

Helle Nebengeräusche : im Andenken an den Schweizer Komponisten Martin Wehrli (1957-2013)

Autor(en): **Jordi, Dieter / Bächli, Tomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2013)**

Heft 124

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927500>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Helle Nebengeräusche

Im Andenken an den Schweizer Komponisten Martin Wehrli (1957–2013)

Dieter Jordi, Tomas Bächli

Zwei enge Freunde und Weggefährten kommentieren die Musik und die Persönlichkeit des kürzlich verstorbenen Musikers Martin Wehrli: Nehmen die Erinnerungen des Gitarristen und Komponisten Dieter Jordi an die (nicht nur) künstlerische Persönlichkeit ihren Ausgang im Rockkeller, beschreibt Tomas Bächli das «Klavierstück IV» (1988) aus der Sicht des Pianisten.

Am 11. Juli 2013 ist der Komponist und Gitarrist Martin Wehrli im Alter von 56 Jahren an den Komplikationen einer schweren Operation gestorben. In den letzten Jahren hatte sich sein Gesundheitszustand zunehmend verschlechtert, und er komponierte nur noch sporadisch. Martin Wehrli studierte Gitarre bei Walter Feybli, danach Komposition bei Hans Ulrich Lehmann und Helmut Lachenmann. Sein ganzes Leben arbeitete er als engagierter Gitarrenlehrer. Er war Mitglied und zeitweise Geschäftsführer des KomponistInnen-Selbstverlages mikro und der Atelier- und Produktionsgemeinschaft KOPROD in Zürich. Neben anderen Auszeichnungen erhielt er 1988 den Musikpreis der C.F. Meyer-Stiftung. Er hinterlässt uns ein schmales, aber subtiles und sorgfältig gearbeitetes Werk.



Interessiert an den Hüllen und Schatten der Töne: Martin Wehrli (1957–2013). Foto: Ruth Vögtlin

Hören, was da ist. Erinnerungen an Martin Wehrli

In unserer Jugend pflegten wir eine zwanglose, freundschaftliche, aber intensive Arbeits- und Lerngemeinschaft. Kennengelernt haben wir uns im Rockkeller, unter der Wohnung der Familie Wehrli. Die Verstärkeranlagen bestanden aus alten Radios, die Martin mit dem Lötkolben bearbeitet hatte. Er sang zu unserer Begleitung mit rauer Stimme *Sweet Little Sixteen* (obwohl er damals erst 15 war). Das E-Gitarrenspiel hat er sich selber beigebracht, und die Stücke spielte er nach Gehör.

Martin begann ab 1974, also erst mit 17 Jahren, Unterricht auf der klassischen Gitarre zu nehmen. Wir trafen uns mehrmals pro Woche und verbrachten halbe Nächte mit Spielen, Musikhören und intensiven Gesprächen. Wir spielten Jazz, sämtliche klassischen Gitarrenduos, die wir finden konnten, aber auch viel Klavierliteratur, soweit sie auf zwei Gitarren spielbar war, einfach, um sie kennen zu lernen. Wir haben einander vorgespielt und gegenseitig kritisiert. Mit der Zeit gab es gemeinsame Auftritte, zunächst an Hochzeiten, Beerdigungen, Vernissagen und ähnlichen Veranstaltungen.

Martin entdeckte Bibliotheken mit alter Musik für Laute und Vihuela. Vieles hat er transkribiert, und wir tauchten in diese Welt ein. Wir besuchten alle möglichen Konzerte, und wir hörten zunehmend mehr neue komponierte Musik. Hatte uns diese zunächst nur amüsiert, staunten wir bald über diese neuen Möglichkeiten, Musik zu hören und zu machen. Mit zunehmender Begeisterung machten wir uns auf Entdeckungsreise. Es entstanden unsere ersten Kompositionsversuche, die wir leidenschaftlich diskutierten.

