

Interviews mit Jakob Stämpfli und Philippe Dinkel = Interviews de Jakob Stämpfli et Philippe Dinkel

Autor(en): **Keller, Christoph / Mili, Isabelle / Stämpfli, Jakob**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 33

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928066>

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.

dass nach dem hochmütig und leise gesungenen «Ich erwarte, dass mich der Herr erwartet» noch eine Versöhnung stattfinden kann? Schon Robert Schumann stand in der *Dichterliebe* nach Heinrich Heine vor demselben Problem. Ein einzelner Akkord genügt da nicht mehr.

Nachdem Suter eine ganze, nur flüchtig geschriebene Seite durchgestrichen hatte, verfasste er einige Versionen, die als Übergang von der seelischen Erschütterung in die endgültige Ruhe hätten dienen sollen. Zwei davon seien hier noch wiedergegeben. Die erste (*Beispiel 4*) ist noch ziemlich rudimentär. Man bemerkt an den abstürzenden Sechzehnteln des zweiten, dritten und vierten Taktes, dass ein neuer «Ton» gesucht wird, ein Ton, der im ganzen Zyklus noch nie angeschlagen worden war: etwas Schwelgerisches oder zum mindesten Sinnliches. Der zweiten Version (*Beispiel 5*) gelingt schon ein vollerer Klang. Beide Male erfolgt aber der Übergang vom Doppelschlag des zweitletzten Taktes zum lange gehaltenen Akkord, der wieder auf das Vorspiel zurückweist, nicht in befriedigender Weise. Erst die endgültige Fassung (*Beispiel 6*) bringt die Lösung. Die abstürzenden Sechzehntel beginnen nun auf einem höheren Ton als der vorangehende Akkord und wirken dadurch emphatischer. Der Doppelschlag taucht zweimal auf. Er hat eine lange Geschichte, die man nicht ausklammern darf: Richard Wagner, Anton Bruckner und Gustav Mahler verwendeten ihn immer wieder in den Augenblicken höchsten Glücks. Auch hier ist er so gemeint; die Semantik bleibt sich gleich. Suter verlebte seine Jugend in St. Gallen, wo Othmar Schoeck wirkte. Die Musik von der Wiener Klassik bis zu Schoeck war sein «Jugendfutter», wie er leicht ironisch bemerkte. Diese frühen Eindrücke werden hier lebendig. Der Pianist ist nicht nur des Sängers untertäniger Begleiter, er will mit Tönen ohne Worte etwas sagen, was der Dichter mit der meinten Sprache nicht kann; denn sie bleibt rational eingeschränkt und trotz allen seelischen Erlebnissen der äusseren Welt verhaftet. In Schoecks Zyklus *Das stille Leuchten* nach Conrad Ferdinand Meyer singt der Sänger am Schluss «Lass mich lauschen», worauf das lange Nachspiel in ständiger Steigerung anhebt. Hier, bei Suter, finden wir etwas Analoges, wobei aber der Schluss leise verklingt. Das Akkordmaterial bleibt dasselbe wie in den vorangegangenen Psalmen, wird aber erst hier ohne Gesang im Klavier zum Singen gebracht.

Dass auch Thomas Bernhard trotz aller Bitterkeit eine solche Erlösung mitgedacht hat, wusste Suter nicht, doch sie ist im Text angelegt. Immer wieder ist von den Fischen und Fischern die Rede, was auf das Neue Testament verweist, auf Jesu Begegnungen mit den Fischern am See Genezareth. Das altgriechische Wort für «Fisch» lautet ausserdem «ichthys»; die Christen leiteten aus den

fünf Lauten die Worte Iesus, Christos, Theos, Hyios und Soter ab, was auf Deutsch Jesus, der Gesalbte, der Gott, der Sohn und der Retter (der Heiland) bedeutet.

Dass Künstler Aussenseiter der Gesellschaft sind, nicht nur der Kirchen, wäre im Zusammenhang mit Thomas Bernhards Werken und Leben eine zu harmlose Formulierung. Indem Robert Suter aber intuitiv die nicht anders als verzweifelt zu nennende Religiosität des Textes erfasst und zu einem sanften Ausklang führt, weist er die Musik ihrer eigentlichen Domäne zu. Denn, mögen die Worte noch so pessimistisch sein – ein Mensch, der singt, hat noch nicht alle Hoffnungen aufgegeben. Der Epilog des Pianisten kann davon eine kleine Vorahnung suggerieren. Er bleibt offen, andere Deutungen wären vielleicht auch möglich, doch beschliesst er ein kleines «drame de l'attente», wie es in der modernen Literatur und Musik immer gegenwärtig ist: *Pelléas et Mélisande*, *Erwartung*, *Wozzeck*, *En attendant Godot* ...

Die verpasste Begegnung

Bernhard und Suter sind sich nie begegnet. Schon im Jahre 1983 schrieb der Musiker an den Dichter, der am 1. September aus Ohlsdorf kurz antwortete:

Sehr geehrter Herr Suter, mein Gedichtband aus dem Jahre 57 ist nicht einmal mehr in meinem eigenen Besitz, was ich bedauere, aber ich weiss, dass die Verleger in jedem Fall ein Exemplar im Archiv zurückbehalten. Aus diesem könnten Sie ja die von Ihnen gewünschten «Psalmen» kopieren lassen. Punkt 2 Ihrer Anfrage beantworte ich mit Ja [Bernhard gab die Einwilligung zur Vertonung]. Die Umstände sind so, dass ich im Jahr nicht drei Briefe schreibe.

Mit besten Grüssen,
besten Wünschen für Ihre Arbeit
Ihr Thomas Bernhard

Nach dem Abschluss der Komposition schrieb Suter am 31. August 1986 aus Basel einen Brief an Bernhard, mit dem er ihm die fertige Partitur übersandte:

Sehr verehrter Herr Bernhard,
Vielleicht erinnern Sie sich noch: wir hatten vor fast genau drei Jahren einen kurzen Briefwechsel. [...] Sie gaben mir damals freundlicherweise Ihr Einverständnis sowohl für die Zustellung einer Fotokopie der vergriffenen Texte durch den Verlag, wie auch zur «Vertonung.» [...] Ich bin – das wäre in meinem Alter auch eher peinlich – nicht das, was man heutzutage mit gewisser Respekthaltung als Avantgardisten zu bezeichnen pflegt. Ihre Psalmentexte wären auch ein denkbar schlechtes Objekt für eitles Tongetändel. Ich habe mich ganz einfach (und so ganz einfach ist das nun wieder auch nicht!) bemüht, den Sinn und die Sprache Ihrer Texte mit meiner Musik möglichst nicht zu massakrieren. Wie gut mir das gelungen ist, na also ... Ihnen ist ja Musik keine fremde Sprache und Sie können ja auch Noten lesen! [...] Mit allen guten Wünschen für Sie, sehr verehrter Herr Bernhard, und recht herzlichen Grüssen
Ihr Robert Suter

Die Reinschrift der Partitur kam mit dem Vermerk «nicht abgeholt» zurück. Suter fragte wieder an, ob er sie noch einmal schicken dürfe. Keine Antwort. Bernhard hat die Lieder nie gehört. Suter befand sich im Februar 1989 in Wien und besuchte das Lokal, in dem sonst Bernhard verkehrte. Zurück im Hotel, vernahm er über ein Reiseradio, Bernhard sei tot.

