

A Column Of Time

Abschiedskonzert Alfred Zimmerlin

Ensemble zone expérimentale Basel
Einstudierung: Alfred Zimmerlin und Mike Svoboda

Montag, 7. November, 19.30 Uhr
Druckereihalle im Ackermannshof, Basel
Eintritt frei

Ensemble zone expérimentale Basel
Einstudierung: Alfred Zimmerlin und Mike Svoboda

Anastasia Agapova, Viola
Dmitry Batalov, Tasteninstrumente
Rahel Boell, Violine
Manca Dornik, Akkordeon
Siddhii Lagrutta, Sopran
Jacob Mason, Tasteninstrumente
Miriam Paschetta, Harfe
Mikolaj Rytowski, Schlagzeug
Alexandre Ferreira Silva, Schlagzeug
Martijn Susla, Klarinette
Mikael Szafirowski, E-Gitarre, Klangregie

Saxophonquartett
Miguel Fernández De La Fuente, Saxophon
Marc Baltrons Fàbregas, Saxophon
María Chamizo Martin, Saxophon
Álvaro Rodríguez Cabezas, Saxophon

Harald Kimmig, Violine
Daniel Studer, Kontrabass
Alfred Zimmerlin, Violoncello, 5-string-Banjo

19 SIGNALE (2022, UA)
für Klavier

MC Klee oder Das kulturelle Rauschen sprengt den Bilderrahmen (2019)
für Sopran, Violine und zwei tragbare Soundtracks

Melpomene 1 (2022, UA)
für (improvisierendes) Ensemble in beliebiger Instrumentation

narcotic traveller (2021)
für Akkordeon

Melpomene 2 (2022, UA)
für neun oder mehr Instrumente nach freier Wahl

Loba. Eine kulturelle Aneignung (2022, UA)
für vier Saxophone

Melpomene 3 (2022, UA)
für (improvisierendes) Ensemble in beliebiger Instrumentation

Trio Kimmig-Studer-Zimmerlin

"and from Alabama from anywhere..." (1986)
für 5-string-Banjo und Tonband

Interview

mit Alfred Alfred Zimmerlin im Oktober 2022

Mike Svoboda Als Komponist hast du, wie man so sagt, ein umfangreiches Œuvre in allen Gattungen geschrieben, nämlich Solo, Kammermusik inklusive vier Streichquartette, Vokalmusik, Musiktheater, Werke mit Elektronik und auch Musik für Film und Hörspiel. Mich würde es interessieren, wie die Improvisation deine Kompositionsarbeit beeinflusst.

Alfred Zimmerlin Das war und ist ein langer Prozess. Am Anfang habe ich die beiden Bereiche völlig getrennt. Es waren für mich zwei verschiedene Methoden, um zum selben Ziel zu kommen, nämlich zu möglichst guter Musik. Ein Unterschied vielleicht wie Spazieren gehen und Fahrrad fahren: man bewegt sich fort und hat das Ziel, irgendwo hinzukommen. Aber die Methode, wie man dort hinkommt, ist eine andere. Nun, selbstverständlich haben sich die beiden Bereiche dennoch gegenseitig beeinflusst. Das kompositorische Denken hat meine Wahrnehmung, mein Hören beim Improvisieren logischerweise mit ausgebildet. Und Erfahrungen, die ich beim Improvisieren gemacht habe, haben das Komponieren geprägt. Ich kann sogar ganz konkret etwas benennen, das sehr früh wichtig wurde, nämlich die Zeiterfahrung. Eine der ganz wichtigen Fragen, die sich eine komponierende Person stellen muss, ist die Frage: Wie vergeht die Zeit? Konkret die Erfahrung zu machen, wie die Zeit vergeht, ist das grosse Privileg von Improvisierenden. Ein:e Improvisator:in gestaltet die Zeit ganz aus dem Moment heraus. Ein anderer ganz entscheidender Punkt ist: wie fließt die Zeit? Fließt die Zeit durch alle beteiligten Personen hindurch oder nur durch eine einzelne, also zum Beispiel durch einen Dirigenten bei einem Orchester, der die Zeit bestimmt und weitergibt an die Sub-Dirigentinnen, Stimmführerinnen u.s.w. im Orchester? Bei der freien Improvisation werden zeitliche Entscheidungen aus einem gemeinsamen zeitlichen Energiefluss heraus getroffen, und das ist ein anderer Zustand als im Orchester.

