

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Band: - (2015)
Heft: 131

Artikel: Les Ailleurs de Pierre Jodlowski : Festival les Amplitudes 2015
Autor: Wenger, Jérémie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927344>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les Ailleurs de Pierre Jodlowski

Festival les Amplitudes 2015

Jérémie Wenger

Mai 2015. Le havre post-industriel qu'est la Chaux-de-Fonds résonne une fois encore d'échos expérimentaux. Le festival les Amplitudes commence, accueillant cette année le compositeur français Pierre Jodlowski, plusieurs membres du collectif toulousain éOle, et, comme de juste, des compositeurs et musiciens romands. On salue d'ores et déjà toute l'équipe du festival, aussi passionnée que jamais.

Des compositeurs de cette tranche d'âge auxquels on peut s'intéresser en Europe aujourd'hui, Pierre Jodlowski (né en 1971) est certainement un bon exemple de ce qu'on pourrait appeler une « voie nomade » dans la musique savante européenne : décentrée, multiforme et multilingue, plaçant des médias extramusicaux, dont le cinéma et la vidéo, au cœur de son geste artistique, ne craignant ni les collaborations sur scène ni les improvisations, sortant régulièrement des sentiers battus de la salle de concert classique, et s'épanouissant dans les nouveaux espaces de l'électroacoustique, son œuvre se veut résolument hybride et baroque, dans ses moyens et ses formes.

On remarquera, à l'opposé, une patte, des thèmes obsédants, une couleur des sonorités où une stylisation, peut-être parfois un maniérisme, s'y retrouvent de manière persistante et donnent une unité salvatrice, même si presque paradoxale, derrière cette variété.

CINÉMAS

Dès le mercredi soir¹, avec *Éternel silence* (2009), les grands thèmes et orientations d'une œuvre sont sur la table. Pierre Jodlowski et Christophe Ruetsch à l'électronique (et, pour le premier, une guitare basse en sus) improvisent sur le film de

Herbert G. Ponting (Angleterre, 1913, copie issue de la cinémathèque de Toulouse) retraçant l'expédition de l'équipe de Robert Falcon Scott, Terra Nova, dont le but était d'atteindre les premiers le Pôle Sud. Odyssée tragique — Scott et ses compagnons y trouvent la mort avant d'atteindre leur but — mais aussi héroïque — le travail de documentation a pu passer à la postérité, preuve d'un élan de curiosité et de science méritant le plus grand respect —, cette expédition, tout comme le geste d'y adosser sa musique, se lit d'emblée comme le symbole d'une démarche artistique tournée vers les grands espaces, l'ailleurs, l'exploration (et l'expérimentation) empirique. Même si en terme de musique ce ne fut pas le meilleur soir (les deux musiciens semblèrent trouver l'osmose créative seulement tout à la fin, après le film, dans une coda purement sonore), et où déjà quelques interrogations critiques pouvaient se poser en examinant le rapport entre le film et sa nouvelle bande son, la direction de l'œuvre était déjà visible avec une clarté remarquable, tant au niveau thématique que formel.

Avec *La Grève* d'Eisenstein, le jeudi soir, Jodlowski en solo électronique et des atmosphères sonores de Christophe Ruetsch en prélude au film², les choix présumés le soir d'avant deviennent plus clairs. La matière s'étoffe : thématiquement, cette fois, c'est le versant politico-social de cette œuvre qui s'exprime, et ce en conservant l'orientation épique et tragique des thèmes (la tentative d'émancipation ouvrière du film d'Eisenstein est vouée à l'échec, seule demeure la mémoire de l'injustice et du courage, et l'appel à l'action future). Cette fois-ci, la musique est elle aussi plus affirmée, plus tendue parfois, même si on ne peut s'empêcher de soupçonner un certain esthétisme, qui d'ailleurs n'est pas contradictoire avec l'esthétique d'Eisenstein lui-même — pour une oreille ouverte aux tentatives radicales de l'après-guerre, on ne peut s'empê-