Theo Hirsbrunner

Zwei neue Konservatoriumsdirektoren – Interviews mit Jakob Stämpfli und Philippe Dinkel
Vor kurzem hat der Sänger und Gesangspädagoge Jakob Stämpfli die Direktion des Konservatoriums Bern übernommen – in einer nicht leichten Situation. Im Kanton Bern konnte zwar die Schliessung des Bieler Konservatoriums, nicht aber ein genereller Sparauftrag an die kulturellen Institutionen verhindert werden. Jakob Stämpfli äussert sich zur Frage der Umsetzung solcher Massnahmen, aber auch zur Lehrplangestaltung und zum professionellen Niveau des Berner Konservatoriums. Mit dem Pianisten und Musikwissenschaftler Philippe Dinkel als Nachfolger von Claude Viala findet am Konservatorium Genf zugleich ein Generationswechsel statt. Dinkels Verbindung von theoretischer und praktischer Beschäftigung mit Musik und sein Interesse am zeitgenössischen Schaffen könnten sich für das bisher eher konservative Genfer Institut fruchtbar auswirken.

Deux nouveaux directeurs de conservatoires – Interviews de Jakob Stämpfli et Philippe Dinkel
Il y a peu de temps, Jakob Stämpfli, chanteur et professeur de chant, a repris la direction du Conservatoire de Berne, à une période assez difficile. Le canton de Berne a certes évité de fermer le Conservatoire de Bienne, mais n'a pu renoncer à des coupes dans les budgets des institutions culturelles. Jakob Stämpfli prend position sur la mise en œuvre de ces mesures, mais aussi sur la conception des programmes d'enseignement et le niveau professionnel du Conservatoire de Berne. A Genève, le remplacement de Claude Viala par le pianiste et musicologue Philippe Dinkel s'accompagne d'un changement de génération. Le fait que Dinkel combine théorie et pratique, et qu'il s'intéresse à la création contemporaine, pourrait avoir des conséquences heureuses sur l'évolution d'une maison restée plutôt conservatrice.

Interviews: Christoph Keller / Isabelle Mili

Christoph Keller: Herr Stämpfli, ist ein Konservatorium für Sie eine Hochschule, ein Seminar oder ein Gymnasium?

Jakob Stämpfli: Ich wünschte mir, es wäre eine Hochschule. Aber es gibt Fälle, in denen das Konservatorium dies nicht sein kann. Beispielsweise das Konservatorium Bern hat drei Abteilungen, nämlich die Allgemeine Abteilung, die Berufsschule und die Schauspielschule. In der Berufsschule muss unterschieden werden zwischen Studierenden, die «nur» ein Lehrdiplom machen und solchen in der «Solistenklasse», die in vielen Fällen durchaus Hochschulniveau haben. Was das Lehrdiplom betrifft, betrachte ich die existierenden Verhältnisse teilweise als etwas fragwürdig und änderungsbedürftig.

Aber grundsätzlich finden Sie die spezifisch schweizerische Situation, die im Gegensatz zu deutschen Hochschulen Dilettanten und Berufsstudierende unter einem Dach vereint...

...das finde ich von Vorteil, weil eine Vernetzung möglich ist. Ich wünsche mir sogar, dass diese Vernetzung stärker wird. Es tut gerade dem angehenden Berufsmusiker sehr gut, wenn er die Beziehung zum Dilettanten – im besten Sinne, nicht abfällig gemeint – irgendwo behält, vor allem wenn er als Lehrer arbeiten will.

Drückt nicht die Tatsache, dass der Dilettantenunterricht an der gleichen Schule ist, auch auf das Niveau der Berufsausbildung?

Das ist vielleicht so, aber es sollte nicht so sein.

Sie haben vorher angesprochen, dass im Bereich des Lehrdiploms das Niveau eher zu tief ist.

Die Gewichtung ist nicht richtig. Oft haben junge Leute die Vorstellung, ein grosser Solist zu werden. Das geht dann – salopp gesagt – in die Hose. Wenigstens hat man trotzdem ein Lehrdiplom in der Tasche und lässt sich von einer der vielen Musikschulen verpflichten und unterrichtet dort *la mort dans l'âme* und zieht wieder unzufriedene Leute nach sich – das finde ich fatal, weil das Unterrichten eigentlich etwas so Schönes und Interessantes wäre, dass man es als Ziel betrachten könnte.

Es wäre eben Aufgabe des Konservatoriums, genau diese Studierenden im Sinne einer Berufsberatung ganz von Anfang an dazu zu motivieren, nicht unbedingt eine Solistenkarriere anzustreben.

Aber es ist doch wohl so, dass die meisten sich zur Musikausbildung entschliessen, weil sie gerne Musik machen und sicher auch eine gewisse Begabung haben, und nicht, weil sie eine pädagogische Neigung in sich ver-

spüren. Wenn man Ihre Gedanken zu Ende denkt, müsste man bei der Aufnahmeprüfung sehr viel stärker die Motivation der Kandidaten testen und sehr viel weniger ihr musikalisches Können.

Ein gewisses Können ist allerdings eine Minimalvoraussetzung. Wer sein Instrument nicht beherrscht, sollte nicht Berufsmusiker werden. Da darf man den «Level» wirklich höher setzen, als er allgemein ist.

Plädieren Sie also für eine Reduktion der Schülerzahlen?

Lieber weniger Schüler, dafür mehr Zeit für den einzelnen. Aber Vorsicht! Wenn man die Schülerzahlen reduziert, heisst es sofort: wunderbar, das kostet weniger, und dann kommen die Politiker und kürzen das Budget. Das dürfte natürlich nicht geschehen. – Ich wäre schon dafür, die Aufnahme nicht von einem halbstündigen Vorspiel abhängig zu machen, sondern nach meiner Meinung ist eine vernünftige Diagnose erst möglich, wenn man einen Schüler mindestens ein halbes Jahr lang beobachten kann. Ich plädiere dafür, relativ liberal zu sein bei der Aufnahmeprüfung, aber im Verlauf des ersten Jahres danach rigoros auszusieben. So wäre die Auswahl fundierter als heute. Gut, es gibt wohl überall ein Provisorium, aber es wird kaum benutzt.

Dass man so large ist bei der Aufnahme oder auch bei Zwischenprüfungen, hat wohl auch damit zu tun, dass da Interessen der Lehrer im Spiel sind.

Das ist ein ganz entscheidender Punkt. Das ist systembedingt. Bei uns, wo der Musiklehrer pro erteilte Lektion bezahlt wird, muss er auf «Schülerjagd» aus sein – je schlechter er ist, desto mehr –, dann werden Schüler aufgenommen, die nicht gut genug sind.

