

gen durch Schallplatte und Tonband, Schnitt- und Montagetechniken, elektronische Klangerzeugung und schliesslich die digitale Computersteuerung haben sich gravierend auf die musikalische Produktion und ihren Kern, das Komponieren, ausgewirkt. Die diesjährige Frühjahrstagung des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung versuchte unter dem Motto «Musik und Technik» eine kritische Bestandsaufnahme der Vielfalt «elektroakustischer» Musik vorzunehmen. Ihr schwacher Besuch liess aber vermuten, dass diese immer noch als Randerscheinung, als esoterischer Bereich der ohnehin esoterischen Neuen Musik, wahrgenommen wird. Ein Problembewusstsein für die zunehmende Computerisierung, die sich den Komponisten quasi als «neue Kulturtechnik» aufzwingt, scheint wenig entwickelt zu sein.

Für Rudolf Frisius, Leiter des zentralen Seminars «Fünfundzwanzig Jahre Lautsprechermusik», ist das Zeitalter der Geräuschmusik angebrochen. Nicht nur die fixierte Tonhöhe (lediglich ein Sonderfall in der Gesamtheit aller möglichen Schwingungen), sondern auch die illusionäre Darbietung durch Interpreten sei überholt. Doch was in Darmstadt an zahlreichen Lautsprecherkonzerten zu hören war, krankte gerade an der fehlenden Aktion, welche die Quelle des Klangs, seine Hervorbringung durch Mensch und Instrument, erkennen lässt. Eine diffuse, nicht zu verortende Nivellierung ist die Folge. Dies gilt vor allem für neuere Kompositionen, die allzu stark durch Synthesizer-Klangfarben vereinheitlicht werden: Was *Invisible Irène* von Jean-Claude Risset an geheimnisvollen Gongklängen und Meeresrauschen, Blubberlauten und kreischenden Glissandi, echten Gesangslinien und verfremdeten Flüstertönen zu bieten hat, könnte auch aus Ake Parmeruds *les objets obscurs* oder François Bayles *La fleur future* stammen. Trotz sensibler Übergänge und harter Kontrastschnitte wirken diese Klänge im Grunde verbraucht, durch Hörspiel und Popmusik in ihrem Assoziationspielraum einschlägig besetzt. In *Lune noire* von Patrick Ascione etwa – Teilnehmer des Wettbewerbs «Prix International Noroit» – tragen die Dreiklangswellen langgezogener Streicher-Sphärenklänge den Hörer direkt in eine ausgebleichte Neoromantik.

Was hier noch allzu viele Reste an Unverwechselbarkeit enthält, erledigt der Sampler: Nicht nur in der Popmusik steht die digitale Einspeisungsmöglichkeit jeglichen Klangs in den Computer dafür, dass technisch immer mehr, ökonomisch immer weniger möglich wird: In Techno und HipHop – dies veranschaulichten Ansgar Jerrentrup und Diedrich Diedrichsen in ihren Seminaren – lässt sich so der «sound» teurer Stars verbreiten, ohne dafür bezahlen zu müssen. Und mit relativ einfacher Klangsubstanz ist unglaubliche Vielschichtigkeit erreichbar: So beeindruckte die Jazz-Formation APARIS

mit Markus Stockhausen, Trompete, seinem Bruder Simon an Keyboards, Sampler und Sopransaxophon sowie dem Schlagzeuger Jo Thönes im Abschlusskonzert mit atemverschlagender Virtuosität, aus deren Hyper-Komplexität die Wahrnehmung dann doch immer gleiche rhythmische Muster und Farben herausfilterte.

Dass sich hier weitreichende ästhetische Implikationen abzeichnen, über die neue Technik als «neues Instrument» hinaus, verdeutlichte besonders der Vortrag von Klaus Schöning, Leiter des «Studio Akustische Kunst» im Westdeutschen Rundfunk Köln. Nicht nur, dass durch die einfache Verfügbarkeit der computerisierten Musikproduktion – eher für freaks und Fummler als für Musiker – die Gräben zwischen U- und E-Musik auf zweifelhafte Weise zugeschüttet werden. Den Kunstcharakter im Sinne persönlicher Erfindung und Gestaltung stellt auch die Vision länderumspannender «Ohrbrücken» in Frage, wie sie etwa Bill Fontana zwischen Köln und San Francisco installierte. Als Koordinator und Bearbeiter gesampelter und per Satellit zusammengeführter Umweltgeräusche beider Städte erscheint er eher als «sound designer» denn als Komponist. Dass in algorithmisch strukturierter Musik die Originalität im technisch-mathematischen System liegt, stellte Helga de la Motte ebenso heraus wie Gottfried Michael Koenig, für den sich die programmierte musikalische Tätigkeit nicht in Klängen, sondern in deren theoretischen Voraussetzungen abspielt – als eine Art Konzeptkunst.

