

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2001)
Heft: 67

Rubrik: Compact Discs

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

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

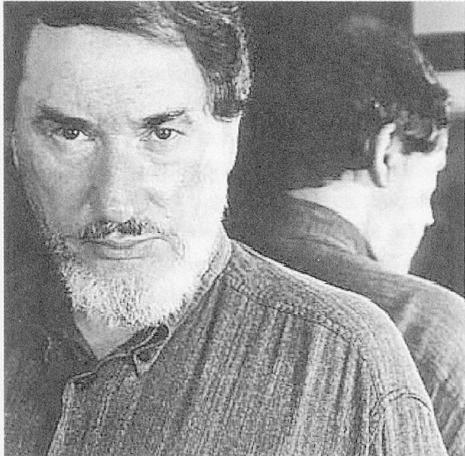
Compact Discs

Kurt Schwertsik: «**Baumgesänge**» für Orchester op. 65 / «**Instant Music**» für Flöte und Blasorchester op. 40 / «**Starckdeutsche Lieder & Tänze**» für Bariton und Orchester op. 44
Erwin Klammbauer, fl; Heinz Karl Gruber, bar; Radio Symphonieorchester Wien; Heinz Karl Gruber, Dennis Russell Davies, cond
Edition Zeitton, ORF CD 175

Roaring Eisler. Hanns Eisler: **Suiten für Orchester Nr. 2–5** / Aus: **Balladen** op. 18, 22, 41 /
Aus: «**Die Rundköpfe und die Spitzköpfe**» / «**Ideal und Wirklichkeit**»
HK Gruber, v; Ensemble Modern; HK Gruber, cond
BMG classics 74321 56882 2

Kurt Weill: «**Die Dreigroschenoper**»
Max Raabe, HK Gruber, Nina Hagen, Sona MacDonald, Hannes Heldmann, Winnie Böwe, Timna Brauer, Jürgen Holtz, v;
Ensemble Modern; HK Gruber, cond
BMG classics 74321 66133 2

GRUBERS GESÄNGE



HK Gruber

Beatles, Brahms und Mozart heißen in starck-deutsch (sic!) «Bütels, Bruhmms ont Motzurattn»; gesprochen oder vielmehr gesungen wird die Sprache, deren Grammatik laut den Urhebern das Empfinden ist und deren Rechtschreibung vom Augenmass geregelt wird, von HK Gruber – mit ck und rrrr, denn unscharfe Konsonanten werden nicht geduldet. Gruber verabscheut den traditionellen Konzert- und Operngesang, weil man den Text nicht versteht und kann mit Neuer Musik (mit grossem N) aus ähnlichen Gründen nichts anfangen. Zusammen mit Otto M. Zykan und Kurt Schwertsik hat er 1968 das Ensemble *MOB art & tone ART* gegründet, bei dem der Verzicht auf guten Geschmack und die Hinwendung zu Populärmusik und Tonalität Programm ist. Was darunter in symphonisch sublimierter Form zu verstehen ist, zeigen die beiden von Gruber dirigierten Orchesterwerke Schwertsiks auf dieser CD. Ebenso wie die Vertonung der starck-deutschen Ökopoesie von Matthias Koeppe und die darin eingelassenen Marsch-, Walzer- und

Jodler-Zwischenspiele beweisen sie, dass populäre (oder populär intendierte) Musik durchaus Grips haben kann.

Nicht zufällig ist einer der Bezugspunkte Schwertsiks und Grubers Hanns Eisler, dem dieser Beweis schon vor vielen Jahrzehnten gelungen ist. Gruber ist inzwischen einer der besten Eisler-Interpreten, vielleicht der einzige Sänger, der es mit dem legendären Ernst Busch, für den Eisler die meisten seiner Politsongs geschrieben hat, aufnehmen kann. Er geht sogar mit mehr Leidenschaft und grösserer stimmlicher Vielfalt an die Songs heran als der «Barrikaden-Tauber» der 30er Jahre (dessen Faszination war wohl wie beim berühmten Tenor primär im einzigartigen Timbre der Stimme begründet). Auch sind die Tempi meist schneller und – grösster Vorzug – die Aufnahmen nicht so einseitig auf den Sänger fokussiert wie bei Busch sogar in Stereo-Einspielungen aus den späten Jahren. Eisler ingeniöse Instrumentalsätze, die über eine schlichte Songbegleitung weit hinausgehen, kommen hier mit der vorzüglichen Umsetzung durch das Ensemble Modern zu voller Geltung. Auch in den Filmmusik-Suiten, die Gruber in den rasanten Tempi dirigiert, wie sie auf der Tonspur der Filme überliefert sind, bewährt sich die stupende Virtuosität dieses Ensembles.