Und dadurch entsteht dann eine Überproduktion von Berufsmusikern.

Ich glaube nicht, dass es eine Überproduktion von Musikern ist – es ist eine Überproduktion von mittelmässigen Musikern. Wenn man heute eine Stelle an einer Musikschule ausschreibt, melden sich zwei oder drei Bewerber, die alle so schlecht sind, dass man am liebsten keinen verpflichten möchte. Dieser Markt ist momentan wohl nicht – oder noch nicht – übersättigt. Es kommt darauf an, wie sich die Rezession auswirkt. Überall wird jetzt zusammengestrichen; dann gehen die Musikschulen vielleicht wieder zu, die da wie Pilze aus dem Boden geschossen sind. Es kann schon sein, dass es dann zu viele Musiklehrer geben wird.

Bei den Orchesterinstrumenten ist ja offensichtlich, dass zu viele Leute ausgebildet werden, denn bei Ausschreibungen gibt es jeweils gigantische Bewerbungszahlen.

Da höre ich dann auch immer wieder, dass unsere Kandidaten zu wenig gut seien im Vergleich zu den Ausländern,

die in Konkurrenz zu ihnen treten. Von daher wäre es schon mein Anliegen, primär die Qualität zu heben. Ich befürchte allerdings, wenn ich die Qualität heben will und weniger Schüler aufnehme, wird der Staat die Hände reiben und sagen: Phantastisch, dann müssen wir auch weniger zahlen.

Aber im Kanton Bern ist eh zu erwarten, dass die Subventionen gekürzt werden. Im Zusammenhang der Nichtschliessung des Konservatoriums Biel ist ja vom Grossen Rat die Auflage an die Erziehungsdirektion ergangen, 3,5 Millionen Franken in der Kultur einzusparen, und an die bestehenden Institutionen ist die Forderung gestellt worden, ihre Eigenwirtschaftlichkeit zu erhöhen. Es ist auch ein Postulat überwiesen worden, das die Fusion der Konservatorien Bern und Biel prüfen soll. Nun ist die Frage, wie eine solche Sparübung durchgeführt wird, ob die Eigenwirtschaftlichkeit durch höhere Schulgelder gesteigert und damit gleichzeitig die soziale Schwelle höher wird, oder ob die Schülerzahl reduziert und gleichzeitig die Qualität gehoben wird.

Die Schülerzahl reduzieren und gleichzeitig die Qualität heben, geht nicht unbedingt ohne Kosten. Was die Schliessung des Konservatoriums Biel betrifft, bin ich froh, dass diese Übung stattgefunden hat, auch wenn sie die Bieler viel Nerven gekostet hat. Froh deshalb, weil diese Übung gezeigt hat, dass man in 14 Tagen über 80'000 Unterschriften für das Konsi zusammengebracht hat. Das heisst, dass es im Kanton Bern viele Leute gibt, die zu einem Konsi stehen und bereit sind, die finanziellen Konsequenzen zu tragen.

Aber diese Übung hat trotzdem bewirkt, dass ein Sparauftrag ergangen ist und die Fusion der Konservatorien geprüft wird.

Fusionieren dünkt mich eine gefährliche Sache. Dass eine Fusion die Sache billiger macht, daran glaube ich nicht.

Im Verwaltungsbereich könnte man dadurch vielleicht etwas einsparen.

Unter Umständen. Was ich aber sinnvoll finde, ist eine Zusammenarbeit, die heute schon funktioniert: dass das eine Konsi Fächer anbietet, die das andere nicht hat; dass nicht beide meinen, sie müssten alles anbieten. Ich sehe die Zusammenarbeit eher komplementär; eine Fusion im jetzigen Moment kann ich mir nicht vorstellen.

Sehen Sie Ihre Rolle als der, der dafür besorgt ist, dass in schwierigen Zeiten das Geld wie bisher fliesst?

Das ist ein Teil der Aufgabe; sie erschöpft sich aber nicht darin. Selbstverständlich werde ich mich darum kümmern müssen, und das ist natürlich eine politische Aufgabe. Die politische Seite ist ein ganz wichtiger Teil, der bisher vernachlässigt worden ist in Bern, soweit ich das beurteilen kann.

Die politischen Kontakte?

Jawohl. Sie haben schon existiert, aber sie sind einfach nicht intensiv genug gewesen. Beispielsweise ist in keinem einzigen Gremium, in keiner Kommission des Konsi jemand vom Stadtparlament vertreten. Ich sehe es als eine der wichtigsten Aufgaben an, den Kontakt mit den Leuten der Legislative zu finden, und zwar mit Vertretern aller politischen Schattierungen.

Ich muss nochmals auf die Frage zurückkommen, wie Sie denn die Umsetzung der Sparübung sehen.

Ich sehe im Moment noch nicht genügend in die gesamte Rechnung hinein. Erst wenn ich alle Zahlen genau kenne, kann ich mir ein Bild machen, wo es welche Möglichkeiten gibt. Ich stelle mir vielleicht besonders die Ausbildung zum Musiklehrer in einer andern Form vor; es gibt da Dinge, die tabu sind. Ich spreche da z.B. den Gruppenunterricht an. Und ich könnte mir vorstellen, dass Sparmöglichkeiten auch durch einen sinnvollen Blockunterricht bestehen. Wenn man bestimmte Fächer blockweise anbietet, kostet das natürlich weniger, als wenn man eine Lehrkraft das ganze Jahr dafür anstellen muss.

Also ein Meisterkursystem?

Ja, wobei ich das Wort nicht so gern habe, denn wer ist da «Meister»? – Es gibt in Bern die Meisterkurse der Stiftung Beer-Brawand, die die öffentliche Hand niemals zahlen würde, und da finde ich es grossartig, wenn die Schüler vom Konsi Bern auch einmal eine Woche lang hören können, was z.B. Elisabeth Schwarzkopf zu erzählen hat.

Besteht nicht die Gefahr, dass eine Schule das macht, um ihr Prestige zu erhöhen, und die Studierenden einen solchen Kurs belegen, damit sie das nachher in ihr Curriculum vitae schreiben können, es aber in der Sache gar nicht viel bringt?

Darin sehe ich keine Gefahr. Bei einer Bewerbung kommt es darauf an, was der Kandidat zeigt, und diese biographischen Angaben schaut man erst in zweiter Linie an. Eine Schule lebt in der Öffentlichkeit auch von den paar zugkräftigen Namen. Ich sehe Ihre Bedenken, aber ich betrachte das Prestige im Sinne von PR als etwas Günstiges, und wenn man die Möglichkeit hat, sowas zu machen, ohne das normale Budget zu belasten, finde ich das grossartig.

Braucht das Konsi Bern die Meisterkurse, weil die begehrteren «normalen» Lehrer abwandern und man mit den Meisterkursen ein goldenes Dach über einem eher mittelmässigen Mittelbau hat?

