

« 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 wählte, 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 Trompeter 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 Kollektiof* 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, demontierte 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

sich selbst, sie braucht das Wort, um konkret zu werden», meinte er einmal in einem Interview.)

Noch während der Tournee wurden Teile umdiskutiert und umgearbeitet. Was herauskam, war ein kompliziertes Gefüge unterschiedlichster Stücke, die wiederum alle zu grösseren auswachsenden Formen tendierten, mit frechen Wechsellagen, rhythmischen Überlagerungen, mit Abstürzen und gewagten Konstruktionen. Mit allen möglichen Kombinationen des Zusammenspiels, vom Solo über Duos und Trios, miteinander und gegeneinander agierende Untergruppen bis zu Tutti-Partien.

Das Frappierendste an all diesen Projekten mit grösseren Besetzungen war eine für Urs Blöchlinger bezeichnende Umkehrung der Werte. Er löste das alte Problem der Dialektik von Komposition und Improvisation neu, indem er beim Komponieren gleichsam den indi-



Urs Blöchlinger © A. Zurbuchen

viduellen Aspekt jedes einzelnen Musikers ins Zentrum rückte – «eine Stimme, die nur dem Gesamtklang dient, aber für sich selber, also für denjenigen, der sie spielt, keinen Sinn ergibt, ist unbrauchbar» –, während er den Improvisationen im hohen Mass eine kollektive Bedeutung gab – «beim Solieren interessiert mich nicht, was einer im Kopf hat und spielen will, sondern nur das, was sich im Moment des Improvisierens zwischen den Musikern abspielt und entwickelt.» Und: «Man darf nie einen kompositorischen Ehrgeiz entwickeln und ambitiös schreiben», meinte er in einem Interview, «eine schlechte Komposition kann für das Endergebnis besser sein, wenn sie die Spieler auf Ideen bringt.» Natürlich schrieb er selber immer komplexere, immer anspruchsvollere, ambitioniertere Kompositionen; er schimpfte über «Geschwüre», wie er grosse ausgeschriebene Arrangementpassagen nannte, und schrieb selber immer wieder welche.

Musik für den Alltag

In den letzten zehn Jahren, gerade als der Erfolg so richtig einzusetzen schien, erfolgte dann nach persönlich unbefriedigenden Auftritten auf der internationalen Szene mit Musikern wie George Gruntz und Carla Bley eine deutliche Neuorientierung. Für das wilde, unsteuerte Leben als herumtorender Heimatloser hatte Urs Blöchlinger eine zu grosse Verletzlichkeit, eine zu grosse Sehnsucht nach Harmonie, Familie und traurem Heim, die sich dennoch nie erfüllte. Seine Auftritte als Jazzmusiker mit eigenen Gruppen, mit *Cadavre exquis*, *Kutteldaddeldu* (zusammen mit Olivier Magnenat und Jacques Demierre), mit Christoph Baumann (*Blochbaum*), mit Martin Schlumpfs *Bermuda Viereck*, Olé Thilos *The Losers* wurden sporadischer; dafür begann er jenseits der reinen Jazzmusik zu komponieren, das Musical *Little Nemo im Schlummerland* mit Hansjörg Schneider für das Stadttheater Bern, eine Ballettmusik für das Theater St. Gallen. Theatermusiken unter anderem fürs Zürcher Neumarkttheater.

Besonders wichtig aber war ihm, der, wie er in einem Abschiedsbrief schrieb, nie richtig erwachsen werden wollte, die Arbeit mit den *Schlieremer Chind* und ihrem Leiter Martin von Aesch; die beiden versuchten – mit durchschlagendem Erfolg bei den Kindern –, von der naiven Kindertümelei der gängigen Kinderlieder wegzukommen, den Kindern Musik anzubieten, die kindergerecht, witzig und übermütig, aber zugleich anspruchsvoll, interessant und intelligent ist. Mit den Musikgeschichten und Musicals *S'Gspänscht under em Bett*, *De vierti König* und *Tra tra trallalla* haben die beiden in diesem Genre neue Masstäbe gesetzt.

