

Stück gewidmet ist. Die Folgerung allerdings, dass vor allem die jüngeren polnischen Komponisten die verschiedenen Neo-Gleisen benützen würden, wäre indes verfehlt. Im Gegenteil, diese Tendenzen sind bei den älteren Komponisten leider in gleicher Weise verbreitet. Geradezu peinlich hörte sich etwa das *Intermezzo I für Streichtrio* (1993) vom 58jährigen Penderecki-Schüler Marek Stachowski an. Mit seiner Art der Themenbildung, dem *Espressivo* des Cellos, den formalen Anleihen bei der Sonatensatzform und der romantischen Harmonik bewegt sich das Werk stilistisch etwa zwischen Schumann und Brahms. Differenzierter ist Pendereckis *Klarinettenquartett* (1993) gestaltet. Zwar setzt sich auch diese Komposition mit der Romantik auseinander, nämlich mit Schuberts Streichquintett in C-Dur, aber Penderecki vermeidet doch eine allzu biedere stilistische Anlehnung; das Werk beschwört den Schubertschen Geist, ohne dass es ihn zitiert.

Avantgarde will niemand mehr sein. Das einzige avantgardistische Konzert des Festivals galt einem Toten: Roman Haubenstock-Ramati, der im März dieses Jahres gestorben war. Gerade 40 Personen wollten seine Musik noch hören. Lag es vielleicht daran, dass der gebürtige Pole seiner Heimat den Rücken gekehrt hatte und in den Westen ausgewandert war, dass er Jude war oder dass seine Schreibart bis zuletzt kompromisslos dem Avantgarde-Ideal verpflichtet blieb? Ein Beispiel für diese Kompromisslosigkeit ist das 1993 komponierte Kammermusikwerk *Equilibre*. Die neun Spieler sitzen verteilt im ganzen Raum und versuchen untereinander eine subtile Klangballance zu erreichen. Fragmentarische Aktionen, bruchstückhafte Antworten, eine Musik der Stille, die gegen Schluss stetig noch leiser wird.

Der «Warschauer Herbst» ist indes nicht nur ein nationales Festival. Einen weiteren Programm-Schwerpunkt neben den Totenehrungen bildete das Thema Ost-West. Nach der politischen Öffnung Polens wollte man diesen Aspekt konsequenterweise nicht mehr auf Europa beschränken, sondern global ausweiten. Auch die Polen interessieren sich heute mehr für den Fernen Osten als für Russland. Gleich zu Beginn des Eröffnungskonzerts erklang ein Werk des 37jährigen Chinesen Tan Dun. *Orchestral Theatre I* schreibt als Soloinstrument das Xun, eine chinesische Lehmpeife, vor und ist offenbar der Struktur des chinesischen Theaters nachgebildet. Trotzdem wirkte die effektvolle Komposition sehr westlich und hätte auch aus der Feder des im gleichen Konzert aufgeführten Amerikaners Donald Erb stammen können. Den umgekehrten Weg beschreitet der Franzose Jean-Claude Eloy, dem gleich zwei Konzerte gewidmet waren. Eloy sucht einen Ausweg aus westlichem Intellektualismus, indem er sich an den nicht-westlichen Musikkulturen orientiert. In *Yo-In* (1980), einer dreieinhalb Stunden dauernden Komposition, ver-

band er ein gigantisches fernöstliches Schlaginstrumentarium mit elektroakustischen Klängen und mit einer ausgeklügelten Lichtregie. Die Musik verwandelte sich hierbei in ein theatrales Ritual. Fazit dieser neuen musikalischen Weltordnung: Der Westen liegt heute im Osten, und der Osten liegt im Westen.

Und wo liegt die Schweiz? Am «Warschauer Herbst» war sie inexistent. Kein Komponist, keine Interpreten, kein Publikum und (ausser dem Berichterstatter) keine Pressevertreter aus der Schweiz waren in Warschau anzutreffen. Erachten die Schweizer-Komponisten dieses Festival als derart unbedeutend? Oder sind sie erst gar nicht eingeladen worden? Müsste der Schweizerische Tonkünstlerverein in dieser Sache beim Polnischen Komponistenverband nicht einmal vorstellig werden?

Thomas Schacher

Schnipsel Slegato

Zürich: *Komponistenportrait Martin Wehrli*

Als rupfzupfe einer an der Saite seiner Gitarre, nur um dem feinen Nachklang im Holz besser zu lauschen: So liesse sich manches in der Musik der Gitarristen und Komponisten Martin Wehrli verstehen. Die Subtilität des Durchhörens wird da immer wieder von scheinbar harschen Akzenten unterbrochen.

