

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 Brötzmanns «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 erteilte, 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 (Bläserensemble für das Ensemble Sabine Meyer), Carl Rütti (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^e anniversaire de la cathédrale de Lausanne, en offre un exemple. Mais là encore, la construction joue sur la simplicité des moyens.

« Cette œuvre est construite sur une immense accélération suivie d'un gigantesque ritenuto, explique Robert Mermoud. C'est en quelque sorte une allégorie, en référence à la forme de la cathédrale. »

Sur sa musique instrumentale, les avis sont peut-être moins tranchés. « Le *Capriccio* écrit pour le concours international d'exécution musicale de 1946 restera dans le répertoire, déclare le clarinettiste Thomas Friedli. C'est un morceau de bravoure, mais c'est aussi une œuvre où se manifeste pleinement la maîtrise de Sutermeister. En outre, ces années 40, c'est une période où il a vécu en témoin privilégié de la vie culturelle et musicale. »

Notons qu'en 1942, précisément, Sutermeister s'installe à Vaux-sur-Morges, d'où il observe, en compositeur indépendant, les soubresauts de la modernité. Citant Boulez ou Picasso*, il maintient l'avant-garde à bonne distance, dans le souci constant de rester compris du public. Et surtout par fidélité à une définition de l'expressivité délibérément enracinée dans le passé.

Interprété par Herbert von Karajan, Karl Böhm, Wolfgang Sawallisch et d'autres célébrités internationales, Sutermeister a également collaboré avec de nombreux représentants de la scène musicale suisse. « Ce que j'ai admiré chez lui, c'est sa curiosité. Il a su prendre le virage de la télévision et écrire tout de suite pour elle, » reconnaît Robert Mermoud. « Il l'a fait à Berne alors que la télévision était encore balbutiante... Mais ce qui va rester, en terre romande, ce sont les pièces qu'il a écrites sur la fin de sa vie pour les chorales de sa région. »

Isabelle Mili

* in *Heinrich Sutermeister*, par Dino Larese, Amriswiler Bücherei

Volten und Widerhaken

Zum Tod von Urs Blöchliger

Am 3. März nahm sich der genialische Aargauer Multi-Saxophonist und Komponist Urs Blöchliger das Leben. Er starb aus einer scheinbar dermassen unabgeschlossenen Lebensbewegung und musikalischen Entwicklung heraus, dass man noch kaum daran denken kann, seine musikalische Erbschaft, stilistisch, improvisatorisch und kompositorisch zu inventarisieren. Viele seiner Impulse, aber auch seiner seltsamen Volten und Widerhaken, werden sozusagen unerkannt und unbenannt weiterwirken; eine «Schule» hat er, obwohl von vielen jungen Musikern bewundert und verehrt, nie begründet.

«Wir sind nicht dazu da, Erwartungen zu erfüllen», schrieb Urs Blöchliger zu seiner Gruppe «Kutteldaddeldu». Kürzer und prägnanter könnte man sein Lebensprogramm selber wohl kaum formulieren. Wo immer man ihn für eine Weile sicher wähnte, war er längst

schon wieder an einen anderen Ort entwischt, musikalisch ebenso wie privat. Über die Ursachen dieser umtriebigen Rastlosigkeit, die in guten Zeiten einen kindlich verspielten, grenzenlos neugierigen Umgang mit dem Leben signalisierten, in schlechteren aber durchaus verzweifelte Züge trug, kann man spekulieren; sicher waren beide Seiten immer zugleich und zugleich ganz stark präsent.

Urs Blöchliger war wie kaum ein anderer Schweizer Jazzmusiker ein Dialektiker; manchmal war er aber auch bloss widersprüchlich. Er verachtete die Phantasielosigkeit des Herkömmlichen, des Gängigen, des Glatten, die stumpfe Routine ebenso wie verquälte Originalität. Aber er spielte mit Leidenschaft immer wieder auch traditionelle Jazzstandards, er begeisterte sich völlig unvorhersehbar an alten Koryphäen, an den Arrangements von Fletcher Henderson aus den späten 20er Jahren etwa, an der Musik von Duke Ellington und Billie Holiday, an Charles Mingus, an Roland Kirk und Eric Dolphy. Aber er verwendete diese nicht als musikalischer Ideen-Steinbruch, sondern hörte sie auf eine verwickelte Weise anders, gleichsam als Spiegelungen seiner eigenen Ideen; und was dabei herauskam, war immer unverwechselbar seine eigene, eigensinnige Musik. Und: Er lebte diese Ideen mit einer Radikalität, wie sonst kaum ein anderer Jazzmusiker in der Schweiz; das trug ihm, auch unter seinen Kollegen, nicht bloss Freunde ein.

