Zeitschrift: Dissonance

Herausgeber: Association suisse des musiciens

Band: - (2002)

Heft: 76

Artikel: Thème et anarchie : esquisse de l'esthétique de "Steamboat Switzerland"

Autor: Schönenberger, Roland

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927821

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.08.2025

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

THÈME ET ANARCHIE

PAR ROLAND SCHÖNENBERGER

Esquisse de l'esthétique de « Steamboat Switzerland »

En novembre 2000, l'improvisation formait le sujet central du double numéro 86/87 de *MusikTexte*, revue de musique contemporaine. Mathias Spahlinger, Heiner Goebbels et Frederic Rzewski étaient quelques-uns des compositeurs interrogés sur leur emploi de cette technique. Pour Peter Eötvös, il importe par exemple que l'improvisation et la composition s'équilibrent : « La vie modifie chaque jour un peu ma manière de penser. Ces derniers temps, j'ai créé des pièces étrangement colorées et de nouvelles formes de théâtre musical. La fantaisie nécessaire me vient de mon double entraînement de constructeur et d'improvisateur[1]. »

La rubrique *Berichte* du même numéro rendait compte de l'édition 2000 des *Tage für Neue Musik Zürich*, où s'était produit l'ensemble suisse *Steamboat Switzerland*. Le commentaire du concert ne reprenait pas le fil conducteur du numéro, mais réchauffait un vieux cliché : « Le trio *Steamboat Switzerland* [...] joue *dB I-VII* de Sam Hayden en vous cornant dans les oreilles. On se croirait revenu aux bonnes vieilles orgies sonores des *Pink Floyd*. » La comparaison que Thomas Meyer établit entre *Steamboat Switzerland* et *Pink Floyd* – ensemble spécialisé depuis le milieu des années 1960 dans les fonds musicaux pour voyages psychédéliques – (d'autres critiques évoquent *Emerson, Lake & Palmer* ou *Deep Purple*), s'accroche à des éléments extérieurs comme la puissance sonore ou l'emploi de synthétiseurs et de l'orgue Hammond, mais néglige les aspects beaucoup plus caractéristiques et importants de l'esthétique de *Steamboat Switzerland*: l'improvisation libre, la composition expérimentale et le style bruitiste (*noise art*). Si donc Peter Niklas Wilson affirme, dans l'article introductif de ces *MusikTexte,* que les barrières entre les improvisateurs et les compositeurs ont disparu, « tant dans les structures que dans les institutions », il faut apparemment rester quand même prudent... Wilson relativise d'ailleurs immédiatement son propos en ajoutant, dans le même souffle : « Les prémisses [...] sont favorables, mais les problèmes d'adaptation restent évidents. »

Le compte rendu du concert de *Steamboat Switzerland* aux *Tage für Neue Musik Zürich 2000* met en outre en évidence un problème fondamental de la musique contemporaine depuis les années 1980. Comme le constatait Heiner Goebbels dès 1988, les grandes percées novatrices ne se produisent souvent plus dans la musique savante, où les courants d'avant-garde se sont établis et travaillent avec des jeux plus ou moins fixes de formules, mais dans d'autres milieux musicaux, comme celui de l'improvisation libre. Quoique hétérogène, puisqu'il compte aussi bien des adeptes de la musique classique ou moderne que des musiciens de jazz et de rock, ce milieu explore de nouvelles sonorités, qui n'ont presque pas laissé de traces dans la musique contemporaine. Il faut aussi constater que les meilleurs improvisateurs libres manifestent une ouverture d'esprit surprenante vis-à-vis de la musique moderne. Ils s'intéressent aux résultats de la musique expérimentale, les notent sur papier ou sur ordinateur, et les utilisent dans des compositions[2].