Mit dem gleichen Ensemble hat Gruber eine Einspielung der Weillschen Dreigroschenoper realisiert, und auch hier hat man das Vergnügen, einen präsenten und brillanten Instrumentalsatz hören zu können. Die Aufführung basiert auf dem neuesten editorischen Stand, der für die neue Kurt Weill-Ausgabe erarbeitet worden ist; das ist – angesichts des oft nachlässigen Umgangs mit diesem Werk – auf jeden Fall ein Gewinn, obgleich der Herausgeber Stephen Hinton selbst sagt, dass es sich dabei «zwangsläufig um

unvollkommene Versuche, ein Werk festzuhalten, dessen Entstehung aufs Engste mit dem Produktionsprozess verbunden war», handelt und das Werk «möglicherweise nie auf die dort notierte Weise aufgeführt wurde». Immerhin bekommt man als Zugabe eine Eifersuchtsarie der Lucy geliefert, die mit ihren hohen Tönen die Schauspielerin der Uraufführung überforderte und deshalb gestrichen wurde. Winnie Böwe, die ebenfalls vom Schauspiel herkommt, bleibt dem opernhaften Gestus nichts schuldig. Sona MacDonald gibt eine leicht keifende Polly Peachum, die ihrer Mutter nachzustreben scheint, hier von Nina Hagen geradezu hysterisch krächzend dargestellt. Macheath, von Max Raabe wunderschön gesungen, kommt dagegen mit der distanzierten Sanftheit dessen daher, der weiß, dass die Welt den Gaunern gehört, auch wenn mal einer von ihnen gehängt wird (oder eben doch nicht, wie das Opernfinale mit der wundersamen Rettung zeigt). Den Part von Jonathan Peachum übernimmt Gruber selbst und gibt ihm ein gutes Stück seiner eigenen, zugleich kämpferischen und listigen Attitüde als Protestsänger (inklusive rollendes r). Also insgesamt eine die Rollen scharf profilierende Interpretation, selbst wenn das gelegentlich – am stärksten bei Nina Hagen – auf Kosten des Notentextes geht. Aber den Notentext tel quel zu singen, wäre sicherlich das grösste Missverständnis, das einer auf Authentizität bedachten Einspielung der Dreigroschenoper unterlaufen könnte. Und sich Brechts oder Lotte Lenyas Interpretationen einzelner Songs zum Vorbild zu nehmen, wäre nicht viel besser. Es macht nicht zuletzt die Qualität dieser Aufnahme aus, dass man sich einiges auch anders denken kann. (ck)

Giuseppe G. Englert: «Chacones pour orchestre et piano concertant» / Franz Schubert: Fragmente für Klavier (Sonate D 613, Allegretto D 900, Allegretto D 346, Allegro moderato D 347, Andantino D 349, Fantasie D 605, Zwei Ländler D 980c)
Sinfonieorchester Basel; Mario Venzago, cond; Christoph Keller, pf
Musikszenen Schweiz, Grammont Portrait, MGB CTS-M 74