Der 1957 geborene Zürcher Komponist hat längst, unabhängig von den Vorgaben seiner einstigen Lehrer Hans Ulrich Lehmann und Helmut Lachenmann, seinen eigenen Stil gefunden. Vom Entwurf her mögen sich die Stücke bescheiden ausnehmen. Das Material kann aus einfachsten Elementen, z.B. nur einer vielfältig gebrochenen Tonleiter bestehen. Die Stücke wollen nicht die Welt erklären oder gar neu erfinden. Bezeichnend ist etwa, was Wehrli zum *Klavierstück II* für zwei Klaviere schreibt, das sich – nach einer weiter ausgreifenden Introdution – auf nur einen Ton beschränkt: «Es war nun nicht meine Absicht, mit den symbolischen, mystischen oder rituellen Aspekten, die das gewählte Material in sich trägt, umzugehen. Dieses kleine *a*, um das es geht, bleibt für mich ein zugegeben primitives, aber gerade deshalb gewähltes Hilfsmittel zur Verdeutlichung musikalischer Strukturen, die nicht primär von Tonhöhen abhängig sind. Insofern hat das Stück durchaus Etüdencharakter.»

Ich selber mag diese kleinen Sachen, die beim ersten Anhören fast unscheinbar und unfasslich wirken, die aber doch klare Konturen haben und sehr genau gearbeitet sind, ohne je kunstgewerblich zu werden. Den Titeln nach sind es vorwiegend «Stücke» und Schnipsel, die da mit dem ersten Ton ihren ganz eigenen Klangraum bilden und mit

ihrem wachen Dasein soviel Aufmerksamkeit erzeugen, dass die Welt ringsherum einstürzen könnte. Martin Wehrli, dessen Musik am 26. September im Konservatorium vom Musikpodium der Stadt Zürich vorgestellt wurde, hat eine besondere Chemie der Töne entwickelt: eine des Anziehens und Abstossens, des As- und Dissoziierens, des Bindens und Trennens. *Legato* heisst bezeichnenderweise ein Stück für Cello und Klavier von 1986/87. Dabei werden nicht nur zwei Töne, sondern ebenfalls die Farben der beiden Instrumente miteinander verbunden.

Manche Passage in den sieben Werken dieses Komponistenportraits lebt gerade vom Verweben und Verschmelzen der Klänge, erstaunlich bereits bei dermaßen heterogenen Instrumenten wie Cello und Klavier, vollends überraschend dann in einem schlicht als *Musik für Akkordeon und Violoncello* (mit Mario Porreca und Tobias Moster) bezeichneten Stück von 1989. Wehrli geht auf Klangrecherche, aber er belässt es nicht nur beim subtilen Verwischen der Grenzen zwischen zwei Instrumenten, manchmal setzt er die Gegensätze auch hart nebeneinander, und er schafft damit Abwechslung und neue Aufmerksamkeit. Aus dem Gleichklang zweier Klaviere arbeitet er das Divergente, aus dem Kontrastierenden von drei Blockflöten (Conrad Steinmann, Ursula Maehr, Urs Haenggli), Cello, Akkordeon und E-Gitarre (Mischa Käser) auch das Gemeinsame heraus. Das *Air* mit ebendieser ungewöhnlichen Besetzung (dirigiert von Hans-Jürg Meier) war, was äussere Klangentfaltung betrifft, der Höhepunkt des Abends, – mithin ebenfalls ein Beleg dafür, dass diese Kompositionsweise keineswegs zur Klangaskese führen muss.

In anderen Stücken – etwa dem *Klavierstück IV* von 1988 oder dem jüngstem, dem *Klavierstück V* für Klavierduo (Ingrid Karlen und Petra Ronner) – werden weniger die Klänge als die Figuren neu gebunden. Und auch da bietet die Selbstbeschränkung aufs Klavier die Möglichkeit, Neues zu entdecken: «Dabei muss ich streng mit mir sein und versuchen, mit den Mitteln etwas zu machen, die da sind. Sonst arbeite ich ja gerne mit Klang, gehe in den Klang hinein – das liegt mir viel näher als das Klavier. Doch das Klavier führt mich auf andere Aspekte hin. Es hat etwas Nüchternes. Was kann man machen, wenn man fast nichts machen kann?! Das ist äusserst befruchtend, du kommst auf Dinge, auf die du sonst nie kommen würdest.» (So Martin Wehrli im Gespräch mit Alfred Zimmerlin)

Elementares wie Tonleitern oder Repetitionen durchdringen sich scheinbar bis zur Unkenntlichkeit, bieten sich dabei aber dennoch ständig als mögliche Orientierungspunkte an. Das Hören wird in verschiedene Richtungen geführt. Im *Klavierstück V* kam die Idee dazu, mit unterschiedlichen «Sprachen» zu spielen, was neue Kontraste und zum Schluss eine weitere Öffnung bewirkte.