cher d'entendre dans ce paysage sonore l'influence de l'aseptisation de notre temps, où les sons « laids », comme les épisodes de la vie vraiment banals ou terribles, ne sont pas présentés comme tels, mais subissent un traitement, même léger, passent à travers un filtre qui les « lisse », et qui donne ce résultat à la fois scintillant et immédiat, voile séducteur que les avant-gardes du siècle passé s'étaient acharnées à déchirer. Cette question, de la surface « séductrice » et de ce qu'on pourrait trouver, ou justement ne pas trouver, « derrière », ici d'ailleurs comme dans les discours politiques d'aujourd'hui, nous semblent être une des missions de la critique contemporaine. Alors que les avant-gardes du siècle dernier, tout comme les idéologies qui les sous-tendaient, ont été, et continuent d'être attaquées de toute part, notamment en raison de leur « difficulté » et leur « inaccessibilité », il n'est pas interdit de penser que le temps soit venu pour une critique tout aussi féroce de ceux qui s'adonnent aux plaisirs de l'immédiat et de cette étrange abstraction, aussi stylisée qu'hypnotique. Pour faire court, on pourrait conclure que le temps des Beethoven des années soixantes est fini, et qu'aujourd'hui il faut choisir entre les « brahmsiens » (la dure tâche de poursuivre le projet des années soixantes, là où tant de ses prétendus défenseurs ont sombré dans l'élitisme, l'avachissement ou la complaisance) et les « lisztien/wagnériens » (le choix périlleux, mais aussi productif, d'en prendre le contre-pied, de s'en échapper).

Ainsi, on se demandera quelle conclusion tirer de la coexistence d'affects négatifs comme l'anxiété, le dégoût ou l'horreur, particulièrement clairs dans les scènes les plus dures du film d'Eisenstein, et la facture toujours assez esthétique du son (par opposition à la revendication d'un son militant chez Lachenmann, illustré dans *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, mais aussi des murs saturés de Cendo, Bedrossian et Robin) ? Cette œuvre reste ambiguë, et à ce titre il en est peu en France qui conviennent mieux pour le titre d'homologue français de Fausto Romitelli, étant une des rares à cultiver ce même lustre sonore, combiné à des affiliations non-classiques comme le rock.

Par ailleurs, et ce serait un autre symptôme tout à fait remarquable qui nous permet de situer l'œuvre de Jodowski dans l'horizon contemporain, et d'y flairer une tendance plus lisztienne que brahmsienne : que penser d'une musique qui se greffe, pour ainsi dire, à même une source externe, et ce d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un chef-d'œuvre comme le film

d'Eisenstein ? Le caractère de « poème symphonique » de ces deux œuvres nous semble parfaitement clair, et c'est en ce sens que nous les qualifions d'empiriques : elles se fixent, et trouvent leur force, dans ce flux déjà existant, entre épopée et tragédie, que leur fournit l'œuvre admirée. Ainsi Liszt et Dante ou Goethe. Quoi qu'il en soit, nous sommes au cœur de la question politico-économique, un trait qui reviendra dans nombre de ses œuvres, notamment dans *Time and Money* (2006).

Sous les sons, qui prolifèrent à mesure que défile le paysage musical, apparaît, de temps à autres, inévitablement, ce qu'une oreille classique ne peut que percevoir comme de l'harmonie, c'est-à-dire des structures d'accord, etc. Cet aspect pourrait être un point possible d'interrogation, voire de critique, de cette œuvre, comme derrière toute tentative « baroque » (par opposition à un « classicisme ») : qu'y a-t-il derrière la prolifération et la variété ? Il est assez rare qu'on l'aperçoive, mais le « fond » de ce discours, ces structures que le déferlement le plus acharné des sons et des textures, la variété la plus effrénée des collages ne parviennent jamais complètement à évacuer, est bien là, souvent réduit à un appareil très simple, presque simpliste. Il est aisé de voir que, comme plus bas pour le rapport entre électroacoustique et instrumental, c'est en délaissant le « fond », et en se lançant corps et âmes dans les foisonnements de la « surface », que cette musique a trouvé sa ligne directrice. Une des conséquences directes de cette orientation est une grande facilité d'accès, contrairement à la difficulté qu'on rencontre chez ceux qui tentent encore, et courageusement !, une recherche qu'on pourra dire « fondamentale », « abstraite » ou de « musique absolue ». À l'opposé, celle de Jodowski serait la musique « appliquée », plus orientée vers le monde, la technologie, le croisement des média : « La question d'une musique pure qui serait dégagée de toute expression n'a pas de sens ici ! », dit la notice de la *Série rose*.

