

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.

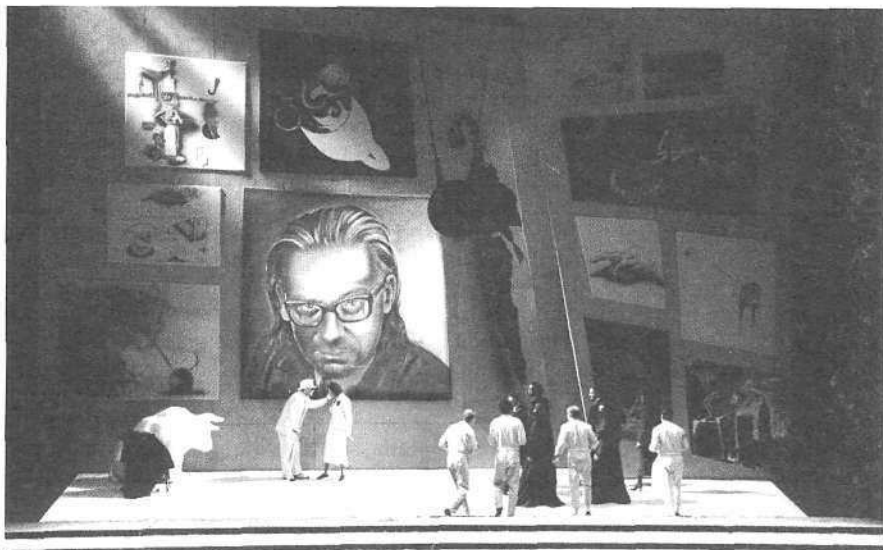
Beat Furrer geht es allerdings nicht um den Wettstreit von Musik gegen Wort. In seiner Oper «Narzissus» interessiert ihn vielmehr, wie sich das flüchtige Medium gegen die optischen, wesentlich bestimmenderen Eindrücke durchsetzen kann: Wie ist es möglich, die Musik im Gleichgewicht zu Bewegung, zu Bildern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

fama ben solida, attraverso un'invidiabile serie di premi discografici (Grand Prix Charles Cros, Prix des Discophiles, Grand Prix de l'Académie française, Grand Prix de Hollande, ecc.). Samuel Muller, il produttore che ha reallizzato i suoi primi dischi, può confermare che il primo disco scarlattiano di Sgrizzi, risalente al 1964, trasferito su CD rappresenta ancora una delle punte di diamante nelle vendite della parigina Accord.

Sgrizzi non era propriamente un concertista. Molti sono i motivi per cui dal pianoforte ad un certo punto passò al clavicembalo, ma fra questi uno dei più importanti è certamente la destinazione dello strumento più antico a platee più piccole, ad ambienti più intimi, ad ascoltatori più raffinati che non si lasciano abbagliare da gesti spettacolari.

Il suo ideale era il clavicordo, lo strumento dell'interiorità da suonare per sé, da aprire come una specie di diario a cui affidare le riflessioni più profonde e più private. Chi l'ha visto sulla scena ricorderà il suo entrare dimesso, come per chiedere scusa di essere lì in quel momento, il suo modo di sedere alla tastiera, di rannicchiarsi quasi per diventare ancora più minuto di una statura già piccola, di nascondersi quasi dietro il leggio per far dimenticare la presenza di un mediatore tra la musica e il pubblico. Il suo corpo rimaneva immobile durante l'esecuzione, assolutamente alieno dai gesti spettacolari, lasciando libero solo il gioco delle dita, scattanti o carezzevoli a seconda delle necessità, con una concentrazione totale su quell'estremità in cui si condensava tutta la sua energia espressiva la quale, per trovarsi adunata in così ristretto spazio, acquisiva una straordinaria portata esplosiva.

Sgrizzi leggeva la musica, non amava suonarla a memoria. Non era un difetto, era una scelta. Suonarla a memoria significa semplificarla, significa soprattutto fermarla in gesti emblematici. Leggerla dallo spartito può significare invece percorrere nell'intimo, scoprire nuovi ed inaspettati particolari nel momento stesso in cui la si legge davanti al pubblico. Leggerla con l'attenzione al dettaglio significa commentarla, introducendo sottolineature ed accenti che trasformano l'interprete da mediatore (amplificatore delle intenzioni del compositore) a chiosatore. Sgrizzi in concerto era questo: non era un'esibizione ma una lezione, non era un punto d'arrivo, ma un passaggio a comprensioni inedite ed aperte a successive letture.

Era nato a Bologna nel 1910. Per le sue straordinarie doti musicali a soli 13 anni si diplomò in pianoforte e venne accolto nell'Accademia filarmonica della città (la stessa che aveva insignito il Mozart fanciullo). Come bambino prodigo dal 1924 al 1927 percorse l'America del Sud, con la famiglia al seguito del piccolo ed acclamato pianista in lunghe tournées di concerti. Al ritorno si diplomò in organo e composizione a

Bologna, ma il clima ormai instaurato dal regime fascista, invivibile per uno spirito libero, lo indusse a soli 20 anni a lasciare il paese. Tra la Francia, il Belgio, e soprattutto la Svizzera, in cui prevalentemente avrebbe risieduto a partire dal 1935 (a Berna e altrove), si sarebbe guadagnato da vivere come pianista negli alberghi e nei casinò, come orchestratore, ecc., con grande impegno riservato alla composizione e agli studi letterari.

