

Compact Discs

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 73

PDF erstellt am: **06.08.2024**

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.

Charles Ives, Dieter Jordi, Peter Streiff, Roland Moser, Pierre Mariétan, Martin Wehrli, Ivan Wyschnegradsky
Gertrud Schneider, Thomas Bächli (pf)
MGB CTS-M 70

KLAVIER IM QUADRAT



Gertrud Schneider, Thomas Bächli

Widerstand will überwunden werden, was sich sperrt, schürt die Herausforderung. Dieses Phänomen müssen auch Gertrud Schneider und Thomas Bächli kennen, jedenfalls widmen sie sich seit Jahren als «Viertelton-Duo» dem Paradox, dass ausgerechnet jenes Instrument, dem als fast einzigem die zwölfstufige Temperatur unverrückbar eingestimmt ist, immer wieder Objekt mikrointervallischer Versuche ist. Dabei ging es freilich nie darum, die mathematisch errechnete Gleichstufigkeit des modernen Klaviers in Frage zu stellen, wie dies bei historischen Stimmungen mit ihren eigenen mikrointervallischen Nuancen längst selbstverständlich ist. Im Gegenteil: Vom Viertel- bis zum Sechzehnteltonklavier wird das naturferne Prinzip äquidistanten Tonteilung auf die Spitze getrieben, ein künstlich errichtetes System wird also strapaziert mit dem Ziel, es durch eine potenzierte Variante seiner selbst zu ersetzen, bzw. die durch Gewöhnung vertraut gewordene Starrheit der zwölfstimmigen Gleich-

stufigkeit durch eine neue, entsprechend unvertraute Fixierung aufzuspalten. Das führte in verschiedenen Zeiten zu verschiedenen Positionierungen im Musikleben. Als Charles Ives seine *Quarter Tone Pieces* (1913 / 24) schrieb, war noch kaum die funktionalharmonische Hierarchie der Töne, geschweige denn ihre absolute Gültigkeit im zwölfstimmigen Raum in Frage gestellt. Hier ist die Wirkung der Vierteltönigkeit denn auch eindeutig Verfremdung, Verzerrung, vielleicht auch ein Einbruch des akustischen Alltags in die Kunstwelt – mit dem entsprechenden Ergebnis einer grotesken Schönheit in der intonatorischen «Dehnung» eines Chorals beispielsweise. Ivan Wyschnegradskys *Intégrations* hingegen entstanden gegen Ende eines kompositorischen Schaffens, das sich über Jahrzehnte dem Ziel widmete, einen neuen Tonraum zu errichten und darin eine eigenständige Ästhetik zu finden, die eben nicht Ableitung oder Verfremdung von Vertrautem sein soll. Tatsächlich eröffnen die Einzelstücke zu Beginn von *Intégrations 1 und 2* (1962) einen ganz eigenen, weit hallenden Raum voller Farben und Schattierungen, die – esoterisch, hermetisch in ihrer mystischen Sprache – ihr Intervalldenken nun nicht mehr explizit zur Diskussion, sondern in den Dienst ihrer eigenwilligen Expressivität stellen.

Mag zu Ives' und auch Wyschnegradskys Lebenszeiten vierteltönige Musik ein absolut exotisches Feld gewesen sein, so gehört sie heute durchaus zur Alltagserfahrung, ist, wie Thomas Bächli es formuliert, an jedem Kebab-Stand zu hören. Daran mag es liegen, dass in den neueren Stücken auf dieser CD weniger die Etablierung eines Tonsystems als vielmehr der erweiterte Klavierklang selber und die Spielmöglichkeiten auf den zwei Flügeln im Zentrum des komposito-