Le même constat peut être fait concernant la forme et son développement — l'usage de supports externes, du récit cinématographique au monologue poétique, servant ainsi de colonne vertébrale à un discours qui autrement pourrait avoir des difficultés à se structurer, à trouver son espace et sa force, surtout dans les formes plus longues. Tout comme dans les poèmes symphoniques d'alors, c'est le fil directeur du *sens* ou du *récit* (« externes »), plutôt que de la *structure*, qui permet à cette musique de se déployer.

Il y a un héroïsme possible dans les deux voies, et il est de notre devoir aujourd'hui de reconnaître ces deux pans, et, peut-être, de trouver de nouvelles synthèses.

PASSAGES, BAGATELLES

Un autre lieu surprenant où s'exerce la créativité de Jodlowski est l'installation *Passage* (2009-2015), qui se présente comme un corridor d'une dizaine de mètres de long, réagissant à l'auditeur qui le traverse : l'entrée d'une personne dans le couloir déclenche la diffusion de matériaux électro-acoustiques, qui agissent comme des « souvenirs » (les cloches de Big Ben, des sons de balles de tennis ou de salle d'opération, des sons de pluie, un troupeau de gnous, etc.), et qui graduellement subissent des distorsions en fonction des mouvements de l'auditeur (arrêt, reprise de la marche), culminant, avec un peu de patience, à une « expulsion », où le son atteint saturation puis s'éteint, annonçant la fin du passage. L'intérêt du compositeur pour les sons trouvés, héritage de la musique concrète, et le travail empiriste à partir de matériaux extraits de la vie et du monde, sur lequel un travail d'assemblage, de découpage, de collage est ensuite appliqué, est ici poursuivi aux limites de la « musique » au sens traditionnel, et nombre d'habitues des galeries contemporaines n'hésiteraient pas à penser cette installation d'abord comme une œuvre d'art plutôt que comme une pièce de musique.

« Bagatelle électroacoustique », en fin d'après-midi dans la salle intimiste de l'ABC, et sous-titré à fort juste titre, au vu de tout le festival, « cinéma pour l'oreille » (on lit également dans le programme des *Séries* pour piano et bande : « L'omniprésence des voix-off et de bruits référentiels dans la bande son pourrait nous faire croire à une musique de film... C'est en fait tout le contraire, la pièce étant véritablement conçue comme un "film de musiques" »), est l'exemple même d'un programme qu'on aimerait voir s'émanciper plus : aujourd'hui encore, l'électroacoustique pure tient le plus souvent le rôle de « musique de chambre » (espace au mieux de moyenne dimension, programmation en fin d'après-midi, etc.), alors que la part du lion revient toujours à la musique instrumentale, amplifiée ou non. Nous rêvons d'un temps où ces pièces, aujourd'hui encore périphériques des grands circuits musicaux, atteindront une ampleur symphonique, et où on ira régulièrement écouter, espérons-le dans des salles sans sièges, comme la légendaire Usine électrique, l'art immatériel des sculpteurs du son.

Durant ce concert on remarque la très belle pièce de Kiko Esseiva, *Décollage* (2015) dont le sens de la forme, à la fois subtile et tranchant, et la maîtrise du matériau utilisé, offre à l'auditeur dix minutes d'une rare intensité. De plus, l'esthétique de François Donato, un des précieux collaborateurs (technique et électroacoustique) de Jodlowski, du moins telle que perceptible dans la pièce *Origine (Mme D)* (2014), montre qu'il y a un esprit commun dans le collectif éOle, tant sur le plan de l'amour de la voix, notamment de la voix parlée, celle du document enregistré par exemple (que l'on retrouve chez

Christophe Ruetsch également), comme dans ce cas où on entend les rapports de médecins concernant une des premières patientes diagnostiquées atteinte d'Alzheimer, que sur l'exploration d'affects directement ambigus ou négatifs, comme l'angoisse ou le désespoir (les mêmes réserves peuvent être exprimées ici quant à la tendance « esthétisante » que pour *La Grève* et *Éternel silence*, où même dans des moments dramatiques une certaine « élégance » du langage et du son demeurent, qui rendent « beaux », et moins directement dérangeants, la tragédie, le désastre, la misère).