Das ist wohl richtig. Basel und Zürich kennen die Festanstellung mit garantierter Stundenzahl, Bern nicht. Der «normale» Lehrer ist pro Semesterstunde bezahlt, und das finde ich katastro-

phal: Dadurch ist die Schule im Wettbewerb schwer belastet. Ich werde versuchen, die zuständigen Leute davon zu überzeugen, dass man diese Situation ändern muss. Aber das Niveau der Studierenden ist nicht schlechter als in Zürich und Basel – das macht mir Mut.

Wenn Sie das Niveau in Bern mit deutschen Musikhochschulen vergleichen – Sie waren ja während Jahrzehnten Professor in Deutschland –, wie fällt da Ihr Urteil aus?

Es ist in Bern nicht wesentlich schlechter und punkto Theorie sogar um Klassen besser. Hier wird viel mehr verlangt in Theorie.

Wie sehen Sie denn die Verbindung von Theorie und Praxis? Heute ist es ja so, dass das relativ getrennt voneinander läuft.

Leider, ja. Was mich immer wieder stört, vor allem bei meinen eigenen Schülern: die lernen zwar schon, was ein Quintsextakkord ist oder ein Neapolitaner, aber sie hören es nicht.

Das liegt ja auch daran, dass man die Fächer so schön abtrennt: Gehörbildung schliesst man meistens vor der Harmonielehre ab, und in der Harmonielehre muss man die Sachen nicht mehr hören, sondern nur noch sehen; in der Formenlehre lernt man die Formen als abstrakte, unhistorische Gebilde, und in der Musikgeschichte teilt man dann die Entwicklung in Epochen ein. Aber es wäre ja möglich, das zu integrieren, Gehörbildung und Harmonielehre zusammenzulegen einerseits, und Formenlehre und Musikgeschichte andererseits, oder sogar alles unter einen Hut zu bringen.

Ich hatte dieses Glück persönlich, indem ich meine Theorieausbildung in vier wöchentlichen Einzelstunden bei Sandor Veress absolvieren durfte. Ich musste immer die Stücke, die ich sang oder in der Klavierstunde spielte, mitbringen; die wurden dann behandelt. Er liess mich auch viel lesen und konfrontierte mich mit moderner Malerei.

Aber das ging von seiner Person, nicht von der Institution aus.

Sicher, es wäre auch viel zu teuer, solchen Unterricht zu institutionalisieren.

Aber es wären doch Änderungen im Unterrichtssystem oder im Prüfungssystem denkbar, die in diese Richtung führen würden.

Ich hätte gar nichts gegen solche Änderungen. Ich habe fest vor, diese Dinge zu diskutieren, und kann mir nicht vorstellen, dass sich die Theorielehrer keine Gedanken darüber gemacht haben. Sobald es ins Institutionelle geht, wird es wieder schwierig. Das Konsi Bern hat eine Studienordnung, die vor mehr als zehn Jahren gemacht worden ist und damals zur Genehmigung der Erziehungsdirektion zugeschiedt worden ist. Dort ist sie heute noch – nicht bearbeitet. Das könnte für mich vielleicht eine Chance sein; die

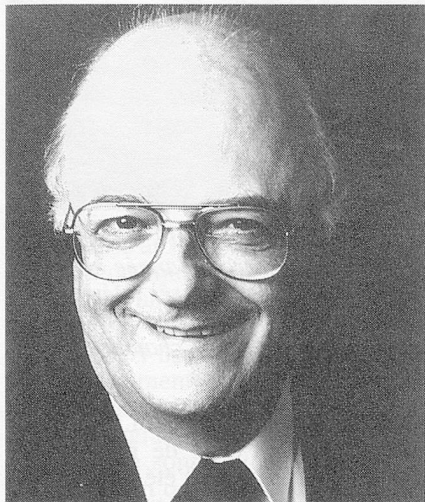
Studienordnung wird praktiziert, aber sie ist nie offiziell abgesegnet worden.

Dann könnte man ja auch eine neue Studienordnung praktizieren, ohne dass sie abgesegnet wird.

Wahrscheinlich hätten sie nicht gerade Freude auf der Erziehungsdirektion.

Wahrscheinlich interessiert es sie gar nicht so sehr.

Die Leute, die sich damit beschäftigen, sind auch hoffnungslos überlastet, weil sie viel zu grosse Sachgebiete bearbeiten; ich glaube nicht, dass das böser



Jakob Stämpfli, geb. 1934, studierte Gesang bei Jakob Keller, Paul Lohmann und Franziska Martiensen, und hat seither über 1800 Konzerte gegeben und bei mehr als 50 Schallplatten mitgewirkt. Er war Professor an den Musikhochschulen Saarbrücken, Hamburg und Essen. Seit 1963 betreut er auch eine Konzertausbildungsklasse am Konservatorium Bern, dessen Direktion er nun als Nachfolger von Urs Frauchiger übernommen hat. Die Leitung der Musikschule Thun gibt er auf, hingegen wird er seine Tätigkeit als Aufnahmeleiter von Schallplattenproduktionen in beschränktem Masse weiterführen.

Wille ist. Da wird es meine Aufgabe sein, diesen Leuten unsere Vorstellungen vorzutragen. Das werden Vorstellungen sein, die ich mit den Betroffenen zusammen erarbeiten muss. Ich sehe mich mehr als der, der das zusammenfasst und etwas in Bewegung setzt, aber ich bin nicht der Fachmann, ich bin nicht Theorielehrer. Wenn es nicht mehr kostet als bisher, habe ich gute Hoffnung, dass man solche Änderungen durchbringen kann.

Es würde natürlich auch den Betroffenen, also den Theorielehrern, einiges abverlangen: Sie müssten einen seit Jahrzehnten praktizierten Lehrplan umstellen. Ich kann mir vorstellen, dass von einer solchen Unbequemlichkeit einige Widerstände ausgehen.

Es ist ganz klar, dass da Widerstände bestehen. Mir scheint aber, je länger desto mehr kann man nur überleben, wenn man beweglich ist, und wenn man halt selber nicht mehr so beweg-

lich ist, dann muss man die Konsequenzen ziehen und sich pensionieren lassen. Das dünkt mich etwas vom Wichtigsten: Man darf nicht meinen, es müsse immer so gehen, wie es bis jetzt gegangen ist. Sonst landen wir bei dem berühmten Verwaltungsprinzip: 1. das haben wir immer schon so gemacht; 2. das haben wir noch nie so gemacht; 3. da könnte ja jeder kommen. Dagegen werde ich mich mit aller Vehemenz wehren. Wenn man sich nicht mehr bewegt, ist man einfach tot. – Ich bin jetzt gerade in Leipzig gewesen, um mit Schülern zu arbeiten und dann mit den Lehrern darüber zu diskutieren und auch zuzuhören, wenn die Lehrer mit den Schülern arbeiten. Es ist eine Art Supervision von aussen. Das verlangt natürlich eine grosse Offenheit von seiten der Lehrkraft, sich dem zu stellen. Man könnte durchaus Leben hineinbringen, wenn man bei uns auch so etwas machen würde, wenn man die Türen der einzelnen Unterrichtsräume etwas mehr öffnen würde. Und etwas, was mir schon lange vorschwebt: Könnte nicht einmal ein Geiger die Sänger unterrichten, oder ein Cellist die Pianisten, könnte da nicht einmal ein gewisser Austausch stattfinden? Das gäbe Anregungen und Ideen, ohne viel zu kosten. Das sind alles Ideen, die in der Praxis desto schwerer umzusetzen sind, je verkrusteter die vorhandenen Strukturen sind. Man darf den Spardruck nicht nur negativ sehen; das Positive daran ist, dass man gezwungen ist, sich zu bewegen. Vielleicht bringt es einen ja – der Not gehorchend – dazu, die eine oder andere verkrustete Struktur einfach aufbrechen zu müssen. In den Notzeiten haben die Leute immer mehr geleistet, als wenn es ihnen so gut ging wie uns heute.