VERLORENE SCHLÜSSE

Vierzehn harmonische Felder mit je fünfzehn Tönen ordnet Giuseppe G. Englert so in eine den Gang durch die Akkorde permutierende Variationenfolge, dass nach 56 Variationen die ursprüngliche Reihenfolge wieder hergestellt ist. Dazu werden jeder Variation spezifische Daten zugeordnet, nämlich instrumentale Besetzung, Tempo, und ein Bereich der Ton- und Registerlage. Dies ist das zyklische Konzept, mit dem das grosse Orchester einen harmonischen, zuletzt geschlossenen Rundgang antritt. Einen bedächtigen, fixierten Rundgang von berechenbarer innerer Logik also? Nicht ganz. Denn dazu tritt das «konzertante Klavier». Dieses schlägt die umgekehrte Permutationsrichtung ein, durchmisst die Aggregatsfolge gegenläufig – und bleibt zuletzt allein übrig. Ausserdem wählen Pianist und Dirigent ihre eigenen, voneinander unabhängigen Tempi, und das Klavier stellt die Akkorde in Einzeltöne weit aufgesplittet den massiven Orchesterakkorden klanglich entgegen, so dass die anfänglich erwartete statische Kreisform sich als eine Doppelbödigkeit erweist, in der harmonisches Zusammentreffen höchstens zufälligerweise eintreten kann: Zwei «Chaconnes» also, die das gleiche Material in je eigener Weise verarbeiten. Von einer Funktion des «Oppositionssprechers im Parlament» spricht Giuseppe G. Englert im Zusammenhang mit dem Solopart. «Ausserparlamentarisch»

müsste man die Opposition sogar nennen in Anbetracht der unabhängigen Kreise, die die beiden Teilnehmer dieses Stücks ziehen. Doch wie so oft bei derartiger vom Computer abgesicherter Absichtslosigkeit ergeben sich für den Hörenden sehr wohl immer wieder Wirkungen gegenseitiger Beeinflussung und Kommunikation, Momente, in denen der satte Orchestersatz zerfasert sich dem Klavier angleicht, Momente, in denen beide sich gegenseitig zu lyrischer Ruhe zu führen scheinen... In statischer choralartiger Kraft eröffnen die vierzehn Akkorde zu Beginn einen energiegeladenen Raum – mit ebenfalls kraftvoller Dynamik, doch eine Art ungeschliffener Virtuosität an die Stelle der Choralwirkung setzend schliesst das Klavier die 34minütige Komposition ohne jedes zusammenfassende Schlusspathos gleichsam aphoristisch ab.

Englerts 1992 für das Sinfonieorchester Basel komponiertes Stück findet sich auf einer Portrait-CD, die dem Pianisten Christoph Keller gewidmet ist, und steht mit seiner Reflexion über die (nicht) geschlossene Form in einem unaufdringlichen aber eigentlich überraschenden Zusammenhang mit den übrigen Stücken dieser Aufnahme. Christoph Keller hat aus den zahlreichen nicht vollendeten Klavierwerken Franz Schuberts jene ausgewählt, die in C-Dur oder -Moll stehen und so gespielt, wie sie eben überliefert sind: Als unvermittelt abbrechende Fragmente. Nicht die

später etwa bei Schumann so wichtig gewordene «auskomponierte» Fragmentidee ist hier also gemeint, sondern tatsächlich Unvollendetes. Über die Gründe solchen Abbrechens macht Keller sich im Booklet Gedanken (oft lässt Schubert, an dynamischen Formprozessen weniger interessiert als etwa Beethoven, einfach Reprises weg, erspart sich also die Ausarbeitung des schon Gesagten; und als ständig auf der Suche nach Neuem befindlicher, der ohnehin kaum mit der Veröffentlichung seiner Werke rechnen durfte, fehlte oft schlicht die Lebenszeit zur Fertigstellung des Begonnenen). Aus dem Fragmenteffekt sucht er allerdings keine demonstrativ Erwartungen brückierenden Schockwirkungen zu gewinnen. Sein im Inneren sensibles, dabei kraftvoll ausgreifendes Spiel widmet sich ganz den erfinderischen Kühnheiten dieser Stücke, und so bleibt beim Hören zuletzt weniger rationale Reflexion über die «Unvollendbarkeit von Vollendetem» oder dergleichen als einerseits grosser Genuss von künstlerisch wertvollster und wenig bekannter Musik – und gleichzeitig das wiederkehrende Bedauern über ihr abruptes Ende. Kaum auszudenken und resignierte Neugier auslösend etwa ist die Vorstellung, wohin die so originell angetretene kreative Reise in der Fantasie D 605 wohl noch führen könnte... (mez)