rischen Experiments stehen. In Pierre Mariétans *Transmusique II* (1987) etwa sind dies die ganz praktischen Schwierigkeiten, die schnelle vierteltönige Skalen ergeben, da diese ja Ton für Ton zwischen den zwei Flügeln hin und her springen müssen. Wechselseitige Reaktionen zweier Pianisten bei nicht genau fixierter Notation macht Peter Streiff in drei Ausschnitten seiner Sammlung *Handwerk-Hörwerk* zum Thema. Martin Wehrli erforscht in *Klavierstück III* die erweiterten Möglichkeiten der zwei «verschoben» gestimmten Flügel als Raum für Resonanzklänge, verknüpft damit die gleichstufige Temperierung wieder mit dem Naturtonphänomen und erzielt dabei mit konzentriert sparsamen Mitteln beispielsweise wundersame Schwebungseffekte und eine ganz eigenwillig intensive Ausdruckskraft. Noch mehr «Klavier im Klavier», ein Beinahe-Kontinuum mit dem Effekt gleichsam sinnlich aufgeweichten Klavierklangs bietet das Sechzehnteltonklavier, das Dieter Jordi in *Der Ameisenhaufen, von innen* nach neun verschiedenen Strukturprinzipien dem normalen Flügelklang beigibt, so dass dessen Normalintervalle wie Gulliver in Lilliput durchs filigrane Tonland der Mikrodistanzen staksen. Spannend, feinsinnig, bisweilen anstrengend, immer wieder aber auch erheiternd ist dies alles zu hören und in sinnreicher Abfolge auf der CD angeordnet. Von Ives bis Wyschnegradsky spannt sich der Bogen, durchsetzt aber sind all die Sätze mit einem *Kabinett mit Vierteltönen*, kurzen und kürzesten Stückchen, mit denen der skeptische Roland Moser eigentlich die Untauglichkeit dieser Vierteltonmusik hatte beweisen wollen – was ihm denn auch ganz erfreulich misslungen ist... (mez)

Dietrich Erdmann: Kammermusik mit Streichern (*Streichtrio / Dialoghi / Tre Pastelli / Essay / Fragment / Prisma / Vier Skizzen für Streichquartett*)
Das Deutsche Streichtrio Stuttgart etc.
CD Thorofon CTH 2436

FARBEN UND LINIEN

Die Titelbilder seiner Schallplatten und CDs wählt Dietrich Erdmann immer selbst aus. Die Reproduktion der «Farbkomposition» von August Macke auf dem Cover seiner jüngsten Kammermusik-CD besitzt über den biografischen Zusammenhang hinaus (durch seine Mutter ist Erdmann mit dem Maler verbunden) auch eine ästhetische Signalfunktion: Sie verweist auf die grosse Bedeutung der Farbe wie des Komponierten, des strukturell Geformten, für sein Musikdenken. Als Angehöriger des Jahrgangs 1917 entstammt Dietrich Erdmann einer Generation, deren Laufbahn durch den Krieg jäh unterbrochen wurde. Obwohl für ihn der Militärdienst 1938 begann und erst 1945 endete, haben frühe Begegnungen mit Hindemith sowie mit der Musik Strawinskys und Bartóks ihn entscheidend geprägt. Auch seiner Streicherkammermusik ist dies anzumerken. Wichtiger als das Experiment oder die Uraufführungs-Sensation ist für ihn bis heute der Bezug zur Praxis, die Zugänglichkeit für Hörer und Interpreten. Das 1959 entstandene Streichtrio ist ein gutes Beispiel für seine Fähigkeit, fasslich und prägnant zu komponieren, ohne in Banalität zu verfallen. Die Themen sind knapp

gefasst, die Tempofolge Allegro moderato – Adagio – Allegro vivace klar gegliedert, die Dramaturgie von logischer Konsequenz. Basiert der erste Teil, den der Gegensatz von arco- und pizzicato-Spiel durchzieht, auf Einstimmigkeit oder Unisono, so erweitert sich der kantable Mittelteil zum dialogischen Prinzip, während sich erst im motorischen Schluss wirkliche Dreistimmigkeit entfaltet. Diese Logik macht Erdmanns (zumeist bei Breitkopf & Härtel verlegte) Musik so verständlich, führt sie doch den Hörer unmerklich vom Einfachen zum Komplexen.