Gegen Routine und Langeweile

Nichts im Leben, meinte seine Schwester Barbara an der Abschiedsfeier, hat er zu Ende geführt, weder eine Lehre als Feinmechaniker noch das Lehrerseminar in Baden, weder die Jazzschule noch die Berufsschule der Zürcher Musikakademie. Am 4. Juni 1954 geboren, begann er als Jugendlicher Trompete zu spielen, ein bisschen auch Gitarre, mit achtzehn erst kam er zum Saxophon, das er ebenfalls weitgehend autodidaktisch erlernte, wenn auch bereits mit klarer Berufsperspektive als Musiker.

Schulen fand er lähmend, Üben langweilig, Technik unwichtig; das Schlimmste war für ihn Routine und Langeweile. Aber es gab kaum einen, der von diesem gleichsam naiven Kinderansatz aus zu einer so profunden handwerklichen Technik kam, auf dem Instrument wie beim Komponieren. Wenn er etwas herausfinden wollte, wenn er einer Idee auf der Spur war, dann übte, bastelte, tüftelte er auf seine Weise so lange, bis er sie in höchster Perfektion umsetzen konnte. Wichtig war ihm der Kontakt zum Komponisten Pierre Mariétan, mit dem er einige Theater- und Filmmusiken schrieb.

Eigensinnig und kommunikativ

Im Pianisten Christoph Baumann fand Urs Blöchliger früh einen Musiker und lebenslangen Freund, der in ähnlichen musikalischen und multimedialen Bah-

nen kreiste; das komödiantisch verspielte, übermütige *Jerry Dental Kolleddoof* mit seinen Multimedia-Spektakeln zwischen skurrilem Blödsinn, Jux und mitreissender Musik, wurde für die beiden (und den kauzigen Ruedi Häusermann) während der 70er Jahre zum ersten öffentlichen Experimentierfeld einer stark spontaneistischen Musik. Mit *Kifaru*, *OMP-Structure II* und dem *Trio 80* (mit dem Komponisten/Bassisten Martin Schlumpf) ging Blöchliger auf einen anderen Lehrpfad jenseits der konventionellen Jazzstilistik: Hier stand bereits Ende der 70er Jahre eine breit gefächerte Stilistik bereit, die Jazz von Swing bis Free mit den Techniken und Errungenschaften der europäischen Neuen Musik verband.

In diesen Gruppen entwickelte Blöchliger seine emotionale und überaus drastische Improvisationskunst, jene breite Ausdruckspalette, die vom hingehauchten Klangsäuseln über lyrische Stimmungen bis zu schroffen explosiven Ausbrüchen ins Geräuschhafte, coltraneschen Clustern, den energetisch aufgeladenen «sheets of sound», reichte. Immer auf der Suche nach dem überraschenden neuen Klang, den er seinen vielen Instrumenten, der Flöte, dem Sopranino-, Alt- und Bass-Saxophon mit ungewöhnlichen Fingersätzen, «false fingerings», ausgefallenen Blas-, Überblas- und Zungenschlag-Techniken abgewann. Und hier entstand diese eigentümliche Dialektik von Schönheit und Irritation des Schönen: Sowohl als Komponist wie als Improvisator erfand Urs Blöchliger immer wieder wunderschöne Melodien, die er im Handkehrum zerlegte, demonitierte und zerfetzte.

Unentfremdete Arbeitsformen

1982 kam der Durchbruch am Internationalen Jazzfestival Willisau als Leader einer eigenen Gruppe, zuerst eines Trios (mit Thomas Dürst, Bass, und Thomas Hiestand, Schlagzeug), mit einer stilistisch offenen, lebendigen, poetischen Musik: Stücke, die zwischen festgemachtem Anfang und Ende vieles offenlassen, dem spontanen Abenteuer, der Überraschung ihren Raum geben. 1983 und 1985 folgten seine ersten, bereits im Ansatz immens anspruchsvollen Projekte mit einer grösseren Besetzung, dem 14köpfigen, beim zweiten Mal 8köpfigen *Legfek*-Orchester. Keine «Personality-Show» mit prominenten Namen und Featurestücken sollte es werden, sondern sozusagen eine von ihm angeleitete Gruppenexperiment. Jeder sollte seine eigenen Stücke, Vorschläge und Ideen einbringen, gemeinsam sollten das «Vokabular», die Spielformen erarbeitet werden, innerhalb der strenger strukturierten Teile sollte dennoch jeder tuten und blasen können, wann und wie er Lust hat, wenn es nur dem Ganzen dienlich ist. Und natürlich mussten Texte her, Gedichte von Brecht und Bayer, Textcollagen, unter anderem eine Art «Floskelarium» mit Worthülsen der Werbesprache. («Musik spricht eben nicht für