

Spahlinger. Die beiden Schweizer Werke *Essaims-Cribles* von Michael Jarrell und *Des Dichters Pflug* von Klaus Huber zählen auch zu diesen Höhepunkten.

Das Festival, das 21 Konzerte umfasste, war ausgezeichnet organisiert und auch hervorragend programmiert, abwechslungsreich auch mit erhellenden Bezügen zur Vergangenheit (u.a. Asbjörn Schaathun zu Strawinsky, Brian Ferneyhough zu Varèse, Sten Melin zu Carl Ruggles und Alberto Ginastera). Diese heiklen Versuche der Rückbeziehung auf berühmte Werke der Vergangenheit sind im Prinzip alle gelungen. Überhaupt tat der gelegentliche Einbezug bestandener Werke des 20. Jahrhunderts recht gut. Mit der Ausnahme einiger weniger Koryphäen (z.B. der Flötist Pierre-Yves Artaud aus Frankreich und die Violinistin Mieko Kanno aus Japan sowie die Berner Violinistin Isabelle Magnenat und der Schweizer Dirigent Olivier Cuendet) wurde alles mit schwedischen Interpreten perfekt aufgeführt.

Die IGNM, mit sicherer Hand geführt von Generalsekretär Chris Walraven von Gaudeamus in Amsterdam, ist heute bedeutender denn je: Sie ist nun wirklich weltumfassend, und ihr Jahresfest ist nun wohl auch ohne Übertreibung das wichtigste Musikereignis des Jahres, denn die Impulse, die von hier weltweit ausgehen, zumal in den asiatischen Raum, sind nicht zu unterschätzen. Auch das *World New Music Magazine*, das von Reinhard Oehlschlägel (Köln) betreut wird, hat in seiner vierten Nummer seine informative Wichtigkeit bewiesen.

Fritz Muggler

Generationenwechsel

«Warschauer Herbst» 1994

Zum 37. Mal fand im September der «Warschauer Herbst» statt. Ein Mann, der dieses internationale Festival für Neue Musik von Anfang an geprägt hat, fehlte dieses Jahr: Witold Lutoslawski war am 7. Februar 1994 in seinem 81. Lebensjahr gestorben. Somit stand ein Programmschwerpunkt für die diesjährige Veranstaltung bereits fest: Hommage an die grosse Vaterfigur der polnischen Neuen Musik. Die Idee wurde in zwei sehr unterschiedlichen Konzerten realisiert. Im ersten mit dem Warschauer Symphonieorchester unter der Leitung von Jan Krenz erklangen ausschliesslich Werke Lutoslawskis aus verschiedenen Abschnitten seines Schaffens. Sehr eindrucksvoll geriet die Aufführung von *Chain 2* für Violine und Orchester mit Anne-Sophie Mutter, die schon 1986 bei der Premiere in der Zürcher Tonhalle den Solopart gespielt hatte. In diesem Stück wechseln genau ausnotierte mit nur approximativ fixierten Abschnitten; *Chain 2* zeigt somit exemplarisch eine Kompositionsart,

die für Lutoslawski seit den sechziger Jahren charakteristisch geworden ist. Das Gedenkkonzert zeigte aber nicht nur die künstlerische Kohärenz und den hohen Standard der Werke Lutoslawskis: Als das Publikum sich das letzte Stück im halbverdunkelten Saal der Philharmonie anhörte und sich anschliessend zu einer Schweigeminute erhob, bekam man als Aussenstehender den Eindruck, einer Heiligsprechung beizuwohnen.

Profaner ging es beim zweiten Gedenkkonzert im Radio-Studio zu. Zu hören waren Uraufführungen von zehn Kurzkompositionen, die zehn verschiedene Komponisten aus Ost und West als Reaktion auf Lutoslawskis Tod geschrieben hatten. Jede Sentimentalität vermied Cristóbal Halffter in *Le sommeil*. Das Stück für Kammerorchester mit ausgebautem Bläser- und Schlaginstrumentarium entwickelt mit ausgeprägtem Klangsinn aus der Stille heraus unterschiedliche Flächen und Linien. Diese Einheit in der Vielfalt fehlt z. B. in *Meridionale*, einem Werk des 1937 geborenen litauischen Komponisten Osvaldas Balakauskas. Die dem bewegten Streichersatz gegenübergestellten Soloinstrumente Horn, Trompete, Posaune und das verstärkte Cembalo klingen sehr beliebig und heterogen und berühren bisweilen die Grenze des Trivialen.