Hier und im erwähnten *Air* deutet sich an, in welcher Richtung Wehrli weiterarbeitet. Die einfachen Figuren werden komplexer, scheinen manchmal sogar Expression oder aussermusikalische Bedeutung mitzutransportieren, aber auch da geht es mehr darum, wie sich die diversen Elemente im Zusammenspiel zueinander verhalten, wie sie sich verbinden – oder eben voneinander abzweigen. In diesen Werken verliert sich auch der bei Wehrli sonst häufige Gestus mit Akzent und Nachklang.

Wehrli hatte über alle sieben Werke des Konzerts einen weiten Legato-Bogen von über einer Stunde Dauer gespannt: ohne Pause und glücklicherweise auch ohne Applaus. So bot sich Gelegenheit, in die Klänge hineinzuhören, die von den Interpreten und Interpretinnen genau und mit grossem Engagement dargeboten wurden. Der Ablauf war geschickt angelegt, vom *Klavierstück II* bis hin zu den erwähnten Öffnungen und Perspektiven des Schlusses. Mit diesem Aufbau kam auch Wehrli's Musik dem Hörer zunehmend entgegen.

Thomas Meyer

Metamorphose der «Metamorphosen»

«Narzissus» von Beat Furrer beim «steirischen Herbst» in Graz uraufgeführt

«Prima la musica!» – «Prima la musica?» Die Geschichte der Oper ist seit ihrem Beginn auch eine Geschichte des Streits um die Vorherrschaft der Musik: Monteverdi, Mozart, Wagner, Richard Strauss haben die gegensätzlichen Standpunkte in einem eigenen Werk thematisiert.

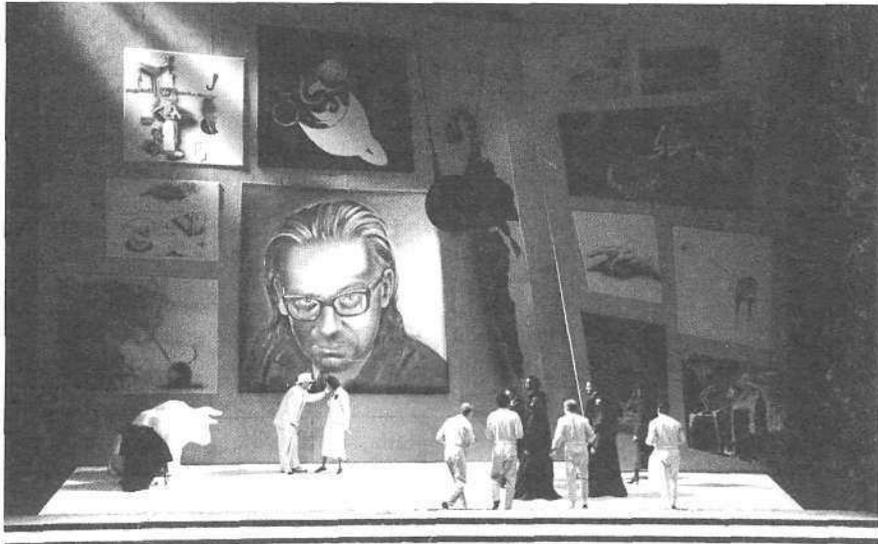
Beat Furrer geht es allerdings nicht um den Wettstreit von Musik gegen Wort. In seiner Oper «Narzissus» interessiert ihn vielmehr, wie sich das flüchtige Medium gegen die optischen, wesentlich bestimmenderen Eindrücke durchsetzen kann: Wie ist es möglich, die Musik im Gleichgewicht zu Bewegung, zu Bildern und zu Licht zu halten?