Le multilinguisme remarquable de Jodlowski s'y trouve une nouvelle fois confirmé, et la présence de l'anglais, de l'italien, entre autres, est appréciée (ainsi Dante, la poésie d'Alda Merini, mais aussi les films américains, les enregistrements historiques des domaines scientifiques ou politiques, tels qu'entendu dans sa pièce électronique *Kingdom of Beneath*, 2011). Cette décentralisation survient aussi au cœur même du littéraire, avec le choix, peu probable pour un métropolitain, et presque revendicateur pour un homme du sud, de Jean Giono, qui sonne tout à fait juste dans la constellation des choix esthétiques du compositeur (on pourrait voir dans certains détails biographiques cette même revendication : Toulouse, et maintenant la Pologne comme lieu de vie et de carrière, loin de Paris et de ses billevesées gastronomico-académiques).

SÉRIES

Les *Séries*, jouées par Wilhem Latchoumia avec brio le dimanche matin, sont un exemple des préoccupations que nous avons évoquées plus haut : d'un côté, un style qui combine une élégance sobre à la curiosité et l'exploration qu'on retrouve dans les autres œuvres. Ainsi, la panoplie elle-même montre bien la polyvalence du compositeur : *Série noire* (2005), sur le thème du polar ; *Série blanche*, écriture cumulative en dialogue avec Giono ; *Série-C* (2011), à partir de John Cage ; *Série rose* (2012), dédiée à la sexualité et l'amour ; enfin *Série bleue* (2013), en hommage à Yves Klein.

Symptôme intéressant de cette « élégance », ou stylisation, que nous mentionnions plus haut, même dans la *Série rose* (l'amateur éclairé y entendra le ton reconnaissable de la voix du réalisateur et acteur X Pierre Woodman, un compatriote de Jodlowski ayant fait son nom dans le genre maintenant consacré de « l'entretien d'embauche » pornographique), l'abord de l'obscène se fait toujours avec tact, et le bourgeois inattentif, malgré peut-être une légère rougeur, dans les moments les plus chauds, sur sa joue déjà fripée, aura pu passer à travers ce moment d'écoute sans choc ni dérangement notable.

Certains aspects du traitement de la pulsation (prise comme repère à la place de la mesure, avec développement de motifs « par dessus », développement incrémentiel à travers de petites modifications de motifs répétés, notamment dans la *Série blanche*) rappellent le minimalisme américain, mais jamais directement : on aurait affaire à une (ré)appropriation de la pulsation continue depuis une sensibilité française

autochtone, sans passer par l'import direct, comme l'ont fait Andriessen et d'autres. L'intérêt évident de cette démarche est qu'elle ne fait pas de cela un axe fondateur de la musique, comme chez les américains et leurs émules : c'est une possibilité, invoquée à l'envi, et intégrée dans un cadre plus large d'expérimentations. Concernant ce concert, on regrette le cafouillage final dû au manque d'entente entre les Amplitudes et la Fête de la Danse le même week-end : malgré un court avertissement au début du concert, le public, de toute évidence désorienté (pour ne pas dire négligent), n'a pas su apprécier à sa juste valeur la pièce originale et personnelle de la danseuse Claire Dessimoz, *La face cachée de la baie vitrée*, audacieusement située derrière des vitres en surplomb de la salle.