Andererseits haben die Leute in Notzeiten auch mehr Angst und kämpfen, z.B. die Lehrer, eben mehr um ihre Positionen und wollen keine Abstriche davon machen.

Das ist selbstverständlich einer der Hemmschuhe. Und da geht es natürlich darum, dass man mit ihnen über diese Sachen spricht und ihnen begreiflich macht, dass der Spatz in der Hand unter Umständen der Taube auf dem Dach vorzuziehen ist. Eine Radikalisierung in der Lehrerschaft zeichnet sich mehr und mehr ab.

Eine Radikalisierung in welcher Hinsicht?

Indem sie anfangen, sich zu organisieren, und da haben sie auch recht.

Gibt es denn Mitbestimmung innerhalb der Schule?

Es gibt in den Gremien Lehrervertreter, die natürlich überstimmt werden könnten. Aber die Lehrer sind die Schule. Und die Aufgabe der Schulleitung ist es, den Lehrern plausibel zu machen, wie die Situation ist, dass sie von sich aus sich entsprechend verhalten. Und nicht nur die Lehrer gehören dazu, sondern auch die Studenten.

Und gibt es bei den Studierenden eine institutionalisierte Mitbestimmung?

Ja, es gibt eine Organisation der Schüler der Berufsschule. Das Problem bei den Studierenden ist, dass das Mitmachen Zeit kostet. Es ist immer ganz schwierig, solche zu finden, die das wollen. An vielen Orten hat es sich totgelaufen, weil sich niemand mehr zur Wahl gestellt hat.

Es heisst auch, die Studierenden interessierten sich nicht für das, was ihre Kommilitonen machen, gingen nicht ins Theater, besuchten keine Konzerte ... Also ist trotz der guten Theorieausbildung das Interesse an einem breiteren Kulturverständnis nicht sehr gross?

Es ist unterschiedlich. Die besten Erfahrungen habe ich mit Gymnasiums-Absolventen gemacht.

Nun ist der heutige Konzertbetrieb sehr auf die Jugend fixiert, die Altersgrenzen z.B. bei Wettbewerben sind tief, und im Grunde kommt jemand, der sich um eine gute Allgemeinbildung bemüht und Matura macht, schon fast zu spät, um in diesem Musikbetrieb noch zu bestehen.

Das ist eben genau der Punkt. Man sollte eigentlich schon während des Gymnasiums das Konsi anfangen können.

Normalerweise ist dafür aber das Arbeitspensum in einem Gymnasium viel zu gross.

Es wäre natürlich schön, wenn es etwas gäbe wie in Wien das Musikgymnasium, wo man auch während der Schulzeit am Morgen in den Musikunterricht gehen kann. Die Begabten sollte man schon reaktiv früh in die Berufsschule einbinden können, und man sollte bei den Regelzeiten mit soundsoviel Semestern flexibel sein.

Dass also das Konsi seine Schulseite, um es einmal so zu sagen, zurückbuchstabieren würde, also nicht mehr so sehr darauf bestünde, dass die Leute alle ihre Stunden besuchen, sondern mehr darauf, dass sie die gestellten Anforderungen erfüllen. Befürworten sie dies?

Ja, begeistert! Ich habe etwas gegen die Sekundarschulmentalität – die stört mich sehr. Aber es gibt noch eine zweite Sache, die mir sehr am Herzen liegt, und die in der Schweiz überhaupt noch nicht funktioniert: das ist die Postgraduate-Ausbildung. Mir scheint es unheimlich wichtig, dass jemand, der das Konservatorium absolviert hat und jetzt als Lehrer an einer Musikschule tätig ist, die Möglichkeit hat, regelmässig «Wiederholungskurse» zu besuchen, um neu gefordert zu werden. Es existieren solche Angebote, aber nicht regulär von den Konservatorien. Fast alle guten Sänger, wenn sie in ein Theater ins Engagement gehen, lassen sich regelmässig überwachen daraufhin, dass sie sich nicht dumme Sachen angewöhnen und dass sie technisch à jour bleiben; ich denke, dass es auch einem Instrumentalisten ganz gut täte, wenn ihm jemand wieder mal auf die Finger

schauen würde. Es sollte also möglich sein, dass man nach seiner Ausbildung für ein halbes Jahr ans Mutterhaus zurückkehrt, und dieses Angebot gibt es einfach nicht.

Das würde dann auch erlauben, die Kenntnisse in zeitgenössischer Musik à jour zu halten.

Selbstverständlich.

Während wahrscheinlich heute nicht einmal die Studierenden im regulären Ausbildungsgang mit den jeweils neuesten Techniken und Notationsweisen vertraut gemacht werden.

Das kann auch nicht der Fall sein, wenn sie nicht gerade Komponisten sind. Denn bei der Ausbildung steht ja die Beherrschung des Instruments im Vordergrund. Meistens ist das Konsi vorbei, wenn sie das geschafft haben. Dann finge erst die sogenannte Hochschularbeit an. Dort kann man sie vertraut machen mit stilistischen Problemen und sie zwingen – unter Umständen –, sich auch mit allerneuester Musik auseinanderzusetzen.

Nun findet ja ein junger Musiker leichter ein Engagement in einem Ensemble für neue Musik denn als Solist in einem Sinfoniekonzert, und trotzdem lernt man in der normalen Ausbildung eher Klavierkonzerte von Mozart und Beethoven zu spielen als Cage. Müsste man das nicht doch schon auf einer tieferen Stufe ändern?

Ich kann beim Instrumentalisten persönlich nicht beurteilen, wie schwer ein Cage technisch zu spielen ist. Wenn es technisch bewältigbar ist, warum soll er nicht schon im 2. Jahr der Berufsschule damit konfrontiert werden? – Bei mir geht keiner aus der Klasse, ohne sich mit neueren Werken auseinanderzusetzen zu haben; die Grenzen ergeben sich aus dem technischen Stand.

Machen Sie mit Studierenden auch Sachen, von denen man sagt, sie seien nicht auf die Stimme geschrieben?

