei Selbstverwirklichungen in andern Disziplinen steht und fällt hier alles mit den Möglichkeiten und natürlich auch mit der momentanen Stimmung der Improvisierenden. So fehlte dann jemand, der die Pianistin Irène Schweizer dazu anhielt, das musikalische Material zu erneuern und vor allem die Pausen und die Momente mit gefärbter Stille ihrer Partne-

rischen Boulevardtheaters wagt man heute solche Abgegriffenheiten wie das laute Verlassen des Saales oder das Zuknallen einer Türe noch zu verwenden! Auch der ideologische Kern der freien Gruppenimprovisation, das befreite und befreiende Zusammenspiel in der Gruppe, wurde kaum eingelöst. Was von dieser bemühten Improvisation, bei der sich die Musiker alle auch ein gutes Stück zu ernst nehmen, in Erinnerung blieb, war schliesslich die Leistung eines einzelnen, nämlich ein durchaus beeindruckendes Solo des Pianisten.

Wie schwierig es ist, Tiefsinn zu improvisieren, ohne sich in ausgetretenen Pfaden zu bewegen, war bei den Improvisationen der Vokalistin Hannah E. Haenni zu beobachten. Mit dem Selbstverständnis einer Tragödin erging sie sich in Orientalismen, aber trotz des grosszügigen Gebrauchs eines *face shifters* war sie weder dem artikulatorisch-diatematischen noch dem intonatorischen Reichtum der grossartigen Anrufungs- und Beschwörungsgesänge ihrer Vorbilder gewachsen.

Erfrischend war daneben die Bescheidenheit und Unkompliziertheit des kanadischen Vokalisten Paul Dutton; er lernte in einer guten halben Stunde seine ganze Trickkiste, indem er zeigte, wie er von einem Rülpsen bruchlos in hohes Wisteln überleiten kann, oder welche verblüffenden Stereo-Wirkungen er mit zwei Mikrofonen erzielt, oder wie sich ein «Zerkauen» des Mikrophons anhört etc. Duttons Improvisationen überschritten kaum den Rahmen von Zirkuskunst, aber solches wollten sie auch in keinem Moment; entsprechend unterhaltsam waren sie.

Am meisten überzeugten in La Chaux-de-Fonds jene Musiker, die keine «autonome» Improvisation anstrebten, sondern «über etwas» improvisierten. Die Gruppe *CoCo* aus Genf präsentierte unter dem Titel *Notes pour un opéra* eine scharfsinnige Persiflage auf den Nonsens von Chansons- und Schlager-Texten. Mit ganz anderem Anspruch verarbeiteten das Blechbläserquartett *Quatuor Novus* und die Tanztruppe *Objets-fax* den Roman *Der Lakai und die Hure* von Nina Berberova. In einer Umkehrung des traditionellen Tanztheaters bildete dabei nicht die Musik den festen Ausgangspunkt, sondern vielmehr eine bis ins Detail festgelegte und ausgezeichnet getanzte Choreographie, zu der das *Quatuor Novus* improvisierte.

Höhepunkt des Improvisierens über eine nicht-musikalische Vorlage war Daniel Moutons gesungene, geschrieene, geflüsterte, gemimte und in verschiedene Sprachen übersetzte «Vertonung» von fünf Interviews, welche er mit Komponisten und Interpreten geführt hatte. Daniel Mouton war damit nicht nur der einzige, der die Konfrontation zwischen Komponieren und Improvisieren thematisierte, ihm gelang es auch, alles Eigentlichkeits- und Innerlichkeitsgetue, alle (vor)gespielte Konzentration wie wegzublasen. Zudem



Der Gast des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Butch Morris, mit Studenten in La Chaux-de-Fonds (© L'Impartial)

gleitet und – als wäre sein Dirigierstab ein Lichtkegel – immer nur jene Instrumente spielen, auf die sein Taktstock zeigt. Gerade dies letzte ermöglicht geschmeidige Klangbewegungen und rasend schnelle Farb- und Registerwechsel, die sich jeglicher Reproduktion im Sinne einer Partitur entziehen. In der Hauptsache beschränkte sich Morris' Rolle allerdings auf eine Arbeit, für welche die improvisierenden Musiker im Eifer des Gefechtes häufig keine Zeit mehr haben, – nämlich auf die des Hörens. Ähnlich wie ein guter Kameramann unsern Blick auf die wesentlichen Dinge lenkt, konnte Morris mit seinen oft kargen Handbewegungen die interessanten Momente hervorheben. Auch aus den einzelnen Interpretationen holte er dabei das Beste heraus, – wunderbar etwa, wie er zwei junge, durch klassisches Repertoire einigermaßen verbildete Geigerinnen von ihren Vorbildern zu befreien wusste, oder wie er in der gleichen Improvisation die Vokalistin Dorothea Schürch – mit sehr viel mehr Erfahrungen und musikalischen Möglichkeiten – gleichsam in ein Gestikulieren zurückband, um ihr dann die Gestaltung des zwingendsten Schlusses dieser drei Tage zu überlas-