Ce détour pianistique nous permet de reconnaître en Jodlowski un de ces rares oiseaux capables de produire des pièces pour jeunes interprètes qui soient à la fois le produit cohérent de son esthétique *mais également*, chose importante, que malgré toute la qualité de ses *Játékok* on ne voit pas chez Kurtág, un discours musical volontairement allégé et facile d'accès, qui permet aux jeunes musiciens d'entrer en douceur dans un univers contemporain. Ainsi, le public aura pu découvrir de très beaux talents le samedi matin, avec *Typologies du regard* (2011), la *Série blanche* (Simon Péguiron) et des *Séries parallèles* composées par des élèves du conservatoire. Nous aimerions saluer Quentin Sudol de Buttet, Norma Merk, et la présence théâtrale enflammée d'Esther Vaucher, et les encourager chaleureusement pour la suite de leurs études.

TEMPLES ANTIQUES, PORTIQUES NOUVEAUX

L'électroacoustique, comme les avancées technologiques qui l'ont précédée, agit rétroactivement sur les formes antérieures, transformant à la fois le positionnement des compositeurs et l'écoute du public : le concert « Bourdonnements » (l'OCL dirigé par Marc Kissóczy), donnant à entendre *Chukrum* (1963) de Scelsi, *Drones* (2007) de Jodlowski, ainsi que de petits intermèdes spatialisés entre les pièces, avec *Zipangu*



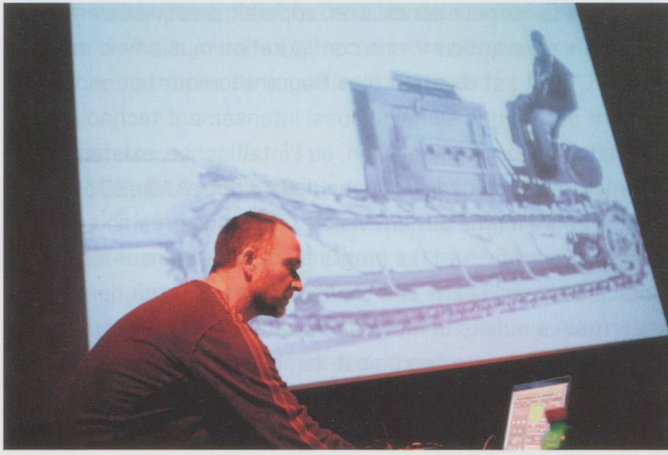
Alexandre Babel (à gauche) et Pierre Jodlowski dans le « Duo d'improvisation Jazz-rock électronique expérimental ». Photo: Pablo Fernandez

(1980) de Vivier pour conclusion, apparaît presque comme une sorte de « stile antico », une configuration musicale d'un autre temps. L'effet est d'autant plus flagrant lorsque le concert survient durant une semaine aussi intensément technologique que celle-ci. L'expérimentation, ou l'intelligence, existent naturellement dans ce cadre, comme dans d'autres, mais tout à coup le cadre même devient visible, alors que préalablement il était tenu pour évident. Le programme, parfaitement légitime, replace Jodlowski dans une tradition qu'on pourrait nommer « alternative » dans la musique savante du XX^e siècle — Scelsi, dont l'ascèse sonore est demeurée dans les marges jusqu'à sa réappréciation par les spectraux, et Vivier, dont la position et le parcours représentent un « autre » spectralisme, ni celui déjà sacralisé de Grisey, ni le parcours institutionnel de Murail, est encore en attente d'une réévaluation critique approfondie.

De manière générale, l'instrumental seul chez Jodlowski donne l'impression d'être plus laborieux, et certainement moins directement gratifiant³, que les pièces mixtes avec électronique et/ou amplification : comme nous le verrons plus bas, à propos du concert de l'OCL, la pièce *Mécano* (2004), pour percussionniste seul, portée par la maîtrise incomparable de Jean Geoffroy, semble rétroactivement n'être qu'un prélude, presque un exercice, avant le vrai plat de résistance : *Time and Money* (2006), où le percussionniste seul se retrouve assisté par ce second corps que sont l'électronique, la vidéo, les effets de lumière sur scène, tous très étudiés. Des effets de virtualité (une pièce de monnaie présente uniquement dans les gestes virtuoses du percussionniste, parfaitement synchronisés avec son fantôme sonore) à la démultiplication du musicien par les nuées électroacoustiques, cette pièce révèle un Jodlowski émancipé et ample, qui a les moyens de donner à ses trouvailles sonores l'espace qu'elles méritent⁴.