MS Darf ich mal einhaken? Ich finde das wirklich einen sehr interessanten Diskussionspunkt. Den Vergleich mit dem Dirigenten übernehme ich in eine kammermusikalische Improvisation: Wenn du einer Musikerin folgst oder sie unterstützt, dann folgst du auch dem Zeitempfinden dieser Person. Wie könnte ich da argumentieren? Die Zeit fließt nur durch diese Person oder zuerst durch diese Person und man fließt dann mit? So ähnlich wie beim Dirigieren?

- AZ Du triffst als beteiligte Person selber die Entscheidung, mit dieser Person zusammen zu gehen, aus dem gemeinsamen Energiestrom heraus, und du triffst diese Entscheidung freiwillig.
- MS Und diese Zeit-Erfahrung aus der Improvisation ist dann in dein Komponieren eingeflossen?
- AZ Richtig, diese Art des kollektiven Zeitflusses, das hat mich immer mehr auch kompositorisch zu interessieren begonnen. Auch schon in früheren Stücken wie dem *Klarinettenquintett* von 1990. Da habe ich erstmals versucht, Situationen zu schaffen, wo ich das Fliesen der Zeit auch anders differenzieren kann.
- MS Also hier übergibst du eine Verantwortung für die Zeitgestalt an die Musiker:innen?
- AZ Genau. Und zwar als Kollektiv. Das ist jetzt auch bei den drei *Melpomene*-Stücken so; ich habe hier gleichsam versucht, all diese kompositorischen Erfahrungen, die ich mit diesem Gedanken seit 1990 gemacht habe, noch einmal grundsätzlich anzugehen und anzuschauen. Und das ist relativ neu bei mir, dass ich gross besetzte Ensemblestücke mit diesem Ansatz denke oder auch grosse Stücke für improvisierende Musiker:innen komponiere. Auch, dass ich versuche, solche Situationen für Musiker:innen zu schaffen, die im Improvisieren weniger erfahren sind. Situationen, die sie auf eine Weise zum Improvisieren hinführen, dass Vertrauen entsteht.
- MS Nehmen wir als Beispiel das Blatt Circle A1 in *Melpomene*. Hast du als Lehrer der freien Improvisation auch mit solchen Vorlagen gearbeitet, um Musiker:innen abzuholen, die es gewohnt sind, von einem Notenblatt zu spielen?
- AZ Da habe ich eher selten mit solchen Vorlagen gearbeitet und wirklich versucht, sie vom Gehör und vom Körper her zur freien kollektiven Improvisation hinzuführen. Wir hatten da auch so eine Art Arbeitsteilung, Fred Frith und ich; Fred arbeitete teilweise mehr mit Konzepten als ich. Auch mit Andrea Neumann hat diese Arbeitsteilung funktioniert.
- MS Nochmals zurück zu deiner Kompositionsarbeit: Ich sehe, wie du diese Offenheit in die Stücke einbaust, aber beim Sitzen am Schreibtisch und Ausdenken der Musik, die du schreiben willst: improvisierst du da auch? Ist es für dich auch eine Art freie

Improvisation, die du auf Papier fixierst? Oder wie kommst du zu deinen Ergebnissen, die du aufschreibst?

