

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2010)
Heft: 112

Artikel: Vor Indien im Meer : multiple Materialprovenienzen in der Musik von Stefan Wirth
Autor: Hirsbrunner, Theo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927650>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 23.12.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vor Indien im Meer

Multiple Materialprovenienzen
in der Musik von Stefan Wirth

Theo Hirsbrunner



Stefan Wirth während der Uraufführung von «Le cru et le cuit» am Lucerne Festival 2010. © Priska Ketterer / Lucerne Festival

Notenbeispiel 1: Stefan Wirth, «Etüde 1» für Klavier, T. 1-4. © Stefan Wirth

Genauere Arbeit am Detail und weit ausgreifende Interessen können sich leicht gegenseitig gefährden. Bei dem 1975 in Zürich geborenen Komponisten Stefan Wirth gehen sie aber ineinander über: Mikroskopisch kleine Strukturen fügen sich zu einem Ganzen, das seinen Charakter immer neuen und anderen Sphären verdankt, die der Komponist im Laufe seines Lebens entdeckt hat. Bevor einige kurze Analysen einen Begriff von der Vielfalt der angewandten Techniken vermitteln sollen, sei deshalb ein Blick auf Stefan Wirths Biographie geworfen, mit dem schon einige Aspekte seiner Persönlichkeit erhellt werden können.

Im Gymnasium lernte er die alten Sprachen Griechisch und Latein und freute sich am kulturellen Gewinn, den sie vermittelten. Später interessierte er sich in gleicher Weise für seine Ausbildung zum Pianisten wie zum Komponisten. In Zürich studierte er sein Instrument bei Hadassa Schwimmer und dem Liedbegleiter Irwin Gage und setzte dann seine Lehrjahre am New England Conservatory in Boston und an der Indiana University in Bloomington bei Leonard Hokanson fort, wo er 2001 den Titel eines «Master of Music» erlangte. Parallel dazu vervollkommnete er seine Kenntnisse im Gebiet der Komposition in Boston bei Michael Gandolfi und in Bloomington bei P. Q. Phan, bevor er, mit der Leonard Bernstein Fellowship versehen, an den Tanglewood Sommerkursen mit George Benjamin arbeitete und anschliessend an der Britten-Pears School in Aldeburgh auf Oliver Knussen und Colin Matthews traf. Mit reichen Erfahrungen für sein Metier als Pianist und Komponist versehen ist Wirth heute festes Mitglied des Collegium Novum Zürich, konzertiert in vielen Ländern – und schreibt zeitgleich

zur Entstehung dieses Artikels an einem Stück für Klavier und Ensemble, dessen Uraufführung am Lucerne Festival 2010 als weiterer Beleg für Wirths Doppelbegabung auf dem Klavier und in der musikalischen Erfindung gelten darf.¹

SCHWEBENDE HÄRTEN

Anhand von drei näher erläuterten Kompositionen sei versucht, wesentliche Elemente von Wirths Musik analytisch zu beschreiben, wobei nicht chronologisch vorgegangen werden soll, sondern vom Einfacheren zum Komplizierten fortschreitend. Zuerst einige Worte und zwei Notenbeispiele zu den *5 Etüden* für Klavier von 2007: Sie zeigen einen Autor im Besitz verschiedener Kompositionstechniken und einen hochdifferenzierten Pianisten. *Etüde 1* beginnt mit einem dreistimmigen Satz, der «legato» und «intenso, quasi senza pedale» gespielt werden soll (vgl. Notenbeispiel 1). Die strikte Beschränkung auf drei Stimmen und die Absenz des Pedals, das wahrscheinlich, wenn nötig, nur zum Binden gebraucht werden soll, erinnern an Johann Sebastian Bach oder, der Gegenwart näher, an Arnold Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11, in denen ebenfalls ein kantables Spiel ohne üppige Pedalwirkung gefordert wird. Bei näherer Betrachtung fällt eine Dominanz von Quartan und Quintan auf, welche in den dreifach verlaufenden Melodiebögen nahezu vollständige diatonische Abschnitte ergeben, die sich aber, zusammen betrachtet, schon in den beiden ersten Takten zum chromatischen Total runden. Die geradezu schlichte tonale Wirkung der einzelnen Linien ergibt ein komplexes

Ganzes, das sich über die folgenden Takte in einem scheinbar freien improvisatorischen Spiel fortsetzt. Dazu tragen noch die ständigen Taktwechsel bei, die den Rhythmus fließend und träumerisch machen. Aber nach einer gewissen Zeit wiederholen sich diese Takte, von denen hier weiter unten näher gesprochen werden soll. Das ruhige Gleichmass wird nur dreimal unterbrochen: Mit «sforzati» auf Triolen in Zweiunddreissigsteln der linken Hand und auf der Dissonanz der übermäßigen Oktave as-a. Sie erzeugen ein stilles Pathos der Musik, das schon durch die Vortragsbezeichnung «intenso» gefordert wird, die sich später zum «molto intenso» steigert. Damit einher geht auch eine Verdichtung der Musik in übereinander geschichteten Quinten und Quartan, die sich aus dem Anfang des Stückes herleiten lassen. Die Sparsamkeit des verwendeten thematischen Materials deutet wieder auf Schönberg hin, der aus einigen wenigen Intervallen auch gegensätzliche musikalische Gedanken formen konnte.