Au cœur de ce concert, *Ombra della mente* (2013), sur des textes de la poétesse italienne Alda Merini, en était la culmination. Les atmosphères successives, où l'angoisse la plus tendue succède à la grâce et à la douceur, et ce toujours de manière raffinée, même lorsqu'on atteint l'hypnose la plus extrême — la présence surréelle de Clara Meloni y étant pour quelque chose — que seule pourrait troubler une légère frustration : on note un certain déséquilibre, rectifiable sans doute, entre les trois éléments, la voix, l'électronique et la clarinette basse (Megumi Tabuchi, dont on aurait voulu pouvoir plus entendre l'engagement et la maîtrise manifestes). Ces deux dernières étant conçues, selon le compositeur lui-même, comme étroitement liées, presque un seul élément, qui ferait réponse à au monologue de la chanteuse. Or, trop souvent ces deux éléments nous semblent séparés, l'atmosphère électroacoustique presque indépendante, laissant la clarinette basse trop en retrait par rapport aux deux autres. Malgré cette réserve, cette pièce, avec *La Grève*, a été un des sommets de ce festival, confirmant encore la sensibilité littéraire du compositeur, et ajoutant un pan plus introspectif et poétique à l'œuvre.

À l'opposé, le samedi soir, un concert carrément rock, le compositeur à la basse et un Alexandre Babel (dont le talent



Pierre Jodlowski (à gauche) et Christophe Ruetsch (à droite) en improvisation électronique sur le film « Éternel silence » de Herbert G. Ponting. Photos: Pablo Fernandez

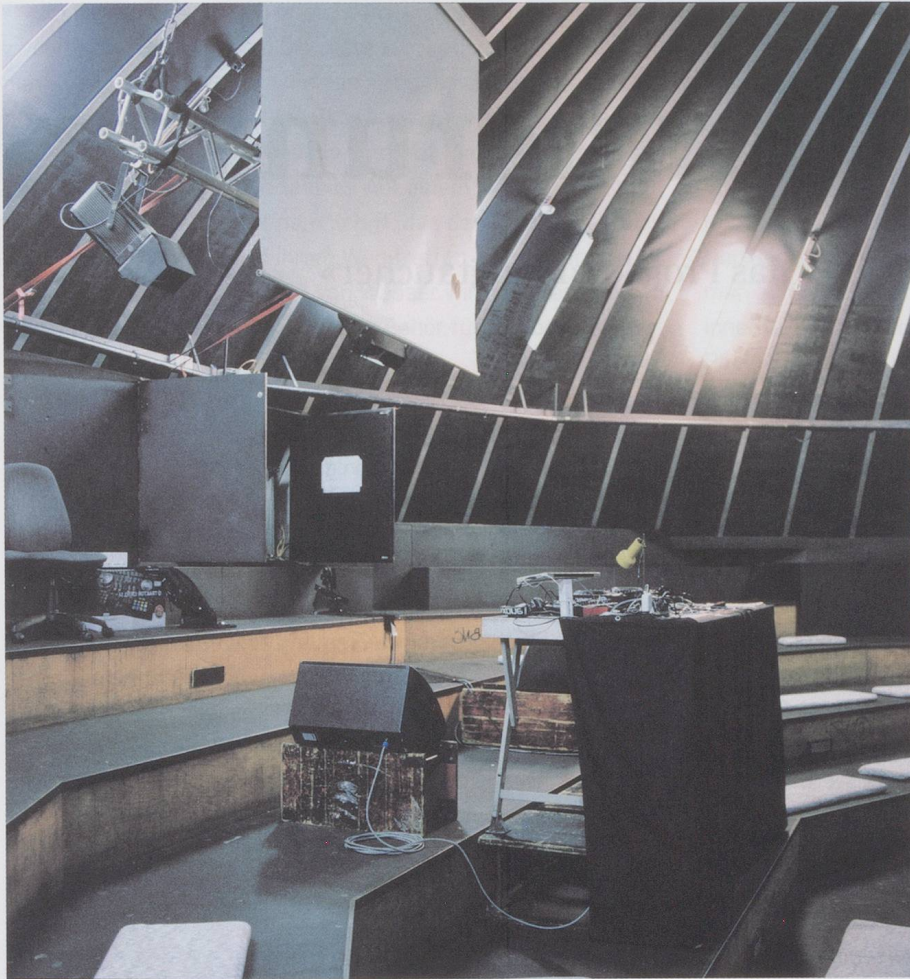
n'égale que la folie furieuse) à la batterie pour un « Duo d'improvisation Jazz-rock électronique expérimental ». On salue avec joie ce « fond » musical qui remonte à nos oreilles, car il aura fallu des décennies avant que la culture dite pop/rock, tout comme les mélodies populaires si longtemps méprisées, soit reprise et utilisée comme matériaux par les compositeurs. On souhaiterait que ça aille encore plus loin : que le rock soit là, à 20 h, dans la salle symphonique, et non au concert de la nuit, dans un lieu qui déjà, en tant que club, accueille un public non classique. Dans le traitement du langage musical d'ailleurs le même souhait peut se formuler : trop souvent on entend les deux mondes, le « contemporain » et le « rock », l'un après l'autre, l'un contre l'autre, en attente d'une synthèse encore plus profonde, où le rock se contemporanéise, où le contemporain s'encanaille.