AZ Nein, das ist weniger am Schreibtisch improvisiert. Ich mache mir da schon meine Gedanken, wie eine Architektur eines Stückes ist und welche Kräfte eine Form zusammenhalten, falls ich das will. Wie vergeht die Zeit. Wie kommen die oft heterogenen Klänge zusammen. Welche Störungen braucht es. Am Schreibtisch hast du ja alle Zeit der Welt, und du kannst auch verwerfen. Beim Improvisieren kannst du das nicht. Da bist du im Moment drin, und eine Entscheidung, die du triffst, bewirkt eine musikalische Tatsache. Das Erfreuliche daran ist, dass diese Tatsache kein Fehler sein kann, weil sie einfach eine Tatsache ist und das Kollektiv dann mit dieser Tatsache umzugehen hat. Vielleicht wird so eine Entscheidung, die im Moment vielleicht nicht so genial gewesen ist, plötzlich im Nachhinein dank der Reaktion des Kollektivs genial.

MS Das ist schon anders, aber ich sehe da doch eine Gemeinsamkeit. Sagen wir mal, du hast am Montag zehn Takte komponiert, setzt dich am Dienstag wieder hin, willst weiterschreiben und schaust an, was du schon geschrieben hast. Das beeinflusst doch, was du dann schreibst.

AZ Gewiss. Doch vor allem höre ich mir diese zehn Takte nochmals innerlich genau durch. Und vielleicht merke ich plötzlich, hmmm, grrrr - nochmals von vorne beginnen...

MS Im heutigen Konzert kommen drei Auftragswerke zur Uraufführung, aber im Grunde genommen ist das ganze Konzertprogramm eine Komposition.

AZ Ist es schon, ja.

MS Die verschiedenen Stücke werden getriggert durch Klaviersignale.

AZ Genau. Die Signale strukturieren den ganzen Abend. Aus der Abfolge aller Stücke entsteht eine gemeinsame Geschichte, obwohl die Stücke nicht alle komponiert wurden, um etwas miteinander zu tun zu haben. Aber sie haben bestimmte gemeinsame Aspekte, die in meinem Komponieren ab und zu eine Rolle spielen: Sie setzen sich mit fremden Materialien oder vorgefundenen Klängen auseinander. Längst nicht alle meine Kompositionen tun dies, aber alle in diesem Programm. Das hat viel mit meinem - jetzt komme ich schon wieder auf das

Zeitempfinden - meinem Erleben von Zeit und Geschichte zu tun. So ist der Titel Melpomene kein Zufall, denn das ist die Singende, die Muse der tragischen Dichtung im alten Griechenland. Das geht in der Zeit ganz weit zurück.

Für mich ist Zeit, Geschichte, nicht etwas, das sich von links nach rechts bewegt, so wie wir in unserer Kultur schreiben. (Für eine Araberin würde vielleicht die Zeit von rechts nach links vergehen.) Für mich vergeht die Zeit von unten nach oben. Das heisst, ich bin in der Gegenwart zuoberst, und ich bohre nach unten in die Vergangenheit wie ein Archäologe. Für mich ist das, was ich heute bin, das Resultat von ganz vielen in der Vergangenheit gelebten Leben. Und diese gelebten Leben möchte ich achten, deshalb möchte ich auch dem, was war, mit entsprechendem Respekt (oder manchmal auch mit angemessener Respektlosigkeit) begegnen.

Das erste Stück - *MC Klee* - arbeitet mit vorgefundenem Material aus der Populärmusik. Es gibt noch andere vorgefundene Materialien in diesem Stück, zum Beispiel ein opernhafter Gestus. Und so weiter. Beim Akkordeonstück sind es ein vielleicht unscheinbares, aber doch sehr schönes lyrisches Stück von Grieg, ein Hirtengesang, dann ein Satz aus einer Cembalosuite von Händel. Beim Saxophonquartett *Loba* hat das Vorgefundene mit der Vergangenheit der Schweiz zu tun, es sind Transkriptionen von Kühreihen aus dem 18. Jahrhundert, von Gesängen also, die sozusagen der Kommunikation mit den Tieren dienen. Oder dann beim Banjostück "*and from Alabama from anywhere...*" ist es Bluegrass-Musik.

