

wässerung) durch die rein umsatzorientierte Musikindustrie beherrscht. Dies alles heisst freilich nicht, dass keine herausragenden Impulse gesetzt worden wären. Bereits das Eröffnungskonzert der Gruppe «LOOS» in Zürich war ein eigentlicher Höhepunkt des Festivals. Sie agierte ebenfalls im Rahmen von vorgegebenen klaren Strukturen, schuf aber mit dem Mittel extremer dynamischer Kontrastierung ungeheure Spannung: mit der Stille, die nichts mit gewöhnlichen Pausen zu tun hatte, und mit relativ kurzen kräftigen Ausbrüchen.

Ein ähnlich hohes Niveau erreichte der Auftritt von «Palinckx». Hier bestach vor allem das unbekümmerte, ja sogar respektlose Recycling von verschiedensten Materialien der Musikgeschichte. Verblüffend war, dass sich diese Respektlosigkeit nicht nur in der Verwendung von ausgelatschten oder bereits negativ besetzten Klischees manifestierte, sondern durchaus auch im Umgang mit sogenannten «Arriviertem».

Weniger die eigens für das diesjährige Festival geschriebenen Kompositionen als vielmehr die brachial-anarchischen Interaktionen des Saxophonisten Alex Buess im Trio mit Bassgitarre und Schlagzeug liessen doch noch jene zeitgemässe spontane Kraft und Intensität aufkommen, die – ein begrüssenswerter Schachzug – wiederholt im «Taktlos»-Programm umgesetzt worden sind – mit Formationen wie Brötmanns «März-Combo», «God», «Alboth!».

Peter Dürsteler

## Eine neue Politik

### Kompositionsaufträge der Pro Helvetia

Kompositionsaufträge umfassen fünf Prozent des Musikbudgets der Pro Helvetia. Bis anhin wurden sie – mit durchaus vertretbaren Gründen – gleichsam «frei» vergeben, d. h. ohne genauere Erwägung der Chancen und Möglichkeiten von Ur- und Folgeaufführungen. So blieben denn die Kompositionsaufträge von den Subventionen, welche die Pro Helvetia für Aufführungen und Konzertreisen im Ausland erteilt, einigermassen unberührt. Der neue Leiter des Fachbereiches Musik, Thomas Gartmann will hier nun eine neue Politik einschlagen: es wird ein möglichst enger Kontakt mit Interpreten gesucht, und Werke für die Schublade sollen keine mehr geschrieben werden. Dahinter steht die resignativ stimmende aber durchaus der Realität entsprechende Tatsache, dass heute nur wenige Werke kraft ihrer eigenen Qualität und Bedeutung bekannt werden, sondern dass eine gewisse Verbreitung fast nur noch via den Multiplikator «Interpret» stattfindet. So widmen denn die Komponisten heute ihre Werke auch nicht mehr wie früher irgendwelchen Grafen und Baroninnen, sondern berühmten auf Neue Musik spezialisier-

ten Interpreten. Bei nahezu allen der insgesamt vierzehn Aufträge, welche die Pro Helvetia dieses Jahr erteilt, steht das Ensemble, welches die Werke spielen wird, schon fest. Bei der eigentlichen Auswahl bildete, laut Gartmann, die Qualität das oberste Kriterium. Gleichzeitig wurde natürlich auch versucht, die Geschlechtszugehörigkeit und die Sprachregionen angemessen miteinzubeziehen. Auch Konzeptmusik und Grenzbereiche zum Jazz wurden berücksichtigt. Ob sich dieses Konzept und die Auswahl, wo man es nach wie vor sehr vielen Recht machen muss, als tragfähig erweisen werden, wird die Zukunft weisen. Jedenfalls erscheint die Pro Helvetia mit diesem Konzept als eine Institution, die nicht nur passiv die Anfragen von Bittstellern abwartet, sondern eine offensivere Förderungspolitik betreiben will. Das sind schon mal sehr gute, ja ausgezeichnete Vorzeichen.