Häufig hält das Klangergebnis solchem Aufwand nicht stand, und der Mensch verwindet hinter, wenn nicht in der Maschine. Klarenz Barlows Vortrag über *Haiku* für Bariton und Computer machte dies sinnfällig, ebenso im ironisch-kritischen Text über Selbstläufer-Systeme wie in penetranter musikalischer Öde.

Mauricio Kagel definierte Kunst als Eingriff in die Natur überall vorgefundener Klänge. Insofern erhält auch die auf der Tagung postulierte Prozesshaftigkeit der elektronischen Musik, ihr Rekurreren auf dem «Vorgefundenen» statt «Erfundenen», Gestaltcharakter durch die kompositorische Idee. Die Spielräume für solcherart «Kunst» werden allerdings enger, die überlappenden Ränder zur Nicht-Kunst als verfügbar aufbereitetes Spiel mit Alltäglichem breiter. Den Kunstcharakter revolutionären Identitäts- und Veränderungswillens demonstrierten nachhaltig Werke der «musique concrète», die Pierre Schaeffers *Etude pathétique* für gerollte und geworfene Konservendosen (1948) und Pierre Henrys *La Ville* – erregender soundtrack zu Walter Ruttmanns Stummfilm «Berlin, Sinfonie der Grosstadt» – umgrenzten. «Was ich brauche, ist eine Schere, ein Tambourin und eine Stimme» – dieser Ausspruch Henrys trifft auch auf die frühe Elektronik zu, deren erzwungene Reduktion auf minimale technische Möglichkeiten

Phantasie gerade herausforderte. Und so triumphierten die Altmeister: Mauricio Kagel mit mehreren Klang- und Realitätsebenen schichtenden Hörstücken, Iannis Xenakis mit sinnlichen, oft scharfkantig-aggressiven Elektronikwerken (*Diamorphoses*), Karlheinz Stockhausen nicht nur mit dem Klassiker *Gesang der Jünglinge*, sondern mehr noch als überragende Figur in Darmstadt präsent mit der hymnisch-rhetorischen *Pietà* aus DIENSTAG und dem ironisch theatralischen *Nasenflügelanzug* aus SAMSTAG aus LICHT. Doch da konnte er sich neben der Live-Elektronik auch auf zwei kreative und ausstrahlungskräftige Interpreten verlassen: Markus Stockhausen (Flügelhorn) und Andreas Böttger am Schlagzeug.

Isabel Herzfeld

## Die andere «Weltmusik» ?

Basel, Bern, Zürich: «Taktlos» 95

Die Absicht der drei veranstaltenden Kollektive, à suivre Basel, IMPRO Bern und Fabrikjazz Zürich, bestand beim diesjährigen «Taktlos»-Festival darin, die modernsten elektronischen Technologien ins Zentrum der jeweils drei Konzerttage zu stellen. Im Prospekt zur Veranstaltung von Ende März/Anfang April wurde gar vom Entstehen einer anderen «Weltmusik» gesprochen.

Letzteres ist aber doch eher fraglich. Vorausgesetzt wird dabei nämlich die Existenz einer «Weltmusik» – und wofür diese Etikette mittlerweile alles herhalten muss, ist hinlänglich bekannt. Der soziale, historische, kulturelle und politische Background von Musikern und Musikerinnen kann nie verleugnet werden, und es entsteht deshalb bestenfalls irgendein «Konglomerat».

Doch der Umgang mit Sampling, Scratching und anderen Möglichkeiten des Computer-Zeitalters hat in der Tat das Programm des Festivals wesentlich geprägt. Trotzdem wäre eine etwas risikoreichere Verwendung dieser Materialien über weite Strecken wünschenswert gewesen (entsprechende Ansätze waren noch am ehesten spürbar beim Aktionismus des Duos Otomo Yoshihide & Yamatsuka Eye). Etwas gar bedächtig und brav ist da und dort – im Rahmen von stark durchkomponierten und strukturierten Werken – etwa mittels Sampling operiert worden (eine weitgehend überzeugende Umsetzung präsentierten allerdings Zeena Parkins und ihre Gruppe mit der Komposition «Isabelle E.»). Schon aufgrund der Tatsache, dass insbesondere das Sampling und das Scratching in der Populärmusik – zu denken ist an HipHop und Rap oder exemplarisch an die jazzige Formation «US 3» – auf interessante Weise rezipiert worden sind, können befruchtende Wechselwirkungen mit diesen Erscheinungsformen entstehen. Für einmal also wird das Geschehen nicht von einer einseitigen Vereinnahmung (und Ver-

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.