sen. In einer einstündigen Improvisation wurde da aus ähnlichen Gesten eine Musik zu entwickeln versucht. Als Zuhörer befand man sich bei dieser «komponierten» Improvisation schon bald in der paradoxen Situation, dass man mehr wusste als die Musiker: das Material war bekannt und auch die Entwicklungen blieben voraussehbar. Die neun Musiker der CSM mochten dies gespürt haben und inszenierten Ausbruchversuche. Hier scheuten sie leider vor billigsten Gags nicht zurück, – nicht einmal in den Niederungen des franzö-



schaffte er den Balance-Akt jeder grossen Komik, nämlich das Objekt des Spasses mit dem Spass nicht zu zerstören, sondern dessen beste Seiten zu zeigen.

Am Sonntag standen zwei unterschiedliche Möglichkeiten von Filmmusik-Improvisationen auf dem Programm. René Krebs improvisierte zu Experimentalfilmen der zwanziger Jahre (von Walter Ruttmann, Ch. Dekeukeleire und Jean Painlevé), Urs Blöchliger und seine Gruppe improvisierten zu Griffiths Stummfilm *Broken Blossom*. Alle Filme sind von solch exorbitanter Qualität und Intensität, dass sich hier für mich die Frage stellte, ob sie denn der Musik überhaupt bedürfen. Natürlich wurde in den zwanziger Jahren bei ihrer Aufführung Musik gespielt, so wie im Sprechtheater den 19. Jahrhunderts Musik erklang oder wie viele klassische und romantische Gedichte erst mit ihrer Vertonung populär wurden. Muss aber dieser Synkretismus fortgeschrieben werden?

Mir wäre es jedenfalls lieber gewesen, ich hätte gerade die seriellen Schnittverfahren der kurzen Experimentalfilme sehen und studieren können, ohne von Krebs Improvisationen, welche «Polyphonie» anstrebten und einfache Analogien zu den Filmschnitten zu vermeiden suchten, ständig irritiert zu werden. Die «Polyphonie» wurde für mich – auch wegen der viel zu hohen Lautstärke – zur Störung, zur negativen Interferenz zwischen einem hochtechnisierten und sich der Technik autonom bedienenden Filmkunstwerk, das keine Platitüden aus dem Leben mehr erzählt, und einer Musik, die aus dem Bauch kommt und die u.a. mit Meeresschnecken (Caracoles) nach sehr viel «Ur» strebt und jene «ganzheitliche» Welt möchte, deren Parzellierung die Filme mit einmalig visionärer Kraft gerade prognostizieren. Urs Blöchliger und seine Gruppe «vertonten» den Film viel traditioneller, aber auch viel dialektischer: zurückgenommene oder aggressive Momente korrespondierten mit den Assoziationen des Films, wobei innere Verzweiflung mit besonders aggressiver Musik begleitet wurde. Der eindrücklichste Moment blieb aber auch hier die «Musik» zu jener Szene, wo ein Mädchen von seinem Vater zusammengeschlagen wird: die völlige Stille.

Roman Brotbeck

## **W**ider den Darmstadt-Mythos

*Ausklang der Ära Hommel bei den 37. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt*

Will man die Musik der zweiten Jahrhunderthälfte unter einem einzigen Begriff zusammenfassen, so ist dafür wohl keiner besser geeignet als «Darmstadt». Hier begegneten sich seit 1946 massgebliche Strömungen des Westens. Komponisten, deren Werke

bei den internationalen Ferienkursen nicht diskutiert wurden, konnten sich andernorts nur schwer als Avantgardisten behaupten. «Darmstadt» wurde zur Wertungsinstanz, wobei der Fortschritt des musikalischen Materials als wichtigstes Kriterium galt.

So monolithisch die «Darmstädter Schule» nach aussen hin wirkte, ist sie in Wahrheit kaum je gewesen. Mythos und Wirklichkeit wichen voneinander ab. Als der serielle Dogmatismus an Wirkungskraft einbüsste, wurde er für die Ferienkurse zum belastenden Stigma. Mittlerweile kann man allerdings auf eine soeben in italienischer Sprache erschienene Chronik der Kurse zurückgreifen, die die Existenz mehrerer Nebenströmungen belegt. Der historischen Rückschau dienen auch die angekündigten Darmstadt-Sonderbände der «Musik-Konzepte» sowie ein Forschungsprojekt zur Kursgeschichte, dessen Ergebnisse 1996 rechtzeitig zum 50jährigen Bestehen vorliegen sollen.