Urs Leimgruber / Felix Philipp Ingold: «Nach der Stimme»
Urs Leimgruber, sax; Felix Philipp Ingold, voc
cod 006/lc 10087

Nach der Stimme, ein Gedicht in 13 Sätzen
Felix Philipp Ingold
Jutta Legeuil Verlag, Stuttgart 1998

EIN VERSUCHSFELD ZWISCHEN WORT UND KLANG

Mit einem atmenden «Höre...» eröffnet der Schriftsteller Felix Philipp Ingold beinahe programmatisch den konzertanten Dialog mit dem versierten Saxophonisten Urs Leimgruber: Ein Zwiegespräch basierend auf einem Gedicht in dreizehn Sätzen von Ingold (1992-96), das in der Buchform mit einem Notenbeispiel Webers eingeleitet wird. Der sich selbst wiedergebende Autor gestaltet seine Texte durch spontan erweiterte Interpretationen seiner Vorlage, er gleitet zwischen Satz-, Wort- und Silbenklang hin und her, ohne jemals die semantische Grundebene zu verlassen. Dem durchscheinenden Dialekt in der Sprache Ingolds wird innert kurzer Zeit eine eigene Qualität zugestanden; eine Authentizität der vorgetragenen Gedanken entsteht, die Gefahr, in nunmehr übliche Topoi der Wort-

musik einzurasten, elegant umrundend. Trotz der allgegenwärtigen, mit wenigen Ausnahmen immer hörbaren Sprache Ingolds, gelingt es Urs Leimgruber, stets gestalterisch eigenständig und überraschend zu bleiben, und sich in jedem Augenblick in wechselnder Distanz zum Text zu bewegen. Die wenigen direkten Übereinstimmungen der beiden Dialogpartner treten als klare formale Angelpunkte zutage; Langeweile aus Zwischen-, Vor- und Nachmusik wurde grösstenteils vermieden. Etwas problematischer über die Dauer der gesamten Aufnahme wird nur, dass trotz der grossen Flexibilität zwischen grösster Distanz und Verschmelzung kein Rollentausch zwischen Sprache und Instrument zur Diskussion zu stehen scheint. Als besonders spannend stellt sich nach einigem Zuhören weniger die Verbin-

dung des lesenden Ingold mit dem Saxophonspieler Leimgruber heraus, sondern die Distanz, die der Vortragende durch seine poetisch-musikalische Interpretation, eine Improvisation im Sinne der *instant decision*, zum Schriftsteller Ingold erhält. Nicht erstaunlich, aber sehr interessant zu beobachten ist, wie grundlegend sich dieses Verhältnis von den improvisatorischen Ansätzen Urs Leimgrubers unterscheidet. Er vermag die Problemstellung der absoluten musikalischen Freiheit gegenüber dem fixierten Ingoldschen Fremdtext durch grosse Sparsamkeit, kluge Wahl der formal sehr prägenden Elemente und schliesslich auch durch eine klare Abgrenzung souverän zu lösen. (Rico Gubler)

Paul Müller-Zürich: **Viola Concerto** in F minor op. 24 / **Six Piano Pieces** op. 10 / **Sonata for violin and piano** op. 32 /

Trio for bassett-horn, viola and cello / Piano Quartet in C minor op. 26

Gerhard Wieser, va; Swiss Radio Orchestra; Edmond de Stoutz, cond; Andrew Zolinsky, p; Roland Roberts, vn;

Alan Hacker, bassett-horn/cb; Miranda Davis, va; Oliver Gledhill, vc

Guild GMCD 7194

Willy Burkhard: **Streichquartett in einem Satz** op. 68 / «**Lyrische Musik (in memoriam Georg Trakl)**» für Flöte, Bratsche,

Violoncello und Klavier op. 88 / Streichtrio op. 13 / **Divertimento** op. 95 für Violine, Viola und Violoncello