Tante vite in una, insomma, che sono il segno dell'esistenza di un uomo *eclettico per indole e cosmopolita per scelta* come l'ha definito Lorenzo Bianconi, un uomo antidogmatico, che agisce al di fuori dei sistemi per non diventarne vittima, capace di riformulare in ogni momento il proprio compito di artista e di studioso, senza preclusioni e senza nostalgie.

Stabilito definitivamente a Lugano dal 1947, il musicista nomade diventa un sedentario, ma ciò concerne la sua mobilità fisica non il modo di aprirsi al mondo che rimane lo stesso. Il suo primo ruolo di pianista accompagnatore alla Radio della Svizzera italiana si accompagnò a quello di revisore delle antiche musiche italiane nella collaborazione con la Società cameristica di Lugano, di cui fu il principale animatore accanto ad Edwin Loehrer, conseguendo una messe di successi discografici negli anni 60.

A Lugano, nello studio radiofonico, avvenne l'incontro con il clavicembalo, a cui avrebbe dedicato la maggior parte della sua attività, culminato nelle 290 sonate di Scarlatti registrate su disco. Con ciò le sue superbe qualità di interprete si affermarono internazionalmente e ne fecero un punto di riferimento primario per il risorto interesse per l'antico strumento, suscitando inviti ed occasioni di concerto, che rimisero il musicista in viaggio attraverso il continente.

Da circa sette anni Sgrizzi non si esibiva più in pubblico. Dagli amici e dai più fedeli estimatori si era congedato facendo loro giungere una cassetta con le sue ultime private registrazioni. Vi spiccavano quattro sonate di Scarlatti, inedite su disco benché registrate nel 1981 dalla Erato che le conserva nel proprio archivio, smaglianti per nitidezza e fantasmagoria del suono clavicembalístico (un vero fuoco d'artificio che, attraverso quella straordinaria miscela di calore e di impassibilità sprigionata dalla superlativa tecnica dell'arpeggio folgorante che gli è propria, è in grado di rivelare la dimensione «geometrica» della fantasia del grande compositore napoletano che, dopo le significative riletture creative novecentesche di Casella, ecc., Sgrizzi ci fece riscoprire immaginificamente e luminosamente collocata come nello spazio «metafisico» di un quadro di De Chirico). Ma vi si evidenziava anche una serie di brani pianistici, tratti dai *Péchés de vieillesse* di Rossini (e qui già esistono, anche se pochi, documenti discografici che rivelano Sgrizzi come esecutore della vo-

lontà di un operista italiano che imparò a vivere distaccato dal mondo scrutato con occhio penetrante e disincantato) e, questa era la novità, da raccolte di pezzi caratteristici di Borodin, Ciaikovskij, Grieg, cioè da un repertorio tardo-romantico rimasto marginale in quanto ritenuto generalmente minore e sentimentale, e che con lui riviveva nell'esemplarità della riscoperta di un'intimità vibrante tra sentimento esibito e pudore, tra abbandono al languore e candida semplicità ritrovata come fondamento di un linguaggio sapiente nel «minimalismo» *ante litteram* a cui oggi possiamo richiamarlo.

Come dire: tutto per Sgrizzi è stato una transizione che, anziché delle certezze, si appagava del cambiamento.

Carlo Piccardi

## Livres Bücher

### Vingt compositeurs suisse sur la sellette

Jean-Pierre Amann: *Musique pour une fin de siècle. Revue Musicale de Suisse Romande, N° 1/94 Yverdon-les-Bains, 135 pages*

C'est dans le cadre du premier concert « Kammerkunst », le 16 septembre 1994 à Bâle, qu'a été présentée en Suisse alémanique cette série d'entretiens, réalisée entre 1990 et 1993, avec vingt compositeurs suisses<sup>1</sup>. Il s'agissait surtout, selon l'auteur, d'offrir aux lecteurs un « repère » pour les dernières années d'un siècle finissant. Ce livre, au titre un peu emphatique, s'inscrit dans le prolongement de « Compositeurs suisses de notre temps », paru en automne 93, ouvrage très attendu et qui avait été critiqué de manière assez acerbe mais tout à fait pertinente par Dominik Sackmann<sup>2</sup>. La publication de Jean-Pierre Amann comble donc une lacune importante au niveau de la communication et de l'information entre compositeurs, musicographes et public, car les compositeurs ici interrogés se livrent, souvent sans complexe, à l'exercice périlleux d'expliquer le pourquoi et le comment de leurs œuvres, en acceptant de répondre aux questions pertinentes et quelquefois gênantes, rarement naïves ou banales, de l'auteur. Jean-Pierre Amann a donc choisi vingt compositeurs nés entre 1943 et 1962, représentatifs selon lui – il s'agit d'un choix personnel et donc sans considération d'ordre proportionnel aux régions linguistiques de notre pays – d'une possible et nouvelle émergence de la pensée musicale suisse à l'aube du troisième millénaire. Cet ouvrage « se veut aussi état des lieux (évidemment provisoire) d'une jeune génération d'artistes en pleine évolution » (cf. page 4 de couverture). L'année 1943 (et non 1945 comme il est écrit sur cette même