MS Du präsentierst dich an diesem Abend nicht nur als Komponist und Performer mit dem Banjo, sondern auch mit einem Improvisations-Trio zusammen mit Harald Kimmig und Daniel Studer, eine Formation mit der du schon an die 20 Jahre arbeitest. Parallel zu dieser Formation warst du lange Mitglied eines weiteren Trios, KARL ein KARL, von 1983 bis 2018. Scheinbar magst du Beständigkeit. Warum?

AZ Ich habe beides gern. Ich finde diese ersten Begegnungen mit Mitmenschen, wo du einfach schaust, wie können wir gemeinsam bestmögliche Musik machen, auch erfrischend. Mit einer festen Band, da kannst du hingegen einen langen Prozess durchlaufen und vor allem das, was du tust, ständig wieder neu

hinterfragen. Das finde ich total faszinierend. Genau das machen wir mit dem Trio Kimmig-Studer-Zimmerlin. Viele Langzeit-Bands kommen einfach nur noch für Konzerte zusammen und proben gar nicht mehr. Wir proben nach wie vor. Manchmal sogar heftig.

MS Aber wie? Darf ich fragen, wie die Probenarbeit aussieht? Vorweg würde ich gerne von Vinko Globokar erzählen, der mir mal sagte, mit seiner Gruppe New Phonic Art - mit Michel Portal, Carlos Roqué Alsina und Jean-Pierre Drouet - hätten sie in einer gewissen Zeit 160 Konzerte gespielt, und dabei nie vorher oder nachher über die Konzerte gesprochen. Aber du sagst gerade, ihr probt. Was kann das heissen?

AZ Gut, Globokar ist Globokar, und ich bin was anderes.

MS Klar.

AZ Das ist ein sehr anderer Ansatz. Uns geht es darum, wirklich eine gemeinsame kommunikative Sprache zu entwickeln. Wenn du aufhörst, zu reflektieren, was du tust, schleifen sich gewisse bequeme Verhaltensweisen ein, und du ertappst dich plötzlich dabei, dass du immer dasselbe spielst. Da musst du dir auch manchmal ein Bein stellen, dass das nicht passiert. Und genau das machen wir in den Proben: einen Prozess in Gang bringen, der die Ausdruckssprache so lebendig erhält, dass du die Musik in jedem Moment wieder neu erfinden und anschauen kannst. Das vor allem ist entscheidend. Auch gemeinsam die Fähigkeit bzw. das Vertrauen zu entwickeln, dass du in jedem Moment alles riskieren kannst.

MS Ja, und wie läuft die Probenarbeit konkret?

AZ In letzter Zeit haben wir jeweils zu Beginn ein Set von 40-50 Minuten Dauer gespielt, ohne Vorgaben. Wir zeichnen das auf, und nachher entsteht eine Diskussion darüber. Wir erklären uns beispielsweise gegenseitig unsere Entscheidungen, unsere Wahrnehmungen. Wir versuchen zu verstehen, an was es liegt, dass ein Stück nicht sooo gut gelaufen ist. Und dann ist es hilfreich, dass wir das Ganze aufgenommen haben. Wir können etwas wieder hören und aufgrund dessen nochmals darüber nachdenken.

MS Ich finde das sehr interessant, weil es für mich sehr leicht eine Brücke schlägt zu deiner Arbeit an der Hochschule. Das klingt ja so, als ob ihr selber eine Art Unterricht macht miteinander. Du

warst ja vom Herbst 2010 bis letzten Sommer Dozent an der Hochschule für Musik, und zwar für Improvisation, sowohl als Wahlfach als auch als Hauptfach für einen Master in spezialisierter Performance. Was du gerade beschrieben hast, klingt sehr ähnlich wie die Art, wie du mit den Studierenden gearbeitet hast.