Aria Quartett (Adelina Oprean, Thomas Füri, vn; Christoph Schiller, va; Conratin Brotbek, vc);

Philippe Racine, fl; Jürg Wytttenbach, p

Novalis 150 159-2

Walter Lang: **Sonate en ré** op. 66 / **Sonate en la** op. 70 / **Sonate en fa** op. 75

Monique Muller, p

Gallo CD-1022

SCHWEIZER HANDWERK

Wie bei der letzjährigen Engadiner Mammut-Retrospektive der Schweizer Musik fragt sich auch bei CD-Editionen wie den vorliegenden, was lediglich noch Ahnenpflege ist und was wirkliches Interesse zu erregen vermag. Manchmal scheinen die Interpreten selbst die Antwort zu geben: Wenn man hört, wie farbig und intensiv Burkards *Lyrische Musik* hier gespielt wird und wie blass routiniert die (an sich nicht schlechten) englischen Musiker mit Paul Müller-Zürichs Klavierquartett umgehen, drängt sich die Vermutung auf, dass dies an den unterschiedlich stimulierenden Stücken liegen könnte. Chris Walton meint zwar im Beiheft der Müller-CD, der Hörer würde vom Schwung des tarantellaartigen zweiten Satzes derart mitgerissen, dass er die vielen Umkehrungen, Kanone und technischen Verzwicktheiten kaum wahrnehme. Wäre es nur so! Aber dafür ist die Ausführung hier zu behäbig, und das Stück wohl doch zu akademisch. Über einen Klassizismus in der Brahms-Nachfolge gehen Paul Müllers gediegene Kompositionen selten hinaus. Die noch unausgegorenen Klavierstücke op. 10 deuten mit ihrem Nebeneinander von Harmlosigkeiten und chromatischen Kühnheiten an, dass sein Weg auch anders hätte verlaufen können. Aber kaum war sein Métier gefestigt, kehrte auch schon die Routine ein, und so konservativ war er, dass auf seinen Neobarock nicht einmal ein Schatten von Strawinsky fiel. Es ist schon fast rührend, wie er im 1934 geschriebenen Violakonzert von d-Moll

nach f-Moll moduliert, um die Passacaglia mit dem Giga-Schlussatz zu verbinden.

An Beherrschung des Métiers stand Willy Burkhard Paul Müller nicht nach, aber er war nicht so einseitig auf die deutsche Traditionslinie fixiert – die *Lyrische Musik* etwa lässt erkennen, dass er auch Debussy rezipiert hat –, und in seinen besseren Werken gelangte er zu einem durchaus persönlich geprägten Ausdruck. Und Handwerk scheint er nicht bloss als Erfüllung von Forderungen verstanden zu haben, sondern auch als etwas Weiterzuentwickelndes. In dieser Hinsicht bemerkenswert ist das formale Experiment, das er im *Streichquartett in einem Satz* unternimmt. Wie bei einer Dauer von knapp 18 Minuten bei Burkhard, der sonst meist kurze Sätze schreibt, zu erwarten, ist das Quartett verkapppt mehrsätzig, und zwar ohne den berühmten Vorbildern von Liszts Klaviersonate und Schönbergs I. Kammerphonie zu folgen. Diese scheinen zwar zunächst anzuklingen, da der Seitensatz wie ein kurzer langsamer Satz konzipiert ist und danach mit einem fugierten Dreierhythmus ein Scherzo-Charakter aufscheint. Doch wenn nach einer knappen Reprise des ersten Gedankens der Seitensatz variiert wiederkehrt, stellt sich das Bisherige eher als Exposition mit auskomponierter Wiederholung heraus. Darauf folgt als zentraler Teil eine Fuge, die in der Überlagerung von Originalgestalt, Diminution und Augmentation gipfelt. Der höchste Komplexitätsgrad ist jedoch erst erreicht, wenn nach einem an den Seitensatz

anknüpfenden langsamten Teil dessen Material mit jenem der Fuge kombiniert wird. Ein Adagio-Abgesang reduziert dann die Polyphonie so stark wie sonst kaum je in diesem Stück. Die vertrackte Konstruktion dieses Quartetts lässt sich schliesslich auch relativ einfach als Wechsel von bewegten und ruhigen Episoden begreifen, deren Komplexität stetig gesteigert wird, ehe sie am Schluss fast ganz zurückgenommen wird.