Die *Etüde 2* wartet mit zusätzlichen Schwierigkeiten auf, da ihre Struktur dermassen komplex ist, dass sie auf vier statt zwei Systemen notiert werden muss (vgl. Notenbeispiel 2). In den ersten vier Takten soll wieder «quasi senza pedale» und «legato sempre» gespielt werden, ausgenommen die kurzen Einwürfe «poco f sempre» im dritten System, die kurz und abrupt die Ruhe der übrigen Stimmen stören, was bei Gebrauch des Pedals nicht möglich wäre, da die Stimmen verschwimmen würden. Wirth gelingt hier mit einem Pianisten das, was zum Beispiel in den *Structures II* (1956/61) von Pierre Boulez nur mit zwei Spielern möglich ist: Der eine spielt «legato», der andere «secco», wodurch ein faszinierender Gesamteindruck von träumerischem Schweben und überraschender Härte entsteht. Dass Boulez' Einfluss hier im Spiel ist, lässt sich weiter belegen durch die oft symmetrische Einteilung der Rhythmen innerhalb der Takte, ein Prinzip, das auf Olivier Messiaens nicht-umkehrbare Rhythmen – die «rhythmes non-rétrogradables» – zurückgeht. Hier finden wir dieses Phänomen schon im zweiten Takt des zweiten Systems, dann im fünften Takt «piano poco espressivo» und im folgenden sechsten Takt in der Mittelstimme, beide Male nun mit Pedal, welches dem Kontra-C kräftig zu hallen erlaubt. Das Spiel mit den so genannten «rhythmes non-rétrogradables» und den Einsätzen des Pedals

nach Partien ohne Pedal setzt sich durch das ganze Stück fort und schafft ein sanftes Alternieren von klaren und leicht getrübbten Höreindrücken.

Viel wäre zu sagen über die anderen drei Etüden, nur kurz erwähnt sei jedoch die dritte, die mit rasch repetierten Tönen arbeitet und damit Maurice Ravels *Toccata* aus dem *Tombeau de Couperin* (1914/17) und Claude Debussys *Pour les notes répétées* aus den *Douze Études, Livre II* (1915) weiterführt. Die Repetitionsmechanik des Flügels wurde mit den Jahren sehr verbessert und erlaubt heute Effekte, wie sie in György Ligetis Etüden und Boulez' *Incises* (1993-94/2001) anzutreffen sind: Ein Funkeln und Flimmern des Klangs, wie es auch das Cymbalum möglich macht.

IMAGINIERTER TRADITION

Von einer überraschend andern Seite zeigt sich Wirth in dem kurzen Stück *Yhöll* für zwei Flöten, Altsaxophon und Klavier von 2005. Er gibt dazu folgende Erklärung: «Es findet sich darin eine eigenartige Form von Heterophonie, die sich in immer wechselnden Kombinationen durch das Instrumentarium windet. Ich stelle mir beim Schreiben immer vor, dass ich gewissermassen die traditionelle Musik eines unbekanntes Landes erfinde.»² Damit möchte Wirth der «lähmenden Dialektik von Fortschritt und Nostalgie»³ entkommen, die sich mit der Folklore eines bestimmten, bekannten Landes unweigerlich einstellt. Doch wo befindet sich das Land mit Namen «Yhöll»? Es ist einem so genannten Fantasy-Roman entsprungen, wo es vor Indien im Meer verborgen liegt. Wirth liebt die «deregulierte» Phantasie jener Geschichten und versucht sie musikalisch darzustellen (vgl. Notenbeispiel 3). Piccolo und C-Flöte spielen eine heterophone, ländlich wirkende Melodie, in die dann das Saxophon mit Trillern und Klappengeräuschen hineinfährt, während das Klavier mit hallenden Tönen einen grossen Teil des Klangraums durchmisst. Es ist bestimmt nicht unangemessen, hinter diesen paar Takten eine jener überraschenden Szenen zu hören und zu sehen, von denen Walter Moers in seinen *Zamonien*-Romanen erzählt. Dem Komponisten aber gelingt es, den Eindruck von unerschütterlicher Ruhe mit

Notenbeispiel 2: Stefan Wirth, «Etüde 2» für Klavier, T. 1-7. © Stefan Wirth

Aggressivität zu verbinden, was ihn, wie ich vermute, zum dramatischen Talent prädestinieren könnte. Erste Versuche deuten schon darauf hin, wenn er zu *Yhöll* ein «companion piece» mit Namen *Gennff* verfasst, in dem nun das Ensemble von *Yhöll* quasi die Rolle eines «Concertinos» spielt, zu dem sich als «Ripieno» ein Kammerorchester gesellt. Der Name *Gennff* stammt wieder aus der Fantasy-Welt und bezeichnet den rätselhaften Geruch, mit dem sich ein «Dimensionsloch» ankündigt, durch das hindurch man in eine vollkommen andere Welt mit anderen Gesetzen gelangen kann. Die wild wuchernde Phantasie von Moers stand hier wieder Pate und kreierte ein Stück Musik von jugendlicher Lebendigkeit, das in die Grammont Sélection 2 aufgenommen wurde.⁴