AZ Schon, ja. Wir haben oft so gearbeitet, aber nicht nur: am Anfang einer Klassenstunde schauen, wo wir stehen, dann zeigen sich Baustellen, auf die wir spezifisch eingehen können. Wir haben sehr viel im Kollektiv gearbeitet. Aber klar habe ich mich auch immer vorbereitet. Aufgrund der vorhergehenden Erfahrungen habe ich mir bestimmte Themenkreise zurechtgelegt, die bei einem Treffen zur Sprache kommen könnten, um dann die Erfahrung zu machen, dass es im Unterricht oft anders kommt. Es war für die mentale Konzentration auf die Unterrichtssituation gut, dass ich mich vorbereitet hatte, aber die Baustelle des Tages war dann eine andere. Ich musste im Unterricht sehr viel improvisieren. Ich habe mir dann im Laufe der Jahre immer mehr die Frage gestellt: Kann man überhaupt Improvisation unterrichten? Ehrlicherweise ist die Antwort ein Nein, denn es gibt a) keine Rezepte und b) müssen die Menschen ja selber lernen. Selber lernen tut man aus eigener Erfahrung. Das heißt, meine Aufgabe als Dozent war es eigentlich viel mehr, die Situationen zu schaffen, aus denen die Studierenden etwas für sich lernen können. Klar hatte ich auch Ziele, wo ich jede einzelne Persönlichkeit hinbringen möchte. Einerseits geht es um eine verfeinerte Gehörschulung. Man braucht einfach eine sehr differenziert entwickelte Wahrnehmung. Als nächstes braucht es, gerade wenn du im Kollektiv arbeitest, eine hohe soziale Kompetenz - auch das ziemlich entscheidend. Wie schaffen wir, wenn es in der Klasse knirscht, gemeinsam eine Situation, dass wir gut miteinander arbeiten können? Ja, und das Wichtigste vielleicht war, die Menschen zu einer künstlerischen Eigenständigkeit hinzuführen. Dass am Schluss niemand so klingt, wie die Dozierenden oder andere Vorbilder, sondern dass alle autonome Persönlichkeiten sind, die sich in ganz unterschiedlichen Kontexten künstlerisch profilieren und bewähren können. Ach ja, und nebenbei sie dahin zu führen, dass sie jederzeit dazu bereit sind, sich gleichsam ihr Instrument wieder neu zu erfinden. Das waren meine Ziele im Unterricht.

Interview

with Alfred Zimmerlin in October 2022

Mike Svoboda As a composer, you have written an extensive oeuvre across all genres - solo, chamber music including four string quartets, vocal music, music theater, works with electronics, and music for film and radio plays. I would be interested to hear how improvisation influences your compositional work.

Alfred Zimmerlin That was and is a long process. In the beginning, I completely separated the two areas, composition and improvisation. They were two different methods for me to get to the same goal, which is to make the best music possible. A difference perhaps like going for a walk and riding a bike: you move along and have the goal of getting somewhere. But the method of getting there is different. Of course, the two fields have nevertheless influenced each other. Compositional thinking logically helped form my perception, and my hearing when improvising. And experiences I've had while improvising has shaped my composing. I can even name something very specifically that became important very early on, namely the experience of time. One of the very important questions that a composing person has to ask himself is: How does time pass? To experience concretely how time passes is a great privilege for improvisers since an improviser creates entirely out of the moment. Another crucial point is: how does time flow? Does it flow through all the people involved or only through one, for example, as with a conductor of an orchestra who determines the flow of time and passes this pacing on to the sub-conductors, part leaders, etc. in the orchestra? In free improvisation, temporal decisions are made from a shared temporal energy flow, and that's a different state than in an orchestra.

MS I really think this is a very interesting point. I'll take the comparison with the conductor into a chamber music improvisation: if you're following or supporting a musician, are you not also following that person's sense of time? Time flows through that person first and then you flow with it? Kind of like conducting?