Dieses Quartett mit seinen formalen und die *Lyrische Musik* mit ihren atmosphärisch-farblichen Qualitäten würden es verdienen, öfters gespielt zu werden. Ob auch die Klaviersonaten von Walter Lang eine Wiederentdeckung wert sind, lässt sich hingegen nach der bei Gallo erschienenen CD nicht beurteilen. Es klingt, als hätte die Neuenburger Pianistin und Musikwissenschaftlerin Monique Muller beim Prima-vista-Spiel in der heimischen Stube ein Mikrophon neben dem Flügel aufgestellt und erst noch vergessen, den scheppernden Kasten stimmen zu lassen. «Die Verwirklichung dieser CD wurde dank Herrn Alfred Schweizer trefflichen Ratschlägen erleichtert», lesen wir im Booklet. Wenn die Absicht war, Walter Lang einen Bären Dienst zu erweisen, dann trifft diese CD allerdings ins Schwarze. Vielleicht kann Urs Peter Schneider, der ausgezeichnete Pianist, mal zeigen, was an dem Klavierwerk dieses Komponisten dran ist, nachdem er ihn vor einiger Zeit in diesem Blatt (Nr. 50, S. 17) mit einer verbalen Hommage in Erinnerung gerufen hat. (ck)

Alban Berg: **Sieben frühe Lieder / Fünf Orchesterlieder** op. 4 / **Der Wein / 3 Orchesterstücke** op. 6

Staatskapelle Dresden, Giuseppe Sinopoli (cond), Juliane Banse, Alessandra Marc, Deborah Voigt (voc)
Teldec 3984-22904-2

TRÜGERISCHER BERG

Diese Live-Aufnahme gibt Zeugnis ab von einem Interpretationsstil, der Alban Berg in die Nähe von Richard Strauss rückt und der sich eher an der schier unaufhörlichen Dämmerung der von der Wiener Dekadenz gezeichneten deutschen Romantik orientiert als an dessen Überwindung durch den Geist der Moderne Schönbergs. Die ständige Emphase auf den Phrasen, die dadurch ihre Energie verlieren, die Suche nach klanglicher Homogenität im Orchester, die die Polyphonie verunklart und die Spannungen ent-

schärft, die Wahl einer eingeschränkten Dynamik, die mittlere Intensität zu ungünstigen der Extreme bevorzugt – all dies trägt bei zu einem «philharmonischen Klang» (Lachenmann), der den Komponisten zu einem Nostalgiker macht. Die unerhörte Sorgfalt, mit der Berg nicht etwa um des Effektes willen orchestrierte, sondern um etwas von der Komplexität dieser Musik wiedergeben zu können, ist hier zerstört: Vieles geht unter im Nebel der Klänge, wie beispielsweise der beinahe unhörbare Kontrapunkt des Horns

im sechsten der *Sieben frühen Lieder* oder die Erwiderung der Sologeige im vorletzten der *Altenberglieder*. Die etwas undurchsichtige und unklare Aufnahmetechnik verbessert dies natürlich keineswegs. Doch ist nicht diese anzuschuldigen in der mysteriösen Steifheit des Beginns von Opus 4, der doch, richtig umgesetzt, gerade von grosser Magie sein kann. Die Stimme von Juliane Banse ist in den frühen Liedern ausdrucksstark und präzis, es fehlen ihr aber doch ein wenig die Farben; die schwerere und

dunklere von Alessandra Marc ist allzu ungefähr in den *Altenbergliedern* (zu viele von unten angesungene Noten, zu viele falsche Portamenti), in diesen musikalischen Postkarten, die zu den unerhörtesten Augenblicken der Musik unseres Jahrhunderts gehören. Auch bei den *3 Orchesterstücken* gibt es Probleme mit der «Balance», die ein Verstehen des musikalischen Diskurses