Martin konnte aufmerksam zuhören. Hatte ich die Neigung, alles vorschnell und systematisch einzuordnen, war er skeptisch gegenüber Verallgemeinerungen. Gerne brachte er beim nächsten Treffen ein Buch mit oder ein Stück Musik, um meine Behauptungen zu relativieren. «Ich zitiere dich», begann er jeweils. «Man kann sich doch auch entwickeln und seine Meinungen ändern», verteidigte ich mich. «Gewiss, ich wollte dir nur dabei helfen, diesen Vorgang zu bemerken», lächelte er.

DER «REALISTISCHE» KOMPONIST

Obwohl sich bei Martin fast alles um Musik drehte, war er kein Fachidiot. Er war sportlich, pflegte das Kunstturnen, später fuhr er Rad und nahm auch an Rennen teil. Er las viel, interessierte sich für Politik und verfolgte zum Beispiel die Parlamentsdebatten im deutschen Bundestag, wegen des hohen kabarettistischen Unterhaltungswerts, wie er sagte, ausserdem wusste er auch manchen Text professioneller Kabarettisten auswendig zu rezitieren. Er imitierte gerne und treffend Sprechweisen und Dialekte anderer Menschen.

Das klingt alles nach Leichtigkeit, aber man sollte sich keine Illusionen machen über seinen Fleiss und seine Leistungsfähigkeit: Nach der obligatorischen Schulzeit arbeitete er zunächst auf der Flughafenpost, dann absolvierte er eine Buchbinderlehre. Die Beschäftigung mit Musik leistete er also

neben einem vollen Arbeitspensum. Nachdem er mit 17 Jahren mit dem Gitarrenunterricht begonnen hatte, trat er mit 21 ins Konservatorium ein. Das zeugt nicht nur von einem Ausnahmetalent, sondern auch von eisernem Willen und konsequentem Training. Martin war immer unzufrieden mit seinem Spiel und seiner Technik, und manchmal griff er zu beunruhigenden Methoden. So pflegte er sich zeitweise über Nacht einen Tennisball zwischen die Finger zu klemmen in der Hoffnung, deren Spannweite würde sich so im Schlaf vergrössern.

In Martin Wehrli's Kompositionen begegnet mir der Mensch, wie ich ihn kannte: Spekulative Konzepte zu verwenden, um Musik zu erfinden, war ihm fremd. Er war ein «realistischer» Komponist, der handwerklich mit konkretem Material arbeitete. Wenn er für ein neues Instrument schrieb, liebte er sich eins aus, um es zu Hause gut kennen zu lernen und seine Möglichkeiten auszuhorchen. Er setzte sich mit den Interpreten zusammen, um Klänge und Spielweisen auszuprobieren. Seine Aufmerksamkeit richtete er dabei mit feinen Antennen auf die Hüllen und Schatten der Töne – auf die Obertöne und Geräusche, die zum Organismus eines Instrumentaltones dazugehören. Diese Schatten und feinen Lichtreflexe hörte er genau aus, setzte sie zueinander in Beziehung, komponierte sie zu Gebilden und machte sie hörbar. Dieses Vorgehen war stilbildend für seine Musik: Seinen Stücken ist häufig ein charakteristisch stockender Rhythmus eigen. Sie fliessen nicht leicht dahin, sondern gehen etwas zögernd voran, mal staut und ballt sich etwas, dann löst es sich wieder auf.

Abgesehen von der Vertonung eines Gedichtes von Hans Arp (*Sinnende Flammen*) hat Martin seine Musik nicht mit Texten verbunden. Auch die *Drei Tientos* für Chorgruppen haben keinen Text.

Er konnte und wollte seine Stücke nicht «analysieren» und hasste Veranstaltungen, an denen Komponisten ihre Werke verbal verteidigten, mit mehr oder minder überzeugenden Theorien. Öffentliche Auftritte mit theoretischen Diskussionen über seine Musik waren ihm ein Gräuel; dann stockte seine Rede, und er wirkte wie eine eingesperrte Katze, die darauf lauert, sich so schnell wie möglich aus dem Staub zu machen. Ebenso ungern verfasste er theoretische Texte über seine Musik.