AZ While improvising, as the person involved, you make the decision yourself to go along with that person, out of the shared energy flow, and you make that decision voluntarily.

- MS And this time-related experience from improvisation then flowed into your composing?
- AZ: Right, this kind of collective flow of time, started to interest me more and more also compositionally. Even in earlier pieces such as the *Clarinet Quintet* from 1990, I tried for the first time to create situations where I could differentiate the flow of time in a different way.
- MS In the Quintet did you hand over some of the responsibility for the shape of time to the musicians?
- AZ Exactly, and this is also the case with the three *Melpomene* pieces; here I have tried, as it were, to fundamentally look at all these compositional experiences that I have had with this idea since 1990. But it is relatively new for me, to apply this approach to large ensemble pieces for improvising musicians. In addition, I tried to create such situations for musicians who are less experienced in improvising. Situations that lead them to improvise in a way that builds their confidence.
- MS Let's take as an example, the Circle A1 sheet in *Melpomene*, a series of boxes with schematic material. As a teacher of free improvisation, have you also worked with such templates in workshops before to pick up musicians who are used to playing from a sheet of music?
- AZ Actually, I rarely worked with such templates and really tried to lead them from the ear and the body to free collective improvisation. We also had a kind of division of labor, Fred Frith and I; Fred sometimes worked more with such concepts than I did. This division of labor also worked with Andrea Neumann.
- MS Going back to your composition work, I see you building that openness into the pieces for this concert, but when you're sitting at your desk and thinking up the music you're going to write, do you „improvise“ as well? Is your composing also a kind of free improvisation for you that you fix on paper?
- AZ No, it's less improvised at the desk. I'm already thinking about the architecture of a piece and what forces hold a form together. I ask myself: How does time pass? How do the often heterogeneous sounds come together? What disturbances are

needed? While composing, you have all the time in the world, and you can also try things out to then discard them. You can't do that when you're improvising, where you're in the moment, and a decision you make creates a musical reality. The joyful thing is that this reality can't be a mistake, because it simply exists or existed, and the collective then has to deal with this fact. So perhaps a decision that might not have been so brilliant at the moment suddenly becomes brilliant in retrospect thanks to the reaction of the collective.

MS It's different, but I do see a commonality there. Let's say you composed ten bars on Monday, sit down again on Tuesday, and want to continue writing and look at what you've already written. That influences what you then write.

AZ Certainly. But above all, I listen to these ten bars again inwardly. And maybe I suddenly realize, hmmm, grrrr - start again from the beginning...

MS In today's concert three commissioned works will be premiered, but basically the whole concert program is a composition in itself.

AZ It is, yes.

MS The various pieces are triggered by piano signals.

AZ Exactly. The signals structure the whole evening. A common story emerges from the sequence of all the pieces, although the pieces were not all composed to have something to do with each other. But they have certain common aspects that play a role in my composing from time to time: They deal with foreign materials or found sounds. By no means do all of my compositions do this, but all of them in this program do. This has a lot to do with my - now I'm getting back to the sense of time - my experience of time and history. So the title *Melpomene* is no coincidence because Melpomene was the muse of singing and tragic poetry in ancient Greece. It goes way back in time. For me, time, and history, are not something that moves from left to right, the way we write in our culture. (For an Arab, perhaps time would move from right to left?) For me, time moves from bottom to top. That is, I am up in the present, and I am drilling down into the past like an archeologist. For me, what

I am today is the result of many lives lived in the past. And respect these lived lives, so I also want to treat the music with appropriate respect (or sometimes with appropriate disrespect). The first piece - *MC Klee* - works with found material from popular music. There are other found materials in this piece, for example, an operatic gesture, and so on. In the accordion piece, it's a perhaps unremarkable, but still very beautiful lyrical piece by Grieg, a shepherd's song, then a movement from a harpsichord suite by Handel. In the case of the saxophone quartet *Loba*, what is found has to do with Switzerland's past; they are transcriptions of 18th-century Kuhreihen, songs that serve to communicate with the cows, so to speak. Or then with the banjo piece „and from Alabama from anywhere..." it's bluegrass music.