Insgesamt wurden in den zehn Tagen des diesjährigen «Warschauer Herbsts» fast 30 Konzerte angeboten. Auf dem Programm standen Symphoniekonzerte, kammermusikalische Veranstaltungen, Konzerte mit elektroakustischer Musik, zwei Chorkonzerte, eine Oper, ein Klavierabend und ein musikalisches Happening auf dem Ujazdowski-Schloss, einem Zentrum für zeitgenössische Kunst. Dazu kamen Diskussionsrunden mit Komponisten und Interpreten, die aber unglücklicherweise im Generalprogramm nicht angezeigt waren und deshalb viel zu wenig Beachtung fanden. Hatte man letztes Jahr die runden Geburtstage der drei nationalen «Aushängeschilder» Lutoslawski (80), Penderecki (60) und Górecki (60) in den Vordergrund gerückt, so wurde ihr Anteil dieses Jahr vermindert. Zwar wurde Penderecki mit einer Wiederaufführung seiner 1991 geschriebenen Oper *Ubu Rex* in Łódź bedacht, und von Górecki erklang in der Schlussveranstaltung das Konzert für zwei Klaviere und Orchester mit dem Titel *Songs of Joy and Rhythm*, ein «neuentdecktes» Jugendwerk aus dem Jahr 1956. Trotzdem wurde die Absicht der Programmverantwortlichen deutlich, diesmal eine jüngere polnische Komponistengeneration verstärkt vorzustellen. Eine wichtige Gruppe bildeten einige Komponisten, die heute um die vierzig Jahre alt sind. Zu nennen wären etwa Krzysztof Baculewski (geb. 1950), Rafal Augustyn (1951), Pawel Szymansky (1954), Tadeusz Wielecki (1954) und Stanislaw Krupowicz (1955). (Ist es wohl Zufall, dass sie alle – mit Ausnahme von

Wielecki – auch in der Programmkommission des Festivals sassent?) Unter den noch Jüngeren fielen Hanna Kulenty (1961), Krzysztof Czaja (1962) und Pawel Mykietyn (1971) auf, alle drei Schüler des Warschauer Komponisten und Kompositionslehrers Wlodzimierz Kotonski.

Wie unterscheidet sich die Musik dieser bei uns noch wenig bekannten Namen von der älteren Generation? Als symptomatisch erschien mir das Orchesterwerk *Fin de siècle* von Stanislaw Krupowicz, das vom Polnischen Radio-Symphonieorchester unter der Leitung von Antoni Wit uraufgeführt wurde. Das Stück beginnt mit einem Beckenschlag und führt in zwei Crescendowellen gleich das gesamte Schlagzeug ein. Darauf setzt das grossdimensionierte Orchester mit einer lärmigen und hektischen Musik ein, die durch Fragmente eines klagenden Oboen-Solos, einer scherzartigen Flötenmelodie und einer ausdrucksvollen Cello-Kantilene immer wieder unterbrochen wird. Anschliessend gibt sich der Orchesterklang weicher, kehrt aber bald wieder zum aggressiven Anfangston zurück, der noch durch einen langen Triller der Trompete gesteigert wird. Im Verlauf des Stücks erklingt eine Fülle von Besetzungsvarianten und Klangidiomen; die Palette reicht vom zarten Zwiegespräch zwischen Oboe und Harfe über den satten Streicherklang bis zur rauschenden Schlagzeug-Eruption, von Debussy- und Jazz-Assoziationen bis zum pathetischen Beethoven-Schluss. «*Fin de siècle* ist eine Reflexion über unsere Epoche», erklärt Krupowicz im Programmheft, «eine Collage von zwölf Kompositionstechniken» des 20. Jahrhunderts, «die vom Komponisten willkürlich ausgewählt» und in einer Art von Kanon miteinander verbunden sind. Dass das aufgeblähte Orchester eigentlich auf das 19. Jahrhundert verweist, scheint Krupowicz nicht zu stören, und auf die Frage, ob er mit der traditionellen Orchester-Aufstellung zufrieden sei, antwortete er mit einem überzeugten Ja.

Rückbesinnung auf Historisches war auch bei anderen Werken festzustellen. Pawel Mykietyns Kammermusikstück *U Radka* (1993) z. B. machte seinem Namen alle Ehre – «U Radka» ist der Name einer Bar – und erinnerte an Unterhaltungsmusik der zwanziger Jahre. Das extremste Beispiel auf dem Feld der Stil-Adaptationen bot Krzysztof Baculewski mit der Komposition *The Profane Anthem to Anne* (1993) für Solostimmen, Chor, Streicher und Continuo, die so nahe an Händels Chormusik herankam, dass man sich darüber ärgerte, den barocken Meister nicht gleich im Original zu hören. Dennoch war das *Anthem* eine der wenigen Kompositionen des Festivals, bei der das Publikum eine Teilwiederholung erzwang; es ist zu hoffen, dass sich der Applaus weniger auf die Musik als auf die Dirigentin Anna Szostak bezog, welche die Darbietung der Camerata Silesia leitete und der das

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 Schreibeart 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 theatralisches 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.