Aber im privaten Gespräch konnte er gut beschreiben, was er gemacht hatte und um was es ihm ging. «Schau, in diesem Ton hörst du diesen Oberton deutlich, und der wird hier von der Geige aufgenommen, aber etwas tiefer, und dann gibt es mit dem nächsten Klang mit diesem hellen Nebengeräusch eine fortschreitende Linie, die dann später anders nochmals kommt ...». So ungefähr hat er versucht, über seine Stücke zu reden. Er wollte einfach beschreiben, was da war. Es gibt keine konzeptuelle oder metaphysische Ebene hinter seiner Musik. Diese Stücke sind von einem aufmerksamen Hörer gefundene, sorgfältig zusammengestellte Klangfolgen. Geeigneten Menschen lassen sie eigene Antennen wachsen. Die Schönheit dieser Musik besteht für mich im Erlebnis einer gesteigerten Aufmerksamkeit der Spielenden wie der Hörenden.

Dieter Jordi

Die Stimme des Komponisten – Zum *Klavierstück IV* von Martin Wehrli

Als ich vor vielen Jahren für ein Portrait-Konzert von Martin Wehrli das Programmheft zusammenstellte, erklärte er mir, dass er zum *Klavierstück IV* einen Begleittext geschrieben hätte. Als ich ihn später bat, mir diesen Text zu schicken, gestand er mir, dass es sich nur um zwei Sätze handle. Ich schlug vor, dass er mir diese direkt ins Telefon diktieren könne (damals gab es noch kein Internet). Nach langem Suchen kehrte er zum Hörer zurück und entschuldigte sich wortreich. Er habe mir zu viel versprochen, denn der Kommentar bestehe nur aus einem einzigen Satz. Soweit ich mich erinnere, bestand dieser Satz vor allem in der Beschreibung dessen, was das *Klavierstück IV* nicht ist – «eine Etüde, aber nicht im Sinn virtuoser Entfaltung». Martin Wehrlis Tod im Sommer diesen Jahres macht es uns leichter, über seine Musik zu sprechen, obschon ich ihm gerne noch die eine oder andere Frage gestellt hätte.

CHROMATISCHE SKALEN

Dabei ist es gar nicht so schwer, das *Klavierstück IV*, 1988 geschrieben als Auftragsarbeit für das «Zürcher Klavierbuch», eine Sammlung von Klavierwerken verschiedener Komponisten für die Studenten des Konservatoriums Zürich, zu beschreiben. Es besteht ausschliesslich aus auf- und absteigenden chromatischen Tonleitern, die mehr oder weniger ineinander verschachtelt sind. Viele von diesen sind schon beim ersten aufmerksamen Zuhören zu erkennen, in einem Fall (kurz nach Beginn) erscheint die chromatische Tonleiter sogar in der nackten Form, praktisch ohne Begleitung und ohne jede rhythmische und dynamische Gestaltung (Beispiel 1).

Doch das ist lediglich die Vorbedingung des Komponierens. Chromatische Tonleitern sind ohne jede Gestalt, eine amorphe Knetmasse. Erst die Art und Weise ihrer Handhabung bestimmen Struktur und Essenz der Komposition.

Die Töne im *Klavierstück IV* erinnern mich an Menschen, die sich auf gegenläufigen Rolltreppen bewegen: Die Richtung ist zwar vorgegeben, das Tempo der Bewegung kann aber variieren, und die Individualität der Personen ist ohnehin verschieden. Genauso geht es den Tönen auf den Skalen im *Klavierstück IV*. Es gibt lange und kurze, leise und laute. Sie begegnen sich, sie verfolgen einander, holen sich ein oder gewinnen Distanz. Dann entstehen Intervalle, nicht nur Tonhöhen-Intervalle, sondern auch Zeit-Intervalle und Lautstärken-Intervalle, und die Verschiedenartigkeit dieser Intervalle und ihre Zusammenballung bedingen auch die verschiedenen Klangfarben des Klaviers. Martin Wehrli, dessen Instrument die Gitarre war, ging es immer auch darum, die Klanglichkeit des Instruments ganz genau auszuhören.

Unmittelbar vor der eben erwähnten Solo-Tonleiter werden auf engstem Tonraum Dis – B vier Skalen gleichzeitig exponiert: zwei aufwärts, zwei abwärts (Beispiel 2). Diese Skalen decken sich übrigens nicht mit den Stimmen in der Partitur.