Les considérations qui suivent tentent d'esquisser le cadre dans lequel travaille *Steamboat Switzerland*, cadre où se rencontrent la musique contemporaine, l'improvisation et des éléments de rock, et dans lequel les musiciens explorent un nouveau discours intégrateur, à de lieues du *cross-over* convenu. Comparer *Steamboat Switzerland* à de vieilles figures légendaires du rock et lui coller l'étiquette « Tentative de résurrection des temps passés » est un peu court et revient à méconnaître le potentiel de son projet. *Steamboat Switzerland* – telle est la thèse de notre article – est une formation qui, pour avoir tiré les conséquences de l'évolution musicale des dernières années, peut être considérée comme un modèle d'avenir, capable de s'imposer dans le contexte de la musique contemporaine, voire de révéler de nouvelles manières de jouer et de composer. Pour essayer de définir la position esthétique de *Steamboat Switzerland*, il faut commencer par un tour d'horizon sans préjugé et tous azimuts de quelques tendances musicales, dont certaines n'ont même pas été perçues encore par la musique contemporaine.

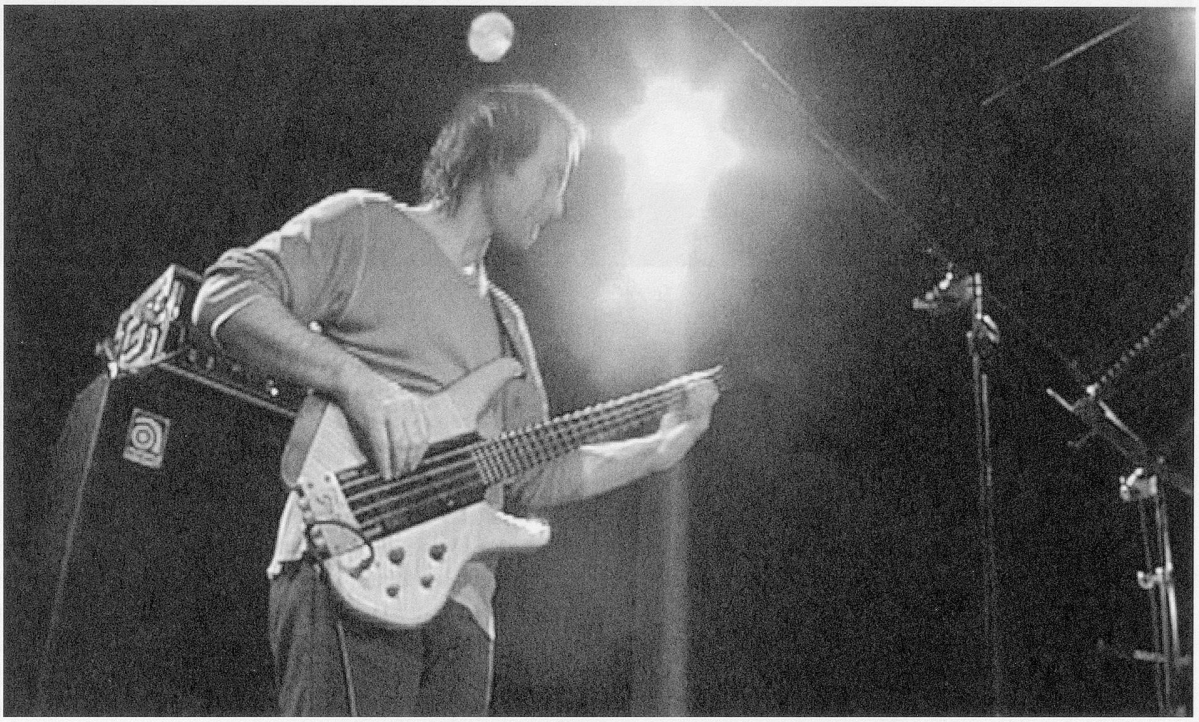
COMPOSER POUR ORGUE HAMMOND, BASSE ET DRUMS

Bien que la musique contemporaine ait fortement élargi la gamme des instruments utilisés par rapport au classicisme et au romantisme, elle a toujours de la peine à intégrer la tradition des instruments amplifiés électroniquement et des effets sonores mis au point par le jazz et le rock, sans parler des *samplers* (échantillonneurs)[3]. Un coup d'œil sur les critiques

1. *MusikTexte* 86/87, novembre 2000, p. 78.