schwierig machen. Die «Kunst des kleinsten Überganges» (Adorno) muss sowohl auf die Hierarchie der Haupt- und Nebenstimmen angewendet werden, die dadurch ein dichtes Beziehungsnetz bilden, wie auch auf den Ausgleich der Klangfarben. Das eine wie das andere ist hier nur ungefähr. Doch ist bei Berg wie bei Schönberg jede Note, jede Farbe funktionell und

dadurch expressiv. Eine grosszügige Sicht im Überflug verfehlt ihr Objekt. Es entsteht hier ein morbider und dekadenter Berg, der die prächtige, wendige und ausdrucksstarke Stimme von Deborah Voigt in *Der Wein* in kein gutes Licht zu stellen vermag. (pa)

Gustav Mahler: *Symphonie n° 9*
Chicago Symphony Orchestra, Pierre Boulez, cond.
DGG 457 581-2.

Pierre Boulez: *Sur Incises, Messagesquisse, Anthème 2*
Solisten des Ensemble Intercontemporain, Jean-Guien Queyras, Hae-Sun Kang, IRCAM, Pierre Boulez, cond.
DGG 463 475-2 (collection 20/21).

DIE ÄSTHETIK DES SUBLIMEN

Auf den ersten Blick erscheint Pierre Boulez' kompositorische Ästhetik weit von jener Gustav Mahlers entfernt; im Sinne des ewigen Konflikts der Kulturen: Wien vs. Paris, Strawinsky vs. Schönberg, Subjektivität gegen Objektivierung... Die strawinskyhaften rhythmischen Zellen, die debussyartigen Arabesken, die bartókische Energie finden sich durchaus bei Boulez, nichts aber von der wienerischen Phrasierung, vom Genregemisch aus Trivialem und Erhabenem. Schaut man aber genauer hin, entdeckt man, dass Boulez auf seine Art eine Synthese zwischen diesen Extremen anstrebt, denen er sich auch mit gleicher Leidenschaft während fünfzig Jahren gewidmet hat. Der lodernden Postromantik Mahlers entnimmt er den Sinn für Entwicklungen, die Brüche im Tonfall, den epischen Charakter der grossen Form; auf der anderen Seite eliminiert er das durch Mahlers kulturellen Kontext motivierte Pathos und konzentriert sich auf die Struktur, auf die weitgespannten Steigerungen, auf die Klarheit der Rede. Boulez' Lesart der Neunten Sinfonie dürfte einige irritieren: Im ersten Satz biegt Boulez, was er in der Partitur liest, nicht in der Art gewisser Interpretationstraditionen oder nach einem mutmasslichen emotionalen Gehalt um (indem er etwa die erste Note des Themas verlängern würde, oder indem er Atemzäsuren im Inneren der Linien zuliesse, die *portamenti* der Streicher damit noch unterstreichend). Es ist die Linie, die hier zählt, in ihrer ganzen Plastizität, aber von sämtlichen nicht rein strukturellen Absichten befreit. Es fällt nicht leicht, sich ganz in ein derart radikales Konzept einzuhören und dabei die eigenen Erwartungen zu vergessen, vor allem jene Beladenheit mit subjektiver Expression, die das Pathos in existentieller Erfahrung wurzeln lässt. Zum Teil findet man solches im letzten Satz, wo Boulez ein zu lange verweilendes Ausbreiten zwar verweigert, dafür aber diesem verdämmernden Gesang eine wunderschöne Intensität gibt. In den Mittelsätzen ist es die Präzision in jedem Detail, dank der die komplexe Polyphonie eine