Die relativ tiefe Lage bewirkt, dass wir die Intervalle vor allem als Timbre wahrnehmen. Es entsteht ein Knäuel von Tönen. Der Dauerbeschuss mit Fortissimo-Akzenten ergibt einen Klang, der wirkt, als wäre er mit Metall gespickt. Gehen wir in diesen Klang hinein, hören wir kleine, aufgeregte Motivpartikel, die durch Überlagerungen der Stimmen entstehen.

SPIEL MIT TRADITION

Gelegentlich werden Erinnerungen an die klassisch-romantische Musiktradition hörbar: Der Halbtonschritt aufwärts wird ja in der tonalen Musik oft mit einem Leitton in Verbindung gebracht, und auch in der Musik danach ist dieser Gestus immer noch spürbar. Der nächste grosse Teil (Tempo 50) mit seinen kunstvoll verschränkten Skalen wird immer wieder

Beispiel 1: Martin Wehrli, *Klavierstück IV* (1988), Takt 16f. © Zentralbibliothek Zürich

Beispiel 2: Martin Wehrli, *Klavierstück IV* (1988), Takt 11–15 © Zentralbibliothek Zürich

durch Generalpausen unterbrochen und dadurch in kleinere Einheiten gegliedert. Gleich in den ersten beiden Einheiten dominiert ein solch künstlicher Leitton, eine lang anhaltende akzentuierte Note, die sich in eine kurze unbetonte Note auflöst: $a^1 - b^1$, bzw. $dis^1 - e^1$. Dies allerdings mit einer für Martin Wehrli so typischen Differenzierung. Beim ersten Mal ist die Auflösung noch eine Nuance stärker (piano) als die vorhergehenden begleitenden Einzeltöne: E_1, g^2 (pianissimo); beim nächsten Mal ist es genau umgekehrt: piano für den begleitenden Zweiklang $F_1 - h^1$, pianissimo für die Auflösung d^1 . Auf diese beiden Vorhalte folgt ein längerer Abschnitt, der expansiver ist, sowohl in der Gestik als auch der Dynamik. Nach einigen Umwegen entspannt sich die Musik auf dem Zweiklang $Gis_1 - g^3$ (Beispiel 3). Höre ich diese drei Abschnitte hintereinander, kommt mir dabei ein Satzprinzip in den Sinn: Modell-Sequenz-Entwicklung, als hätten wir ein Thema aus einer traditionellen Klaviersonate vor uns.

Bei solchen Begriffen aus der Tradition ist Vorsicht angebracht. Ich merke, wie ich immer in Anführungszeichen denken möchte. Es ist, als würden die Töne nur für einen Moment eine Funktion annehmen und sie im nächsten wieder aufgeben. Doch schon allein die Musik für Klavier mit ihrer enormen Literatur verleitet uns zu diesen Assoziationen. Das Spiel mit der Tradition knüpft an eine Musik an, die bereits spielerisch ist, schliesslich gibt es von Joseph Haydn elaborierte Kompositionen, die im Wesentlichen aus Tonleitern bestehen.

AUTOMATISMUS

Nach einer Unterbrechung mit wieder ganz nackt exponierten Skalen gibt es einen weiteren kompliziert verschränkten Teil (Metronom 42), diesmal ohne Generalpausen, mit liegenden Noten, was das Gehör vermehrt auf die Harmonik lenkt. Der nächste Teil (Metronom 52) ist der Höhepunkt harmonischer Komplexität: Es erklingen bis zu acht Tonhöhen gleichzeitig. Doch danach erhält die Musik plötzlich ein rigides System. Die drei Stimmen (später eine vierte) bewegen sich quasi polymetrisch mit der immer gleichen Dynamik, Tonlänge und im gleichen Tempo (Beispiel 4):

1. Sopran, piano, kurz, acht Sechzehntel Abstand
2. Tenor, pianissimo, legato, zehn Sechzehntel
3. Bass, fortissimo, staccato, sieben Sechzehntel Abstand
4. Alt, pianissimo, legato, neun Sechzehntel