2. Ainsi, le professeur de composition du prestigieux Mills College d'Oakland, en Californie, n'est autre que Fred Frith. Compositeur, improvisateur, guitariste, contrebassiste, violoniste, etc., Frith est issu du groupe *underground* britannique Henry Cow et travaille depuis le milieu des années 1970 dans la zone grise entre rock et musique contemporaine. Il a composé *Traffic Continues* pour l'Ensemble Modern (*New Edition/Winter & Winter* 910 044-2).

3. Heiner Goebbels notait que, pour un musicien de rock habitué à travailler avec des processeurs d'effets numériques, il devait être assez curieux d'entendre un compositeur (Luigi Nono dans le programme de *Prometeo*) prétendre « introduire soudain le *delay* dans la musique » (*cf.* Heiner Goebbels, « Prince and the revolution », *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200 bis 2000*, dir. Albrecht Riethmüller, Kassel 1989, p. 109). Quoique déjà ancienne, cette remarque est symptomatique.



© Pour toutes les photos chez l'auteur

des concerts et des CDs de *Steamboat Switzerland* révèle l'incertitude des classifications : *prog rock*, *post rock*, *noise*, *hardcore* (*HeArt core*), *Krautrock*, techno, *drum'n'bass*, *ambient*, *avant-core,* etc. On voit sans peine que les critiques qui se sont intéressés à *Steamboat Switzerland* étaient surtout des spécialistes de rock et de jazz. La raison en est simple : les trois musiciens jouent des instruments qui ne font pas partie du vocabulaire de la musique contemporaine, l'orgue Hammond, le Korg MS20 (synthétiseur analogique), la basse électrique et la batterie de rock (percussion et garniture de drums). Blum, Niggli et Pliakas ne nient d'ailleurs pas du tout leur affinité avec le rock, ils aiment chauffer la salle avec les études de rock de Stephan Wittwer (*Trabant, Slosh, Uncle Globus*, etc.) et cultivent des modes d'expression musicale trop souvent dédaignés par la musique classique (qu'elle soit ancienne ou moderne) : le *drive* et le *groove*.

Et pourtant, *Steamboat Switzerland* offre aux compositeurs de musique nouvelle un élargissement bienvenu de l'arsenal instrumental. La question (hérétique) est d'ailleurs : le choix d'un instrument détermine-t-il vraiment le style musical ? Ou ne serait-il pas possible aussi de faire de la musique contemporaine sérieuse avec des instruments qui restaient confinés jusqu'ici au jazz et au rock ?

Sur leur premier CD, Blum, Niggli et Pliakas interprètent sur orgue Hammond, basse et drums trois œuvres de Hermann Meier, compositeur sériel suisse très peu joué. L'instrumentation insolite confère un charme bruitiste à des pièces plutôt rebutantes, sans en détruire le caractère structurel, et adapte avec profit les conceptions classiques à un nouveau contexte. Mais la preuve définitive qu'on peut vraiment jouer de la musique contemporaine sur orgue Hammond, basse et drums se trouve sur le CD *ac/dB [Hayden]*, qui est du moderne pur sur instruments de rock. Les sept pièces du jeune compositeur britannique Sam Hayden (*1968) sonnent certes comme du rock, mais la structure musicale n'a rien à voir avec l'harmonie désuète et les lourds martèlements de batterie de ce style. Les enchaînements d'accords et le rythme sont au contraire aussi raffinés et complexes qu'énergiques – « Boulez *on the rocks* » !