Ja, sie müssen doch lernen, so damit umzugehen, dass sie sich dabei nicht den Hals brechen. – In Essen hatten wir eine aktive Kompositionsklasse; da sind immer wieder Schüler gekommen mit Stücken, die ein Student für sie geschrieben hatte. Dann habe ich manchmal den Komponisten kommen lassen und ihm gesagt, er solle gut zuhören, was passiert, wenn der Kollege sein Stück zu singen versucht. Ich habe ihn dann gefragt, ob man nicht dies oder jenes ändern könnte, ob z.B. ein Zweioktavensprung unbedingt nötig ist, wenn der Student sich dabei den Hals bricht. Dann kann man zusammen reden und findet Möglichkeiten; so schaut für beide Seiten etwas heraus. Wenn ich mich nicht täusche, hat Palm vor, mit Terzakis in Bern etwas Ähnliches zu machen. Und da kommen wir eben wieder auf die Praxisbezogenheit zurück, von der wir anfangs geredet haben.

Interview: Christoph Keller



Né à Vevey en 1956, Philippe Dinkel a fait des études de lettres à l'Université et une virtuosité au Conservatoire de Genève, avant de passer une année à l'École de musique de l'Université de l'Indiana, à Bloomington. Grâce à ses intérêts multiples, il a écrit pour »Dissonance«, enseigné les branches théoriques au Conservatoire de Genève, tout en faisant régulièrement de la musique de chambre au sein du Trio Musiviva et avec le quatuor Sine Nomine.

Isabelle Mili: Comment avez-vous commencé le piano?

Philippe Dinkel: Mon premier professeur à Lausanne, chez qui j'ai travaillé pendant deux ans, était Jules-Philippe Godard. Ce pianiste, un vieux monsieur pas du tout connu qui avait passé septante ans à l'époque, avait enseigné longtemps au Conservatoire de Fribourg et avait joué de la trompette à l'Orchestre de chambre de Lausanne. Dans le temps, il a été aussi l'accompagnateur du violoniste Jacques Thibaud.

Comment se déroulaient ses cours?

J'allais chez lui un après-midi par semaine. J'en ressortais, je pense, aussi épuisé que lui, car nous étions passés par une leçon de piano, de solfège, par des considérations sur la pédagogie de l'enseignement du piano, des rudiments de l'histoire de la musique... toutes choses qui nous étaient dispensées ensemble. Cette notion d'unité a revêtu pour moi une extrême importance; je suis persuadé que c'est ce qu'il faut rechercher dans l'éducation d'un musicien. Entre différents aspects de la pratique et de la réflexion sur la musique, il existe des correspondances. Seules des personnalités exceptionnelles parviennent à faire sentir cette unité. Malheureusement, ce tout se brise par la force des choses dans un Conservatoire, où la spécialisation et la diversification régissent les cours. Simultanément, il se trouve que Jules-Philippe Godard a eu comme élèves, uniquement dans les branches théoriques, mes amis d'alors, dont certains sont membres du quatuor Sine Nomine. C'est au hasard de cours de vacances que je dois de les avoir rencontrés. C'est pour moi un immense privilège d'avoir connu cet homme.

Nous travaillions alors sous la houlette d'Edith Fischer, autre personne qui a

beaucoup compté pour moi. Elle organisait des week-ends de musique de chambre et des cours d'été pendant lesquels j'ai vécu la révélation de la pratique de la musique en commun. L'idée de jeu et d'échanges liée à cette pratique-là me semble fondamentale. Même si je l'idéalise peut-être un peu, c'est une espèce de modèle utopique de communication entre les gens. C'est sans doute la raison pour laquelle je me sens plus à l'aise à un concert de musique de chambre qu'à un concert d'orchestre: dans la musique de chambre, les rapports de force n'existent pas. Dans l'idéal, c'est un dialogue harmonieux entre personnalités qui se répondent et savent se retirer quand il le faut. Il y a là une sorte de courtoisie qui m'est chère et dont j'ai fait l'apprentissage à ce contact. A l'adolescence, de telles occasions sont comme un appel d'air.

Ne faudrait-il pas, à l'adolescence, briser le rapport élève-professeur?

A cette période, on a besoin de mentors. Même s'ils sont passagers ou plus ou moins durables, leur rôle de modèle est capital. Mais il n'est pas exclusif; le travail avec des partenaires de son âge est également décisif. Comme moi, Marc Jaermann ou Patrick Genet hésitaient encore sur leur choix de carrière. Peut-être que les contacts que nous avons eus nous ont incités à poursuivre nos études dans cette direction-là. Après tout, quand on entend quelqu'un qui joue si bien à côté de soi, on a envie de jouer au moins aussi bien. Cette communauté de travail et d'esprit crée une dynamique, un idéal qui se forge peu à peu. Surtout si cela se poursuit durant des années.

C'est en somme parce que je n'étais pas capable de faire de choix, de me con-

tenter d'un aspect des choses, que j'ai décidé de ne pas arrêter mes études et de poursuivre d'abord mon gymnase, toujours à Vevey – puis de continuer l'université à Genève. Il me semblait qu'il y avait une unité de réflexion et aussi une unité esthétique qui étaient en jeu. Il se trouve que j'ai fait des études de lettres et donc que je suis resté dans la mesure du possible un lecteur vorace. A titre d'exemple, je pourrais parler de la découverte de la poésie, qui a encore aujourd'hui des résonances très fortes quand j'accompagne des chanteurs. Quand il s'agit de mettre au point l'interprétation d'un cycle de lieder de Schumann, il va de soi que la sensibilité aux mots est essentielle.

Outre la poésie, n'éprouvez-vous pas le besoin de relier sans cesse le domaine musical aux autres domaines artistiques qui lui sont contemporains?

Je dois dire d'emblée que si je m'intéresse aux problèmes esthétiques, c'est en quelque sorte en amateur. Si j'ai hésité un moment, à l'entrée de l'université, à faire de la philosophie, mes lectures dans ce domaine se sont faites finalement en marge de ma formation principale. Cependant elles ont revêtu une grande importance. A l'adolescence, ce sont plutôt des textes littéraires qui m'ont marqué. Comme tous les jeunes de 17 ans de l'époque, j'ai lu Boris Vian, Camus. Grâce à un professeur de français de Vevey, j'ai aussi arpenté le surréalisme.

N'est-ce pas, curieusement, un mouvement qui a encore beaucoup d'influence sur la musique aujourd'hui?

C'est paradoxal. Historiquement, le mouvement surréaliste n'a pas produit de musiciens à son époque. Il est assez aisé maintenant de tracer des liens entre Satie, ou Cage, et certains aspects du courant dada ou surréaliste. Mais ce mouvement m'a d'abord intéressé en soi, pour ses qualités littéraires. Alors que la réflexion sur les questions de l'esthétique est venue peu à peu, durant mes années d'université. Et même plus tard, quand je donnais des cours d'histoire de la musique. C'est ainsi qu'on est amené à confronter la chronologie de la musique ou d'un courant artistique particulier à certaines permanences et à certaines perspectives esthétiques.