Der aus Schaffhausen gebürtige Komponist hat für seine zweite Oper nach einem Antihelden gesucht, nach einer Gestalt ohne Identität und ohne Subjektivität. Gefunden hat er Narziss, in der griechischen Mythologie als sagenhaft schöner Jüngling bekannt, der die Liebe von Echo unerwidert liess und von der gekränkten Dame damit bestraft wurde, dass er sich in Liebe zu seinem Spiegelbild verzehren muss. Als Grundlage dient ein Abschnitt aus den *Metamorphosen* des Ovid, Rede und Gegenrede in deutscher Übersetzung, die Erzählung selbst im Original. Die wenigen Zeilen sind auf eine Sängerin, zwei Sprecher und einen Chor aufgeteilt: Doch keiner von ihnen kann mit Narziss oder Echo identifiziert werden, die Suche nach Identität, die Aufsplitterung, werden Form. Der Text wird in Partikel zerlegt; in Silben und Buchstaben auf die Protagonisten verteilt. Die Sprecher

ergänzen einander zu Narzissus, sie sprechen synchron oder sequenziert; eins zu sein wird zur unerreichbaren Utopie.

Die Stimmen verlieren sich aber auch in der Musik. Der Text ist nämlich nicht vertont, sondern als ein Instrument unter vielen ins Orchester verwoben, Text und Musik überlagern einander. Auch die Musik nimmt «Identitätsverlust», «Identitätssuche» als Thema auf: Zuspieldänder vervielfachen die Spiegelungen und Echos; zur abschliessenden Fahrt in die Unterwelt wird das Publikum von allen Seiten von Musik eingehüllt. Doch auch hier verzichtet Furrer auf das Erzählen einer Geschichte, er schafft einen Klangraum, in dem sich sirrende Flächen ausbreiten und kunstvolle Klangtürme aufbauen können. Selbst beim ersten Hören erkennt man,

lance empfindlich, da er die Partitur nicht lesen kann, allerdings nicht zu diesem «Narzissus» Bilder erdacht, sondern sich von anderer Musik Furrers und dem allgemeinen Wissen um den Mythos inspirieren lassen. Das tut der Faszination um das Geschehen auf der Bühne allerdings keinen Abbruch; Rätselhaftes, Phantastisches, manchmal Skurriles zieht beinahe zwei Stunden am Publikum vorüber: Gestalten in schwarzen Anzügen irren über die Bühne, Köche mit überdimensionalen Mützen tranchieren offene Schweinehälften, Kinder werden blutüberströmt geboren, abgetrennte Arme treiben auf einem Fluss: Der Theatermagier Thomas lässt das scheinbar mühelos erscheinen oder verschwinden, treibt die Frage nach Schein und Wirklichkeit auch optisch auf den Höhepunkt. Wie



Narzissus; Premiere in der Oper Graz (steirischer Herbst – 1.10.1994). Buch, Inszenierung und Bühnenbild: Gerald Thomas. (© P. Manninger)

dass alles kostbar und vor allem höchst anspruchsvoll komponiert ist und dass die Realisierung an Perfektion nicht nachsteht: Hannes Hellmann und Eugen Procter als Sprecher, Ruxandra Donose, das Ensemble Cantus und vor allem Beat Furrers Klangforum Wien, sie alle beweisen eine bewundernswerte Vertrautheit mit den komplexen und komplizierten Klängen.

Doch im Parkett, auf die Ohren allein angewiesen, verirrt man sich bald im musikalischen Lustgarten, kann Bereitsgehörtes von Neuem, Gespieltes von Wiederholtem nicht unterscheiden: So kann Spannung nicht entstehen, Einsichten bleiben verwehrt, man staunt bewundernd – stumm.

Ausserdem ist die Magie der Bühne übermächtig: Der Brasilianer Gerald Thomas ist nicht nur für die In-Szenierung, sondern für die Erfindung der Szenen überhaupt verantwortlich: Denn was zu seiner Musik auf der Bühne geschehen soll, hat Furrer nur lose in sechs Szenen konzipiert, das Buch muss allerdings erst von einem Regisseur geschaffen werden. Thomas hat, und dieses Wissen stört die angestrebte Ba-

im Film wird mittels Schwarzblende von einer Szene in die nächste geschnitten, manche Szenen wirken wie von Klassikern des Surrealismus entlehnt, Buñuel, Greenway oder Beckett könnten Pate gestanden sein.

Da gerät die Musik ständig in Gefahr, vergessen zu werden, weil die Aufmerksamkeit ganz von den Bildern beansprucht wird, welche in ihrer Rätselhaftigkeit nach Entschlüsselung förmlich schreien.

Eva Halus

Eclettico e cosmopolita

Luciano Sgrizzi in memoriam

Luciano Sgrizzi è partito in punta di piedi come ha desiderato e com'era entrato nel mondo della musica.

L'11 settembre 1994 si è spento nell'Ospedale di Montecarlo, in quella costa azzurra in cui viveva da una decina d'anni. In fondo il successo, la fama, gli erano caduti addosso senza che fosse andato a cercarli. E si tratta di