Les trois musiciens ont trouvé une manière très concrète de traiter les passages composés et les passages improvisés de leurs concerts. Ils utilisent un système de modules qui leur permet d'entrelarder leurs improvisations d'éléments pré-composés, à titre de contraste ou de confrontation. Comme ils se passent de conventions avant les concerts, ils ont mis au point une série de gestes de la main grâce auxquels chaque musicien peut annoncer à ses acolytes le prochain morceau. Chacun a donc la possibilité de modeler non seulement la sonorité, mais le déroulement du concert. Les premiers modules dont s'est servi *Steamboat Switzerland* étaient des compositions adaptées de Hermann Meier et Ruth Crawford, ainsi que les études de rock de Stephan. La commande passée à Sam Hayden lui demandait de composer de tels modules, susceptibles d'être utilisés en concert selon les besoins[4]. Le trio et le compositeur en retirent le grand avantage qu'une composition ne se donne pas qu'une seule fois, mais qu'elle est jouée longtemps, dans des concerts très différents.

IMPROVISATION LIBRE

« Pas de gazouillis genre grande école, puis passage obligé à Darmstadt, pas de minimalisme fignolé, pas d'effets, pas de compromis, rien que des éruptions musicales pures. » Ce qui pourrait être le credo de *Steamboat Switzerland* est en fait celui d'Alvin Curran, co-fondateur, avec Frederic Rzewski et d'autres compositeurs, du groupe d'improvisation romain *Musica Elettronica Viva* (MEV) au milieu des années 1960[5]. Après avoir quitté des universités américaines de prestige et

4. Outre Sam Hayden et le Néerlandais Jan-Bas Bollen, qui préparent de nouveaux modules pour *Steamboat Switzerland*, douze modules de Michael Wertmüller (élève de Dieter Schnebel et *drummer* du groupe *Alboth!*) sont créés au festival *Taktlos* de Berne, en septembre 2002.

5. *Cf. MusikTexte* 86/87, p. 52 et 53. Les membres fondateurs du MEV étaient Alan Bryant, Alvin Curran, Joe Phetteplace, Carol Plantamura, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum et Ivan Vandor.

s'être retrouvés en Europe, ces musiciens voulaient créer une musique qui échappât à l'ordre régnant. « Jeunes, voire naïfs, nous avions le vœu commun de nous libérer des camisoles de force du passé et du présent[6]. »

L'école sérialiste de Darmstadt ouvrait certes des perspectives radicalement neuves sur la musique : ce qu'on avait pris jusque-là pour l'élément insécable, la plus petite unité musicale, se révélait être la résultante de différentes propriétés acoustiques (hauteur, durée, intensité, timbre), qu'on pouvait désormais traiter indépendamment les unes des autres. Mais alors que les sérialistes de Darmstadt remettaient aussitôt en laisse les sons déchaînés avec des structures soigneusement élaborées, des groupes d'improvisateurs comme le MEV commencèrent, au milieu des années 1960, à explorer l'anarchie potentielle résultant de l'abolition de l'ordre tonal et de l'écriture. Pour Mathias Spahlinger, « on cherchait ici de nouveaux fondements, qui soient différents. Premièrement, conquérir des secteurs qui ne pouvaient être maîtrisés par la notation, ouvrir des espaces sonores qu'on ne peut noter, parce que la notation souffre au fond d'être toujours fondée sur la gamme diatonique[7] ». Outre le MEV, il y avait aussi le groupe d'improvisation londonien *AMM*, créé à peu près à la même époque par des musiciens de jazz qui, à la *London Art School*, étaient entrés en contact avec des artistes tels que Duchamp, Pollock et Rauschenberg, et voulaient en transposer les idées à la musique. Lorsque Cornelius Cardew adhéra à l'AMM en 1966, c'est cet ensemble qui réalisa l'exécution modèle de son *opus magnum*, le *Treatise*, écrit en notation graphique[8].

Les exécutions de ces groupes d'improvisation n'avaient rien à voir avec les improvisations de jazz sur un chorus, mais se définissaient par le refus des langages existants et des formes prédéterminées. Pour échapper à l'arbitraire, les compositeurs-improvisateurs imaginèrent de nouvelles stratégies en matière de forme. Ainsi, pour le projet *Spacecraft* du MEV, Frederic Rzewski élabora un plan qui couvrait les activités musicales des exécutants d'une grande arche dramatique ouverte[9]. Un autre groupe, fondé à Rome et formé lui aussi essentiellement de compositeurs, le *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza*, improvisait selon des règles convenues clairement[10]. Les improvisations collectives obéissaient à un catalogue d'interdictions accepté par tous les membres : aucun exécutant ne se mettrait en avant, les notes liées au système tonal étaient exclues, les rythmes récurrents ou les motifs frappants devaient être évités, il était interdit de faire des reprises, etc. Les enregistrements conservés de ces improvisations convainquent encore par la clarté des structures, la conception holistique des exécutants et la spontanéité des actions musicales.