Intimität und Dringlichkeit

Immer ging es Urs Blöchlinger bei diesen verschiedensten Projekten darum, einen ganz eigenen und eigenwilligen Ausdruck zu finden jenseits der gängigen Konventionen, jenseits des Glatten, Stromlinienförmigen, des Abgenutzten und historisch Überkommenen, aber auch des Künstlichen, des Abgehobenen: Früh schon beklagte er sich darüber, dass der Jazz eine elitäre Musik geworden sei, eine Kunst über dem Alltag und den gesellschaftlichen Realitäten. Seine Musik war ein Vergeltungsschlag gegen das herrschende Geplätscher, aber er wusste auch, dass der moderne Musikbetrieb kein idealer Hort der Kreativität, der risikoreichen Neugier, der mutigen Experimente ist. Seine Lösung als sperriger Individualist war gleichsam das trotzige Dennoch: Für ihn musste die Musik etwas sehr Persönliches, ja Intimes haben, aber zugleich von jener drängenden und dringlichen Notwendigkeit sein, von jener Brisanz, die sie am Anfang der Jazzentwicklung, am Anfang des Bebop und am Anfang des Freejazz hatte – deshalb sein Interesse für diese Perioden. Musik wie der reaktionäre Neo-Mainstream, die den Glauben an sich

selbst, an die Kraft ihrer Imagination verloren hat – und sei sie noch so gut gemacht, interessierten ihn nicht. Gute Musiker, und das war für ihn schon fast das einzige Kriterium, aus dem alle anderen Fähigkeiten wuchsen, waren jene mit einer Botschaft, die unter den Nägeln brennt.

Christian Rentsch

Ein ungewöhnlicher Musiker

Zum Tod von Urs Voegelin

Ende März ist der 1927 in Aarau geborene Urs Voegelin gestorben. Er gehörte zu den besten Lehrern in der Berufsausbildung des Konservatoriums Zürich und besass eine besondere Überzeugungskraft seinen Schülern gegenüber. Als Solist und vor allem als Begleiter war er über die Landesgrenzen hinaus geschätzt. Der Pianist Max Egger war sein Hauptfachlehrer; von ihm hatte er eine elastische, nie harte Tongebung und viel Texttreue übernommen. Man erinnert sich gern an sein nie expansives, stilistisch vielseitiges, nuancenreiches Spiel. Seine Begabung und seine eigenen hohen Ansprüche liessen ihn 1952 den Hegar-Preis für Klavier gewinnen. Voegelin gehörte zu den Gründern des Aargauer Sinfonieorchesters, das er zu einem Zentrum des Aargauer Kulturlebens werden liess. Auch seine Leitung des Aargauer Kammerchors ist unvergessen. Als Dirigent wirkte er nicht mit Kommando und Gestik, sondern mit vollständiger Selbsthingabe. Voegelin beherrschte als Pianist wie als Dirigent ein breites Repertoire; er förderte Kompositionen von Schweizern, wo es ihm immer möglich war.

Andres Briner

Livres Bücher

Grundlegendes zu Klavierkompositionen

Rudolf Kelterborn: «Analyse und Interpretation. Eine Einführung anhand von Klavierkompositionen». *Musikreflexionen Bd. 4*, hg. von der Musik-Akademie der Stadt Basel, Amadeus Verlag, Winterthur 1993, 134 S. mit zahlr. Nbsp.

Rudolf Kelterborns konkret auf Klaviermusik bezogene «Einführung» zu «Analyse und Interpretation» erschien erstmals im Jahr 1990 in einer Übersetzung ins Japanische. Das schmale, mit Notenbeispielen dankenswerterweise grosszügig ausgestattete Bändchen will nicht mehr sein, als sein Titel verspricht – und doch ist seinem Autor etwas Grundlegendes gelungen. Das aus der Praxis – aus Workshops mit Pianisten wie Jörg Demus oder Karl Engel, aber