MS This evening you present yourself not only as a composer and performer with the banjo but also with an improvisation trio together with Harald Kimmig and Daniel Studer, a formation with which you have been working for about 20 years. Parallel to this formation, you were a member of another trio for over 30 years, KARL ein KARL, from 1983 to 2018. Apparently, you like consistency. Why?

AZ I like both. I find these first encounters with fellow musicians, where you just look, at how can we make the best possible music together, also refreshing. With a fixed band, on the other hand, you can go through a long process and, above all, constantly question what you're doing. I find that totally fascinating. That's exactly what we do with the trio Kimmig-Studer-Zimmerlin. Many long-term bands just get together for concerts and don't rehearse at all. We still rehearse. Sometimes even vehemently.

MS May I ask what the rehearsal work looks like? First of all, I would like to tell you that Vinko Globokar, who once told me that with his group New Phonic Art - with Michel Portal, Carlos Roqué Alsina, and Jean-Pierre Drouet - and played about 150 concerts in a certain period of time, they never talked to each other about the music before or after their concerts. But you just said you were rehearsing. What can that mean?

AZ Well, Globokar is Globokar, and I'm something else.

- MS Sure.
- AZ What Globokar describes is a very different approach. In our trio, we are all about really developing a common communicative language. When you stop reflecting on what you're doing, certain comfortable behaviors set in, and you suddenly find yourself playing the same thing over and over. Sometimes you have to trip yourself up so that that doesn't happen. And that's exactly what we do in rehearsals: set a process in motion that keeps the expressive language so alive that you can reinvent and look at the music in every moment. That, above all, is crucial. Also, developing together the ability or the confidence that you can risk everything at anytime.
- MS Ok, and how is the rehearsal work going concretely?
- AZ Lately, we've been playing a set of 40-50 minutes each at the beginning, with no guidelines. We record it, and afterward, there's a discussion about it. We might explain to each other our choices and our perceptions. We try to understand what the reason is that a piece didn't go so well.
- MS I find that very interesting and bridges nicely to your work at the university. You were a lecturer at the Hochschule für Musik from the fall of 2010 until last summer, teaching improvisation, both as an elective and as a major for a master's degree in specialized performance. What you just described sounds very similar to the way you worked with students.
- AZ It is, yes. We often worked that way, but not only: at the beginning of a class session we might first play to see where we are, and what construction sites show up that we can specifically address. We worked a lot collectively. But of course, I also always prepared myself for the coming lessons. Based on previous work, I came up with certain sets of topics that might possibly come up, only to find that things often turn out differently in class. It was good for my mental focus on the teaching situation that I had prepared, but the „construction site“ of the day was then a completely different one than expected. I had to improvise a lot in class. Then, over the years, I asked myself more and more the question: Is it even possible to teach improvisation? To be honest, the answer is no, because a) there are no recipes and b) people have to learn for themselves.

One learns from one's own experience. That means that my task as a lecturer was actually much more to create situations from which the students can learn something for themselves. Of course, I also had goals where I would like to consider each individual personality. On the one hand, it's about refined ear training. You simply need a very differentiated developed perception. Furthermore, especially when you're working in a collective, you need a high level of social competence - that's also pretty crucial. How do we create a situation together, when things are grating in the class, that we can work well together? And perhaps the most important thing was to guide people toward artistic independence. In the end, no one sounds like their lecturers or other role models, but all are autonomous personalities who can make their artistic mark and prove themselves in very different musical contexts. Oh yes, and incidentally, to lead them to the point where they are ready at any time to reinvent their instrument, as it were. These were my goals in teaching.