S'il faut comparer *Steamboat Switzerland* à des groupes des années 1960, ce n'est donc pas vers *Pink Floyd* ou *ELP* qu'on se tournera, mais plutôt vers des groupes d'improvisateurs comme AMM, MEV ou *Nuova Consonanza*. Le lien s'impose encore davantage quand on sait que le *keyboarder*, Dominik Blum, se passe volontairement d'appareils numériques, alors qu'il pourrait disposer aujourd'hui d'une immense palette de synthétiseurs et de *samplers* électroniques. Les trois musiciens de *Steamboat Switzerland* ont également établi entre eux des conventions en matière d'improvisation. Ils commencent presque toujours par la manière forte, en édifiant une « muraille sonore » (*wall of sound*). Les improvisations ne sont donc pas des occasions de briller en solo, mais cherchent à créer un impact collectif, dans lequel les instruments fusionnent pour ne former qu'une seule caisse de résonance. Pour ne pas rompre la grande arche dramatique que le trio recherche dans ses concerts, il joue sans entracte ni pause. Le concert gravé sur le CD *Budapest* (une seule improvisation de quarante-trois minutes) illustre parfaitement le style d'improvisation de *Steamboat Switzerland*. Si la sonorité du synthétiseur

6. *Ibid.*, p. 53.

7. *Ibid.*, p. 62.

8. Parmi les membres fondateurs de l'AMM figuraient Keith Rowe, Eddie Prévost et Lou Gare. À part Cornelius Cardew et d'autres, Christian Wolff en fit ultérieurement partie quelque temps.

9. La formule de Rzewski, « *form for a music that has no form* », renvoie à une dialectique incontournable entre structures ordonnées et chaos, phénomène qui ne peut malheureusement être approfondi ici [*cf.* notice accompagnant *Musica Elettronica Viva: Spacecraft/Unified Patchwork Theory* (plana-M 15NMN.038)].

10. Outre le fondateur, Franco Evangelisti, les membres en étaient Mario Bertoncini, Walter Branchi, John Heinemann, Roland Kayn, Egisto Macchi, Ennio Morricone (!), Giovanni Piazza, Jesus Villa Rojo et Frederic Rzewski [*cf. Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza: « 1967-75 »* (Ed. RZ 1009)].

analogique et la compacité des structures soulignent la parenté avec les racines mêmes de l'improvisation libre, l'intensité du jeu rappelle l'art bruitiste (*noise art*).

NOISE ART

Pour cerner l'esthétique de *Steamboat Switzerland*, il est donc indispensable de s'attarder un peu sur l'évolution de l'improvisation libre dans le quartier du Lower East Side, à New York, où s'étaient déjà installés les compositeurs gravitant autour de Cage. Peter Niklas Wilson décrit le Lower East Side comme « un bon terrain pour les expériences musicales dans le *no man's land* entre avant-garde savante, *free jazz* et rock ». Au milieu des années 1980 y vivait un groupe de musiciens expérimentaux, à l'aise aussi bien dans la musique moderne savante et le jazz que dans les tendances du rock expérimental[11]. Pris dans l'ambiance urbaine de New York, où le bruit et l'agitation du trafic et des médias sont les ingrédients de la vie quotidienne, ces musiciens mariaient l'idéal d'une musique bruitiste (dont Luigi Russolo avait déjà rédigé le manifeste en 1913) avec la tradition du *pop*, où les sons à fort taux de bruit (guitare électrique, drums) étaient utilisés par provocation et pour signaler la rébellion contre les canons bourgeois du Beau. De ce mariage est issu ce qu'on appelle aujourd'hui la *noise music*.