Die kritische Hinterfragung des Darmstadt-Mythos geht vor allem von Friedrich Hommel aus, der das Internationale Musikinstitut und damit auch die Ferienkurse seit 1980 leitet. Als Musikjournalist hat er ihre Entwicklung von Anfang an beobachtet und die wesentlichen Protagonisten persönlich kennengelernt. Von Heidelberg aus, wo ihn seine Klavierlehrerin, eine Schnabel-Schülerin, in die Neue Musik einführte, war er schon 1949 per Fahrrad nach Darmstadt gepilgert. Das musikalische Bauhaus, das der Kritiker Wolfgang Steinecke mit Unterstützung des Oberbürgermeisters Ludwig Metzger und des amerikanischen Kulturoffiziers John Everts in der hessischen Stadt eingerichtet hatte, entsprach dem Nachholbedarf vieler. Einladungen gingen aus Darmstadt nicht zuletzt an von den Nazis ausgegrenzte Emigranten wie Schönberg und Wolpe. Im Lauf der Jahre kam es trotz der Suche nach weitweiten Kontakten aber schliesslich unter den Kompositions- und Instrumental-Dozenten zu einer auffallenden Köln-Dominanz, die 1972 zur Krise führte.

Die Stadtväter von Darmstadt fragten sich damals, ob man auf die Kurse nicht überhaupt verzichten sollte, da der Nachholbedarf mittlerweile gedeckt sei. Der vom Kulturausschuss als Gutachter befragte Hommel plädierte für eine Fortsetzung, allerdings mit anderen Akzenten. Als Antwort auf die kritisierte Köln-Lastigkeit sollte die Internationalität gefördert und damit zugleich das Übergewicht der seriellen Schule korrigiert werden. Unter Hommels tolerant-unpolemischer Leitung wurde dieses Konzept tatkräftig verwirklicht. Anstelle der ursprünglich nur drei Komponisten-Dozenten lud er gleich für das erste Jahr zwanzig Komponisten ein, eine Zahl, die er in diesem Jahr auf sechzig steigerte. Dieselben deutschen Kritiker, die den Ferienkursen zuvor Starkult und Dogmatismus vorgeworfen hatten, rügten

den neuen Pluralismus nun als unverbindlichen Gemischtwarenladen. Für das Ausland wuchs damit jedoch, wie der Zustrom von Bewerbungen zeigt, die Attraktivität der Kurse. Mit 400 Teilnehmern aus 40 Ländern war in diesem Jahr eine Höchstgrenze erreicht.

Die verwirrende Vielfalt des Angebots, in der sich griffige Trends wie «Neo-Romantik» oder «Neue Einfachheit» kaum noch ausmachen lassen, mag zu dem nachlassenden Presse-Echo beigetragen haben. Die 1994 registrierbaren Schwerpunkte sind eher geographischer und personeller als stilistischer Natur. So blieb die 1988 begonnene Zusammenarbeit mit der Universität von San Diego in Gestalt des Koordinators Brian Ferneyhough erhalten. Stärker in den Vordergrund trat allerdings die Kooperation mit Akiyoshihida, dem «japanischen Darmstadt». Zusammen mit dem Yun-Schüler Toshio Hosokawa, dem künstlerischen Leiter dieses Festivals, war eine grössere Zahl japanischer Komponisten und Interpreten gekommen, unter ihnen der Schlagzeuger Isao Nakamura und die Sho-Spielerin Mayuzumi Miyata. Eigene Traditionen verbanden sich dabei fließend mit europäischen Trends. Im mitternächtlichen Sho-Konzert erklangen neben ansprechenden Werken von Hosokawa Kompositionen der in Tokio lebenden Israelin Chaya Czernowin und des Deutschen Gerhard Stäbler. Angeregt durch das deutsche Beispiel hat Japan damit auch auf dem Gebiet der Neuen Musik ein beträchtliches, vor allem durch Klang Sinnlichkeit gekennzeichnetes Niveau erreicht.

Stark vertreten war die französische Szene, wobei Hommel bewusst Institutionen abseits des dominierenden IRCAM vorstellte. Zum sechzigsten Geburtstag von Alain Bancquart, Rundfunkmann und Professor für Komposition am Conservatoire National in Paris, wurde ein Konzert veranstaltet. Bancquarts Anspruch, Mikrotonalität durch ähnlich feine Unterteilungen der Zeitstrukturen zu ergänzen, überzeugte freilich eher theoretisch als praktisch. Auch die von den Komponisten José Luis Campana und Gérard Charbonneau geleitete Pariser Klangwerkstatt ARCEMA bot in ausgefeilten Darbietungen eher schwache Werke. Die minutiöse Erforschung des Klanges hatte das Interesse an musikalischer Form allzusehr in den Hintergrund rücken lassen.

Zu den insgesamt 48 Konzerten der dreiwöchigen Kurse gehörten drei Präsentationen des Klangforums Wien, die neue Tendenzen in Österreich vorstellten, sowie Veranstaltungen der römischen Gruppe *Nuova Consonanza*. Nicht erst seit Bruno Maderna und Luigi Nono ist die Verbindung Darmstadts zu Italien besonders eng. Neben Gianmario Borio, der zusammen mit Ulrich Mosch wiederum die Ästhetik-Colloquien moderierte, war eine grössere Gruppe von italienischen Komponisten, Interpreten und Wissenschaftlern angereist. Während Giuseppe Giuliano