Quel auteur vous a particulièrement marqué?

Ce n'est pas tant Adorno que Dahlhaus, qui est devenu une référence fondamentale. Il propose un modèle de réflexion de type hégélien, mais dans lequel l'œuvre d'art – et l'œuvre musicale – est conçue comme un objet esthétique qui existe en tant que tel et s'inscrit néanmoins également dans une historicité.

Est-ce que la psychologie a compté dans votre formation?

C'est un domaine qui en a été relativement absent, même si la psychologie

était un peu inscrite en marge de mon intérêt pour le surréalisme. Mais en tant que discipline, je dois dire qu'encore aujourd'hui c'est une terre pour moi relativement inconnue.

Ne devrait-il pas y avoir, dans un établissement tel que le Conservatoire, un psychologue consultant?

C'est une réalité. Au Conservatoire de Genève, il y a une personne qui a cette formation. C'est une chose envisageable, étant entendu que, dans ces matières-là, ce qui me frappe, c'est le fossé qui existe parfois entre la réflexion théorique et l'application dans la réalité concrète de l'enseignement. A priori, je suis intéressé, mais avec ce point d'interrogation sur l'immédiateté de certaines applications.

Aux Etats-Uni, où vous avez séjourné l'année 80-81, on a l'impression que l'enseignement est davantage conditionné par les recherches en psychologie...

Peut-être est-ce parce que je suis allé là-bas en fin d'études, mais je n'ai pas eu cette impression. Ce que j'ai observé ressemble d'ailleurs davantage au cliché américain! J'ai vécu une sorte d'empirisme et ai rencontré des gens qu'on pourrait plutôt qualifier de «behaviouristes». La pratique instrumentale, les conceptions de l'interprétation émergeaient par tâtonnements successifs. C'est lié aussi à cette relative absence de l'histoire aux Etats-Unis. Au-delà de la pédagogie et de la pratique musicales, les compositeurs que j'ai pu côtoyer témoignaient de cette absence de poids historique. Pour eux, l'histoire était un peu un réservoir qu'on peut piller à volonté, gaiement, avec des résultats parfois contestables, du reste. Mais pour moi, cette fraîcheur était très nouvelle et surprenante. Cela donne dans le meilleur des cas des gens comme Ives ou Carter. Comme tout choc culturel, cela a contribué à relativiser mes préoccupations. Pour en revenir aux approches psychologiques, elles n'ont donc pas fait partie de la réalité concrète de mon séjour.

C'était juste après votre virtuosité?

C'était une année après. La virtuosité est entourée d'une aura mythique. Qu'on le croie ou non, on se dit qu'avec un tel papier en poche, des tas de portes vont s'ouvrir. Ce n'est pas du tout le cas, bien sûr, mais quand on la prépare, on fait comme si. On se concentre ainsi particulièrement dessus. Ce sont des années, celles autour de la virtuosité et après, où pour la première fois dans ma formation, j'ai été amené à me concentrer presque exclusivement sur le piano. C'était une expérience très nouvelle, un peu monacale. D'être en dialogue avec un instrument de façon si intense, cela confinait presque à la monomanie. Néanmoins, c'est une expérience fondamentale, tant sur le plan de la réflexion technique que de l'approfondissement stylistique des œuvres. Il faut, je crois, se heurter à certaines limites per-

sonnelles pour prendre la mesure de ce qu'on peut accomplir.

Comment allez-vous désormais concilier vos différentes activités et comment abordez-vous vos nouvelles fonctions?

Sur le plan administratif, je ne suis, Dieu merci, pas seul. Le Conservatoire a le privilège d'avoir à son service un administrateur extrêmement compétent, non seulement sur le plan strictement administratif, mais aussi sur le plan musical. C'est une immense chance! Car il n'invoque pas des intérêts uniquement d'ordre économique, il se rend compte des priorités musicales. Il y a donc en place une équipe formidable sur laquelle je compte m'appuyer. Et j'ai la faiblesse de penser qu'au contact de ces personnes, en mettant mon nez dans les papiers et les chiffres, je vais apprendre cet aspect du métier un peu «sur le tas». La grande inconnue, en somme, c'est de savoir concrètement quel genre d'emploi du temps m'attend l'année prochaine, tant sur le plan de la gestion artistique qu'administrative au sens large. C'est-à-dire pour tout ce qui concerne la supervision des examens et la vie de la maison en général.

Comment envisagez-vous vos contacts avec les étudiants?

C'est pour moi extrêmement important! Cet automne, je compte mener une opération que j'appelle les Etats généraux du Conservatoire. Elle consistera pour moi à rencontrer les professeurs, par dicastère, et à les écouter. Même si je connais assez bien la maison, c'est la première chose à faire. D'abord, il me faut me taire et laisser parler les partenaires, dont certains ont énormément de choses à dire. Cela dans des domaines tels que l'organisation des études, l'orientation artistique. Il ne s'agit pas pour moi de faire un doux mélange de ce que j'entendrai, mais simplement de faire un état des lieux. Ce sera un peu pareil avec les étudiants. En fait, il existe déjà une structure de dialogue entre étudiants et direction, que je compte utiliser. Mais n'oublions pas que j'étais en contact avec les étudiants jusqu'à maintenant, puisque j'ai enseigné l'histoire de la musique et l'analyse. Je me rends compte par conséquent d'un certain nombre de problèmes. En termes d'emploi du temps, ça sera une surcharge momentanée, mais qui s'avère indispensable pour démarrer sur des bases solides et, peut-être, le moment venu, proposer des réformes de structures. Je ne me fais certes pas d'illusion sur l'unanimité dont celles-ci pourraient jouir, mais elles devront résulter, au moins, d'un vaste consensus. Elles devront avoir l'appui d'une majorité certaine.

Comment voyez-vous vos rapports avec d'autres directeurs de Conservatoires?