Après que Fred Frith et John Zorn eurent noué des relations avec des musiciens japonais indépendants, des contacts nourris se développèrent entre Tokyo et *downtown* New York, qui, au début des années 1990, aboutirent à la radicalisation de la démarche musicale des deux côtés du Pacifique. Tandis que John Zorn, dans son projet *Naked City*[12], opérait de plus en plus – et jusqu'à l'excès – avec des modules juxtaposés et superposés sans la moindre transition, des musiciens tels que Otomo Yoshidide et Hoppy Kamiyama s'aventuraient dans des univers sonores anarchiques, où leur expressivité débridée déclenchait le chaos le plus complet. À l'aide des sources sonores les plus invraisemblables et au cours de véritables « orgies sonores », des formations telles que *Ground Zero* (dissoute en mars 1998 !) ou *Optical*8* exploraient le potentiel d'anarchie de la musique, en dehors de toute structuration[13].

Dans *Orange Slice*, du compositeur hollando-américain David Dramm (*1961), créé à Winterthour en janvier 2002 par *Steamboat Switzerland* (en formation élargie à neuf musiciens), la démarche musclée de la *noise music* est certes canalisée dans une structure compositionnelle. Mais le doublage des instruments (deux pianos, deux basses, deux batteries), le martèlement insistant de séquences minimales et le caractère physique du matériau musical font l'effet d'un seul objet musical massif qui se déverserait sur les auditeurs. *Orange Slice* est d'ailleurs inspiré par Gordon Matta-Clark, artiste qui transperce des maisons vides à la tronçonneuse pour y découper des silhouettes sculptées.

PLAIDOYER POUR L'ÉCLECTISME

Dire que le monde actuel est à la fois trop complexe, trop pervers et trop divers pour être reproduit avec une esthétique adéquate est un lieu commun. Mais quelles conséquences en tirer ? Helmut Lachenmann, l'un des rares « dinosaures de la musique contemporaine », montre-t-il la voie, avec son esthétique dialectique radicale ? Faut-il vraiment continuer à cérébraliser le matériau musical et à flétrir la spontanéité irrépressible, le subjectivisme dépourvu de tout intellectualisme ? Ou existe-t-il une spontanéité réfléchie ? Est-il encore possible, de nos jours, de réinventer la musique à chaque œuvre ? On ne prône pas pour autant les *cross-over* à la mode, qui flattent le public en lui servant du réchauffé.

Dans son article « Prince and the Revolution », Heiner Goebbels esquisse le programme d'un nouveau discours, fondé sur l'intégration de toutes les expériences musicales tentées à ce jour, et dont le XXe siècle ne fut certainement pas avare : « L'éclectisme n'a plus besoin d'être brandi comme une injure – à condition de n'être pas la combinaison arbitraire d'objets trouvés dans un supermarché musical,

11. Parmi de nombreux noms, citons ceux de Fred Frith, Arto Lindsay, John Zorn, David Moss, Bill Laswell, Eliott Sharp, Tom Cora [*cf.* par exemple David Moss, *Full House* (*Moers Music* 02088)].

12. Zorn publie désormais les enregistrements (gravés à l'origine sur microsillon) sous son propre label *Tzadik* : *Naked City, Torture Garden, Guts of a Virgin*, etc.

13. *Cf.* Ground-Zero, *Last Concert* (*Alcohol* ALGZ1CD), Optical*8, *All Over* (*God Mountain* 022-023).