Die Musik wird determiniert und absehbar – etwas, was Martin Wehrli vollkommen fremd ist. Doch dann erfolgt ein Regelbruch in der Dynamik, denn plötzlich gibt der Bass die Lizenz zum Lärmen an den Sopran ab, laut und leise werden vertauscht. Zweimal lässt die Bassstimme die Oberstimme gewähren, dann reisst ihr die Geduld und das Imperium schlägt zurück: Mit einem erneuten Fortissimo wird die alte, natürlich völlig willkürliche Ordnung wieder hergestellt.

Beispiel 3: Martin Wehrli, Klavierstück IV (1988), Takt 21–29 © Zentralbibliothek Zürich

Beispiel 4: Martin Wehrli, Klavierstück IV (1988), Takt 67–74 © Zentralbibliothek Zürich

Als ich das *Klavierstück IV* dem amerikanischen Komponisten James Tenney (1934–2006) vorspielte, reagierte er auf die Situationskomik mit Gelächter. Das ist sicher nicht die einzige, aber eine durchaus adäquate Art, sich dieser Musik als Hörer zu nähern.

DIE STIMME

Wenn Klänge und Töne die handelnden Personen der Komposition sind – wo bleibt dann die Stimme des Komponisten? Man mag diese Fragestellung als altmodisch empfinden, dennoch glaube ich, dass sie gerade für Martin Wehrli, dem Selbstdarstellung fremd war, entscheidend ist.

Bei jedem gelungenen Werk vernehme ich diese Stimme, allerdings ist sie immer gefährdet. Früher waren es die Reglementierungen eines konservativen Musik-Establishments, die sie behinderten, heute ist es der Zwang zur Imagepflege, das Markenzeichen – ein gebasteltes Gefängnis, das Spontaneität und freie Entfaltung unmöglich macht. Doch die Stimme von Martin Wehrli macht aufmerksam auf das, was klingt. Meistens geht es dabei um Nuancen. Wenn etwa am Ende eines komplexen Zusammenklangs ausgerechnet die beiden leisesten Noten

noch eine Triolen-Achtel länger gehalten werden, so wird die Hierarchie der Aufmerksamkeit für einen Augenblick in Frage gestellt. Wenn aber ein anderer Akkord langsam Note für Note ausklingt, aber die letzte Note sich kurz vor dem Absterben noch einmal im pianissimo um einen Halbtonschritt bewegt, sind wir ertappt. Wir haben uns so schön auf das Fade-out eingestellt und beinahe etwas Wichtiges verpasst (Beispiel 5).

Die Stimme des Komponisten ist auch dann zu vernehmen, wenn er am Ende des Stücks den Interpreten vor eine hoch riskante Aufgabe stellt: einen Sprung über die ganze Klaviatur aus der Höhe im fff zum ppp im Kontra-Es (Beispiel 6). Ich erinnere mich, wie Martin Wehrli, der sonst immer grosszügig mit Patzern von Interpreten umging, auf die Dynamik und ihre Extreme grössten Wert legte und die Interpreten seiner Werke ermunterte, an ihre Grenzen zu gehen. Ein Mysterium aber ist die letzte Note: ein unscheinbares g^3 – soviel ich weiss, die einzige Note dieses Stücks, die nicht aus einer chromatischen Skala abzuleiten ist. Hat sie sich selbst komponiert?

Tomas Bächli

» Eine Einspielung des *Klavierstücks IV* durch Tomas Bächli findet sich im Dossier Martin Wehrli auf www.dissonance.ch

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. It features various notes, rests, and dynamic markings such as 'ff' and 'pp'. There are also some handwritten annotations and a bracket under the bottom staff.

Beispiel 5: Martin Wehrli, *Klavierstück IV* (1988), Takt 64–66
© Zentralbibliothek Zürich

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. It features various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'ppp'. There are also some handwritten annotations and a bracket under the bottom staff.

Beispiel 6: Martin Wehrli, *Klavierstück IV* (1988), Takt 80 © Zentralbibliothek Zürich