Je connais déjà certains membres de la Conférence des directeurs de Conservatoires suisses. Nous avons eu à Genève la visite de certains d'entre eux au titre de compositeurs. Je pense en particulier à la venue de Kelterborn, il y a quel-

Contraste intéressant et bienvenu

Zurich: création des concertos de violon de Wolfgang Rihm et Martin Derungs

Deux attitudes passablement différentes se rencontrent ici. De son propre aveu, Wolfgang Rihm s'intéresse – en une formule un peu obscure ou du moins difficile à traduire – à la «virtuosité instrumentale en tant que qualité rehaussée des capacités de chant (gesteigerte Qualität gesanglicher Fähigkeiten)». Sa *Musique pour violon et orchestre* porte le titre programmatique «Temps chanté» (Gesungene Zeit). Elle est construite – et cela s'entend très bien – sur les qualités d'une interprète, Anne-Sophie Mutter, et sa capacité de faire «chanter» un violon, en particulier – et toujours selon les dires du compositeur – dans les notes hautes, «étonnamment énergétiques et animées». L'effectif orchestral choisi, quant à lui, est petit: deux voix par instruments. La musique remplit à merveille les intentions affichées: un violon surplombant de très haut un orchestre entièrement soumis à son «chant». Les rapports paraissent donc très simples, ils sont donnés dès le départ comme non problématiques. Le violon commence en solo une mélodie haut perchée, pleine de grands écarts brusques, dont une note ou un fragment mélodique est repris ici et par tel groupe d'instruments, souvent les deux violons, qui ensuite le diffusent pour ainsi dire vers le reste de l'orchestre, selon une logique dominée par le souci de l'apparemment des timbres; puis l'idée se perd peu à peu, parfois reprise par bribes dans un groupe instrumental plus éloigné, les clarinettes notamment, comme un écho qui s'éteint. Tout se joue comme pour illustrer le propos: le chant et l'éternité du temps suspendu (mais il arrive que l'on se demande à quoi rime cette substantiation). Quelques soubresauts interviennent, qui forment des sortes de jointures (entre des membres toutefois passablement identiques) pour cette musique d'un seul tenant. Le temps passe ainsi, tout à la glorification du chant du violon, qui finit tout seul, tout en haut, qui veut de toute évidence faire rêver, et qui en effet laisse rêveur, comme une musique à programmes, une musique illustrative. On n'en niera pas la démonstration des qualités de l'interprète ni la maîtrise d'écriture. Cette création parachevait d'ailleurs les prestations du Collegium Musicum de Paul Sacher, qu'on n'entendra plus à Zurich.

ques années. Il est à relever que beaucoup s'intéressent particulièrement aux musiques actuelles. La concertation revêt aujourd'hui une importance particulière, du fait que tout le monde désire arriver à reconnaître des jeux d'équivalence. Sans homogénéiser complètement les programmes, il faut se préparer, le moment venu, à être un interlocuteur crédible et prêt à entrer dans l'Europe.

A l'heure actuelle, où en est-on de l'équivalence des diplômes à l'intérieur de la Suisse?

Bientôt, probablement, un diplôme acquis à Genève sera valable ailleurs et réciproquement. Je prends le train en marche, mais je sais qu'un document est en cours d'élaboration pour l'uniformisation des diplômes. D'ailleurs nous ne sommes pas plus en retard à cet égard que l'enseignement secondaire ou universitaire... On sait très bien qu'il ne faut pas attendre de miracles d'un pays confédéral et qu'il faudra ménager beaucoup de particularismes locaux avant de fondre le tout. C'est un moment où il faut être particulièrement vigilant, pour éviter notamment de produire une sorte de brouet informe.

Pensez-vous changer la place des musiques contemporaines dans le cursus des étudiants?

Je ne crois pas à la contrainte. Il y a dans cette maison un passage des générations dont je suis peut-être un exemple frappant. Il y a un certain nombre de collègues de mon âge qui n'attendent que ça! Je dois dire, pour être juste, que beaucoup d'efforts ont été faits, déjà, dans ce sens. On peut en apprécier les résultats, par exemple dans le domaine de la musique d'ensemble. Ainsi le cours de Jean-Jacques Balet – où l'on joue exclusivement des œuvres contemporaines – est obligatoire, à raison d'un semestre minimum, pour n'importe quel diplôme professionnel décerné par la maison. C'est un premier stade, important. Personnellement, je crois en effet que la musique contemporaine se vit au mieux dans la pratique en commun. Il est certain qu'une de mes propositions au collègue des professeurs, cet automne, sera de trouver une formule plus contemporaine au niveau des examens de diplôme. C'est déjà le cas, parfois: je pense à des examens de virtuosité au cours desquels ont été jouées des pièces de Berio. Il y a un frémissement qu'il faut amplifier, mais je n'ai pas de souci de ce côté-là, car ce désir est largement partagé par les gens de ma génération.

Comptez-vous les «virtuoses-courants d'air» au rang des problèmes à empoigner? Je veux parler de ces personnes qui passent très peu de temps au Conservatoire et ne participent quasiment pas à la vie de l'institution.

Cette question est aussi liée à la situation géographique de Genève. Finalement, nous sommes un petit Conservatoire, avec cinq cents étudiants en classes professionnelles. Eu égard à l'aire

de recrutement géographique, nous sommes en quelque sorte «condamnés» à recruter large. Et nous sommes conscients qu'il est important de faire appel à des professeurs qui aient un retentissement international. Par conséquent, il arrive qu'ils soient confrontés à des dilemmes entre carrière instrumentale et pédagogique. Dans certains cas, cela a donné lieu à des ambiguïtés... Mais il se trouve que nous sommes à un tournant de la vie de l'institution et que des postes importants sont à repourvoir. Je pense notamment au décès de Harry Datyner, au départ très prochain de Maria Tipo, et à la classe de direction du regretté Arpad Gerecz. Cela nous donne l'occasion d'y repenser et je peux vous dire qu'on va faire appel, dans le cadre des classes de piano, à quelqu'un qui vient de France, qui est un grand pédagogue, scrupuleux, consciencieux. Même s'il ne réside pas à Genève, il nous a garanti la régularité de ses venues. Il s'agit de Dominique Merlet.

Et qu'en est-il des étudiants-fantômes?

Il faut bien se rendre compte que la vie à Genève est chère. Il faut pouvoir leur offrir des conditions d'études décentes, à un moment où les possibilités de bourses sont rares et où les subventions sont en forte diminution. Bien entendu, j'ai le souci de fidéliser les étudiants. Cela se traduira peut-être par la réorganisation de certains cours. Ainsi j'ai envie de prévoir différentes sessions pour le travail d'orchestre, des sessions très concentrées qui seront planifiées dès l'an prochain, avec obligation absolue pour les étudiants d'y participer. Ce sera l'occasion d'échanges, de rencontres plus intenses. Comme la musique de chambre, la formation de musicien d'orchestre est centrale, aussi en termes de débouchés sur le marché du travail. Il s'agit de lui donner un statut vraiment important. Cela peut passer par certaines réformes touchant les examens, sans former des spécialistes ou construire pour autant un système de filières. L'étude des traits d'orchestre, par exemple, est un aspect de cette formation. C'est un peu navrant de constater que certains musiciens qui sortent du Conservatoire passent brillamment le premier cap d'un concours d'entrée dans un orchestre, pour échouer lamentablement à l'exécution d'un trait d'orchestre du grand répertoire.

Envisagez-vous aussi de développer les cours de lecture?

A l'école de musique comme dans les classes professionnelles, le rapport qui existe entre disciplines théoriques et pratique instrumentale semble un hiatus. Je n'ai pas de solution-miracle, mais je partage ce souci avec beaucoup de professeurs. Pour les enfants, il faut faire en sorte que l'approche de l'instrument ne soit pas inhibée par la lecture. Le jeu, l'improvisation sont des voies à explorer, sans nier le rôle essentiel de l'écrit.

Interview: Isabelle Mili