Klarheit ohnegleichen gewinnt; und eine bissige Kraft, die den Geist des *Ländler* in schrecklich Fratzenhaftes verwandelt: Mehr *derb* als *täppisch*, ganz Mahlers Partituranweisungen gemäss. Die Aufnahmetechnik ist sehr analytisch, und die instrumentalen Fähigkeiten des Chicago Symphony korrelieren mit der geschärften Lesart des Werks. Was immer man von dieser Art, Mahler sich anzueignen, denken mag: Boulez' Interpretation bietet eine neue Vision in einer kaum zu überbietenden Realisation. Indem er den Übergangscharakter der Epoche wegfeilt, legt er das Unwandelbare einer so nahe bei Berg und Schönberg stehenden musikalischen Konzeption frei, eine Modernität, die die Jahrhunderte durchmisst und auch noch einen Komponisten wie... eben Boulez befruchtet. Die Vereinigung zweier seiner jüngeren Werke mit einer – nach Boulez' eigenen Worten – vorbereitenden Studie zu *Répons, Messagesquisse*, lässt seine kontinuierliche Entwicklung ermessen. Wenn auch Boulez' Denken ein Denken in Mosaikformen bleibt, was in seiner Art, ältere Werke oder Fragmente älterer Werke ständig zu überarbeiten, offensichtlich wird (*Sur Incise* ist die Weiterentwicklung eines bescheidenen Klavier-Solostücks namens *Incises*, *Anthèmes 2* ist die stark erweiternde Überarbeitung von *Anthème 1*, das seinerseits im Fragment von *explosante-fixe* vorweggenommen ist, dessen erste Gestalt wiederum eine Hommage à Strawinsky für eine englische Revue war...), lässt sich gleichwohl gut feststellen, dass er die grosse Form avisiert, nicht mit dem Ziel der Monumentalität, sondern im Sinne eines Labyrinths mit mehreren Eingängen. Ein bezeichnendes Stichwort zu Boulez ist wohl «wucherndes Wachstum». In diesem Sinne stellt *Sur Incise* ein erstaunliches Experiment dar. Dieses Stück, in dem drei Klaviere eine virtuose, durch drei Schlagzeuger und drei Harfen transformierte und kommentierte Polyphonie entfalten, führt uns in eine fantastische Imaginationswelt, in der jede Episode gleich einer Erzählung neue Situationen verbirgt, die ihrerseits wieder-

um andere umrahmen... Man glaubt zunächst den Wechsel zu begreifen zwischen den virtuosen Abschnitten mit extrem schnellem Tempopuls und den eher träumerischen Teilen mit ihren Arabesken, ihrem Nachhallen, ihren Trillern und Appoggiaturen. Doch je länger das Stück dauert, desto mehr wird die scheinbare Klarheit des Aufbaus verwischt, und wir werden in eine lange Klangmeditation geführt, die schliesslich in eine kaum verschleierte Hommage an das Ende von *Noces* mündet. Die Plastizität der Ereignisse mit ihrem oft sehr gestischen Charakter leitet das Hören; doch darunter treiben komplex ausgearbeitete Strukturen den Diskurs voran. Boulez ist hier an einem Höhepunkt angelangt, bei einer musikalischen Sprache von unglaublicher Reinheit – ist er nicht im Grunde einer der letzten Repräsentanten jener Ästhetik des Erhabenen, die einst von den Reflexionen Kants und Schillers ausgegangen war? Solches zeigt sich auch in der Synthese von *work-in-progress*-Charakter, in dem sich eine Form organisch ohne vorangehenden Plan ausdehnt, und von geheimnisvollen kompositorischen Vorgehensweisen, die auf grosser gedanklicher Tiefe beruhen.

Anthème 2 nimmt das gleiche Prinzip in einer reduzierten Form und in einer einfacheren strophischen Bauart auf; aber es zeigt die gleiche hohe Poesie. Und man begreift, dass die Arbeit über das Echo, die schon in *Répons* vorkommt und eigentlich eine erweiterte Resonanz ist, und die Klangtransformation durch die Elektronik, die in einen unauflösbar Farb-Harmonie-Komplex mündet, die Ideen weiterführen, die Boulez schon seit den fünfziger Jahren mit rein instrumentalen und oft eher empirisch gefundenen Mitteln verfolgt. Kurz gesagt: Diese CD ist ein wahres Glück. Es wird komplett dank den höchst beredten Interpreten und einer Technik die (besonders beim Cellisten Jean-Guien Queyras und der Geigerin Hae-Sun Kang) perfekt ist und doch der grossen lyrischen Ausstrahlung nicht im Wege steht. (pa)