14. Heiner Goebbels, « Prince and the revolution » (note 3).

15. *Cf.* Sonic Youth, *Goodbye 20th Century* (*SYR POB* 6179 *Hoboken* NJ 07030).

mais un procédé réfléchi, exercé avec prudence, goût et sens de l'histoire, qui aiguise nos modes de perception et sculpte en même temps nos mémoires, jusqu'à ce que les compositeurs maîtrisent toute la musique déjà écrite comme partie d'un langage qui permette de dire aujourd'hui, avec précision, des choses nouvelles. Cela pourra paraître arrogant, mais je soupçonne qu'il va vraiment falloir pour cela que grandisse une nouvelle génération de compositeurs, formée hors des échelles de valeur traditionnelles [...], qui se sente partout chez elle parce qu'elle ne connaîtra plus de patrie musicale proprement dite[14]. »

Le plaisir d'expérimenter est indomptable et irrépressible. Même si les lieux changent, il faut espérer qu'il y aura toujours une petite bande d'artistes intrépides pour explorer de nouveaux modes d'expression musicale. Qu'un groupe de rock comme *Sonic Youth* annonce la fin du XXe siècle en interprétant de la musique contemporaine est peut-être un signe prometteur[15]. Si la musique contemporaine ne veut pas se condamner au ghetto si souvent déploré, il ne lui faut, pour de telles initiatives, que ce qui devrait au fond lui être inhérent par définition : des oreilles ouvertes.

Steamboat Switzerland

Steamboat Switzerland se compose des trois musiciens : Dominik Blum (orgue Hammond, piano, Korg MS20), Lukas Niggli (drums, percussion) et Marino Pliakas (contrebasse). Si Blum et Pliakas ont suivi une formation académique, Niggli est un autodidacte qui s'est taillé une réputation avant tout dans les milieux de jazz (pour plus de renseignements sur *Steamboat Switzerland* et ses membres, consulter les pages d'accueil correspondantes : marinopliakas.com/steamboatswitzerland, dominikblum.ch, lukasniggli.ch). Le trio s'est constitué fin 1995, après que Niggli et Pliakas eurent déjà collaboré avec Stephan Wittwer dans le groupe *Sluge2000*. En 1998, le premier CD de *Steamboat Switzerland*, *Live,* suscite l'attention du public international ; c'est un mélange à la sonorité compacte et énergique de compositions de tiers (Ruth Crawford, Hermann Meier, Stephan Wittwer) et d'improvisations originales, qui vaut au groupe le prix canadien « Délire actuel » pour l'une des dix meilleures productions de l'année. Sur le CD de 2001, *ac/dB, Steamboat Switzerland* pousse encore plus loin l'interaction entre composition et improvisation, en opposant ses propres improvisations aux modules composés par Sam Hayden (*dB I-VII*). Paru simultanément, *Budapest* est la gravure intégrale d'une improvisation de quarante-trois minutes. Le dernier sommet de *Steamboat Switzerland* a été la création de *Orange Slice*, de David Dramm, redonné en juin 2002 à Zurich après la première audition de Winterthour, avec une formation élargie à neuf musiciens. *Steamboat Switzerland* s'est produit en concert dans des festivals de musique contemporaine, de jazz et de rock, en Europe occidentale, orientale et septentrionale, ainsi qu'en Amérique du Nord.

Bien que le nom semble y faire allusion, *Steamboat Switzerland* n'a aucun rapport avec le style dixieland. Il renvoie en fait à Adolf Wölfli, qui a déjà inspiré quelques compositeurs modernes. Vers le début de sa grande épopée, *Von der Wiege bis ins Graab*, Wölfli décrit un bateau à vapeur particulier : « Nous nous étions couchés en cercle sur le Haritt et nous levâmes soudain pour saluer d'un triple hourra les voyageurs, en agitant nos mouchoirs. C'était le vapeur *Switzerland*, avec mille passagers à bord. Nos efforts furent récompensés par des hourras et bravos incessants ; les passagers brandissaient des drapeaux, le chœur Concordia, de Zurich, nous présenta la belle chanson *Es lebt auf allen Schweizer Gauen ein Blümchen zart und wunderhold*. » Est-ce un hasard si le premier numéro du premier CD de *Steamboat Switzerland* s'intitule « Little Wolf » ?

Discographie

Steamboat Switzerland

- Live (1998, Unit Records UTR 4104)
- Budapest (2001, Grob 315)
- ac/dB [Hayden] (2001, Grob 316)