- 1 Malheureusement nous n'avons pu assister à « L'Affaire Jodlowski-Perec » le mardi, ni aux deux concerts du dimanche après-midi, notamment le concert final « Respirer » du NEC.
- 2 Qu'un retard de notre part nous a hélas fait manquer — on aurait pu souhaiter entendre plus de cette œuvre prometteuse, elle aussi habitée

par le documentaire, la voix enregistrée et l'exploration empirique des sons : <https://soundcloud.com/christophe-ruetsch>.

- 3 Cette réaction première, sans doute superficielle, ne doit pas nous leurrer : il y a un Jodlowski instrumental, qu'il faudrait peut-être s'atteler à étudier, pour l'exercice, indépendamment de l'électroacoustique. Il ne serait pas étonnant de constater, après cette recherche plus approfondie, que c'est là, et non dans le miroitement des sons synthétiques, que se trouve la matrice originaire, le travail sévère, l'ancrage profond de cette œuvre, l'amarrant à la tradition et lui garantissant à la fois une rigueur et une profondeur que l'attrait immédiat des « nouveaux sons » peut rendre rébarbative aux compositeurs désinvoltes.
- 4 Une œuvre comme *Time and Money* pourrait rappeler, par l'intensité des rythmes et le jeu serré et fécond avec l'électroacoustique, le Raphaël Cendo de *Scratch Data*, mais sous une forme mature et développée (on pourrait d'ailleurs souhaiter être le témoin d'un retour dudit Cendo à ses premières tentatives). Le choix de Jodlowski de revenir dans sa ville natale et, plus récemment, de s'établir en partie en Pologne, pourrait être mis en lien avec cette orientation esthétique : comme si, dans le Paris d'il y a une dizaine d'années ou plus, il était difficile d'introduire une esthétique intégrant des éléments « du bas », l'expérimentation étant encore très focalisée sur une tradition très française — le saturationnisme venant ainsi prolonger, d'une manière presque forcenée, le spectralisme, plutôt que de l'ouvrir à d'autres courants européens et américains — chose possible par contre dans la périphérie toulousaine. La position plus marginale de l'Italie dans le paysage musical européen aujourd'hui qu'il y a trente ans pourrait alors similairement expliquer l'émergence d'un Fausto Romitelli : lorsqu'on est « *alla periferia dell'impero* », il n'est plus tabou de faire feu de tout bois, et d'intégrer des éléments de rock psychédélique ou des citations de films américains, des surfaces pulsées minimalistes, de mêler les traditions de musique concrète et de musique écrite, etc.





Oben: Konzertraum Jugend- & Kulturzentrum
Gaskell Bern, Sandrainstrasse 25, Bern;
unten: Proberaum der Band SPAN,
Ostermundigenstrasse, Bern.
Fotos: Anna Katharina Scheidegger