Aufträge bekamen dieses Jahr der alphabetischen Reihenfolge nach folgende Komponistin und Komponisten: William Blank (Streichtrio für das Trio *TELOS*), Martin Derungs («Kassandra», Musiktheater-Projekt), Daniel Glaus (Kammermusikwerk für die *Werkstatt für zeitgenössische Musik Biel*), Fritz Hauser (Schlagzeug-Ensemblestücke für das *Centre International de Percussion Genève*), Mischa Käser («Napoleon», Orchesterstück für die *Serenata Basel*), Hanspeter Kyburz (Komposition für das *Wiener Klangforum*), Christoph Neidhöfer (Bläsernonett für das *Ensemble Sabine Meyer*), Carl Rütli (geistliches Chorwerk), Jean-Claude Schlaepfer (Kinderoper für *Opéra de poche*), Bettina Skrzypczak (Ensemblestück für *Contrechamps*), Peter Streiff (Konzept-Komposition), Pietro Viviani (Orchesterstück), Jacques Wildberger (Streichquartett für das *Amati-Quartett*), Alfons Karl Zwicker («Vom Klang der Bilder», Orchesterzyklus).

Roman Brotbeck

## Un homme énigmatique

Heinrich Sutermeister disparaît à l'âge de 85 ans

«C'était un être réservé, un peu énigmatique. En vingt ans de radio, je ne l'ai rencontré qu'une seule fois dans ces murs. C'était quelqu'un de pudique, qui ne revendiquait pas d'être enregistré.» La voix très légèrement voilée, Eric Lavanchy se souvient de Heinrich Sutermeister, disparu jeudi 16 mars à Morges, dans sa quatre-vingt-cinquième année. Un homme dont tous ceux qui l'ont connu se rappellent la dignité, l'absence totale de concessions. Né à Feuerthalen, près de Schaffhouse, le 12 août 1910, Heinrich Sutermeister a été très influencé par l'efficacité dramatique de Puccini et de Verdi. Après un bref séjour à Milan, il passe sa vie d'étudiant à Munich. Ce qu'il vit alors

le marque profondément. De la création de l'*Arabella* de Strauss aux œuvres du répertoire italien, il ne manque aucune représentation d'opéra. Mais c'est surtout sa rencontre avec Carl Orff qui sera décisive.

«Il s'irritait du fait qu'on reconnaisse dans sa musique l'influence de Carl Orff», se rappelle Robert Mermoud, qui a travaillé à plusieurs occasions à ses côtés en tant que chef de chœur. «Peut-être, ajoute-t-il avec quelque malice, parce que c'était vrai!»

Pourtant, impossible de ne pas faire le rapprochement, quand on constate l'importance des ostinatos rythmiques dans les pièces de Sutermeister. «C'est chez lui le signe d'une volonté de continuité», explique Robert Mermoud. On retrouvait ainsi de grandes plages de ces répétitions, qui fonctionnaient comme des soubassements structurels.»

Quant à l'harmonie, le chef de chœur se souvient combien «le fait qu'il ait choisi d'écrire sans armure compliquait la vie des chanteurs. C'est une musique qu'il faut aborder globalement, par phrases, et surtout pas de façon atomisée. Il se moque des enharmonies, même si on ne trouve quasiment pas de modulations. Car tout est toujours subordonné, en fait, à une harmonie sous-jacente.»

Si la prosodie française lui donne quelque fil à retordre, ses grands opéras profitent largement de ces procédés d'écriture. *Romeo und Julia*, créé en 1940 à l'opéra de Dresde, est déjà marqué de cette empreinte. Et à trente ans, il apporte la célébrité à son auteur.

«Durant les années 1955–56, relate Robert Mermoud, on jouait chaque soir une de ses œuvres dans dix-sept villes d'Allemagne. Sutermeister était capable, dans son écriture même, de s'exprimer simplement et de se mettre à la portée de tous. De plus, il obtenait des effets étonnants avec des effectifs modestes. C'est aussi très net dans son *Requiem* de 1952, qui fut un gros coup de tonnerre dans le ciel vaudois. Je me rappelle que la presse s'était abondamment fait l'écho de la puissance de l'orchestre. Les musiciens de l'Orchestre romand ont du reste adoré jouer cette pièce!»

Saisissantes, les orchestrations du compositeur sont une composante essentielle d'un métier consacré dans les années 40 et 50 par les plus grands scènes internationales. *Raskolnikoff*, d'après Dostoïevsky (1946/48), *Le Buisson Ardent* (1958), sur un texte de Géo Blanc, ou *Le roi se meurt*, d'après Ionesco, ont passionné le public germanophone et celui de capitales plus lointaines. Et *L'Araignée noire*, sa première œuvre scénique de 1935, vient d'être reprise à Vienne...

Pourtant, il n'hésite pas, le cas échéant, à travailler sur des textes très hermétiques. *L'Ecclesia* de 1972/73, créé en 1975 pour le 700<sup>e</sup> anniversaire de la cathédrale de Lausanne, en offre un exemple. Mais là encore, la construction joue sur la simplicité des moyens.