Dass Wirth eine Neugier und Begabung für dramatische Musik besitzt, zeigt sich auch daran, dass er eine Einlage zu Tankred Dorsts Drama *Merlin* schrieb, wo nach einer Kantate oder Motette eine Gruppe von Schauspielern wild durcheinander redet, um den Eindruck von Rittern, Knappen und viel Volk am Hof von Camelot zu erwecken. Er arbeitete auch als Pianist, Komponist und Arrangeur für die Regisseure Christoph Marthaler und Frank Castorf, was seine Neigung zur Welt des Theaters unterstreicht. Viele Wege stehen ihm noch offen, einem noch nicht Vierzigjährigen, der mit lebhaftem Schwung die Welt und deren Möglichkeiten erkunden will.

«FREI SEIN VOM NICHT»

Davon zeugt auch ein Werk für Vokalensemble und Streichorchester, das Wirth 2009 schrieb. Sein Text rührt von dem mittelalterlichen Mystiker Meister Eckart her und wird hier in mittelhochdeutscher Sprache vertont, die den heutigen Schweizer Dialekten sehr nahe ist. Rätselhaft mag der Titel anmuten: *Nihtes blôz* (auszusprechen als «Nichtes bloss») heisst genau übersetzt «frei sein vom «Nicht»». In einer der hier gesungenen Predigten erklärt dies Eckart mit folgenden Worten (übersetzt ins Neu-Hochdeutsche): «Da Gott und alle, die in der Anschauung Gottes sind, in der rechten Seligkeit etwas in sich haben, was die nicht haben, die von Gott getrennt sind, so peinigt dieses Nicht die Seelen, die in der Hölle sind, mehr als Eigenwille oder irgendein Feuer. Hierum, wollt ihr vollkommen sein, so müsst ihr frei sein vom Nicht.» Da die Sänger simultan vier jener Predigt-Texte singen, wird der Kern der Aussage nicht deutlich hervorgehoben und geht im Klang der sechs Stimmen unter (vgl. Notenbeispiel 4). Wirth dachte an die Praxis eines Organums von Perotin, der im Hochmittelalter an der Kathedrale Notre-Dame in Paris wirkte – einer Praxis, von der sich Wirths Komposition wesentlich dadurch unterscheidet, dass hier die Stimmen nicht auf einem feststehenden Gregorianischen Choral aufgepfropft sind, sondern nur von den Instrumenten gestützt werden, was ihnen einen gewissen Halt bietet. Dennoch bleibt der Wortlaut in dieser gewollten babylonischen Verwirrung nur schwer verständlich, bis ein Text des Mystikers Dionysius Areopagita aus dem 5. Jahrhundert erklingt, der in lateinischer Sprache die

Unvorstellbarkeit Gottes hier in unserer Welt betont. Danach setzen sich die vier Predigten fort und versinken wieder in einem «Klangstrudel», wie Stefan Wirth sagt.

Der Aufbau des Werks folgt jedoch einem klaren Plan. Ausgehend von der Konstellation c-cis-d-f und deren Transpositionen herrscht auch in dem abgebildeten Beispiel eine klare Ordnung: In T. 13 dominieren b-h-c-es, in T. 14 f-fis-g-b, während die Sechzehntel von T. 14 rhythmisch genau geordnet sind durch allmähliche Beschleunigung oder Verlangsamung, und das chromatische Total bleibt gewahrt. Auch die Takteinteilung ist hier wie schon in den Etüden streng geordnet und ergibt, in Achteln gemessen, die folgende Reihe: 8-7-6-5-4-3 usw. Trotz alledem scheint diese Musik aufzusteigen aus den uralten Gewölben einer Kirche, ohne sich bei früher Mehrstimmigkeit anbieten zu wollen. In diesem wie in vielen anderen seiner Werke klopft Wirth beharrlich klangliches Material unterschiedlicher historischer und geographischer Provenienz ab, nicht um es wiederzubeleben, sondern um es auf seine Weiter-spinnbarkeit zu prüfen und es in unkonventioneller Weise weiterzudenken.

-
- 1 Es handelt sich um *Le cru et le cuit* (2010). Die Uraufführung fand am 11. September 2010 im Rahmen des Lucerne Festivals und zugleich des Schweizerischen Tonkünstlerfests im KKL Luzern statt. Der Klavierpart wurde vom Komponisten selbst übernommen, mit ihm spielte das Collegium Novum Zürich unter der Leitung von Michael Wendeberg.
 - 2 Vgl. das Programmheft zur Uraufführung von *Yhöll/Gennff* am 3. Dezember 2008 im Schiffbau Zürich mit dem Collegium Novum Zürich und dem Dirigenten Matthias Kuhn.
 - 3 Ebd.
 - 4 Grammont Sélection 2, Schweizer Uraufführungen 2008, MGB CTS-M 120 (2 CDs).
-