Bei den *Dialoghi* (1969) für Cello und Klavier handelt es sich um wirkliche Dialoge, also um ein Nacheinander von Gedanken. Erst in den Mittelteilen vereinigen sich die Partner zu raschem Schreiten, bevor sich im langsamen Schluss dialogisches und paariges Prinzip vereinen. Auch den Kompositionen *Tre Pastelli* (1970) für Violine und Klavier, *Fragment* (1985) für Violine solo und *Prisma* (1983) für Viola und Klavier liegt die Tempofolge langsam-schnell-langsam zugrunde. Die *Pastelli* erweitern dabei den Gegensatz von (pizzicato-)Punkt und Linie zur (Triller-)Fläche, wobei auch das von Erdmann sonst nur sparsam

verwendete Klavierpedal zum Einsatz kommt. Sein Ideal einer linearen und doch farbigen Musik fand er im es-moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers (Bd. 1), das er 1984 seinem *Essay* für Violoncello und Klavier zugrundelegte. Sehr behutsam ging er dabei vom wörtlichen Zitat zu seiner eigenen Musiksprache über, in der im Spätwerk dunkle und ernste Töne einen wachsenden Stellenwert einnehmen. Wie das *Fragment* widersetzen sich auch die auf den Berliner Festwochen 1992 uraufgeführten *Vier Skizzen für Streichquartett* (1991) der zuvor dominierenden Tendenz zu formaler Abrundung. Zentrum der mit fast orchestralen Impulsen beginnenden Komposition ist ein ausdrucksvoll düsteres Adagio, dem ein pausendurchsetztes Allegro mit offenem Schluss antwortet.

So sehr die Aufnahmen dieser Kammermusikwerke ansprechen, schliesst man die CD doch mit einer gewissen Wehmut – es ist die letzte Veröffentlichung der norddeutschen Firma Thorofon, die in ihrem Programm gerade für die Kammermusik so wesentliche Akzente setzte.

(Albrecht Dümmling)

Edgar Varèse : *Amériques, Arcana, Déserts, Ionisation*
Chicago Symphony Orchestra, Pierre Boulez (cond)
CD DG 471 137-2.

Arcana, Octandre, Offrandes, Intégrales, Déserts
Polish National Radio Symphony Orchestra, Maryse Castet (sop), Christopher Lyndon-Gee (cond)
CD NAXOS 8.554820.

SCHLECHTER, AKZEPTABLER, HERVORRAGENDER VARÈSE

Ist das erste Staunen einmal vorbei über die verklemmten Klänge, die schwammigen Einsätze der Glocken zu Beginn von *Déserts*, über diese lauwarmer Suppe am Anfang von *Arcana* oder auch noch über die Ödnis trübselig sich fort-schleppender Flächen von *Amériques*, so sagt man sich, irgendwann, früher oder später, werde eine derart demonstrative Absicht, den Ton zu ersticken, die glühende Masse roher Klänge derart aufzupolieren und ein derart frigid Tempo wohl seine Rechtfertigung erfahren. Daraus wird aber leider nichts bei dieser von Pierre Boulez und dem Chicago Symphony Orchestra angerichteten Kombination von *Amériques, Ionisation, Arcana und Déserts*. Und vom Fehlen jeglicher Sinnlichkeit zu Beginn von *Amériques*, von den Harfen, die zittern, als schämten sie sich hier zu sein, von den stumpfen Einsätzen des Orchesters und der die Höhen köpfenden und die Tiefen ausradierenden Aufnahmetechnik wollen wir gar nicht sprechen.

Das Scheitern dieser Aufnahme zeigen schon die ersten Takte von *Arcana*: Die Tempi sind so steif, dass man die aus derart kastrierendem Takt-

schlag resultierende Agogik noch geradezu kühn nennen könnte. Tatsächlich hat Boulez – mindestens auf CD – bei diesem Werk nie eine offene, glühende Interpretation gesucht, und das gilt auch für andere seiner Varèse-Einspielungen, etwa für die schlichte lineare Lesart von *Intégrales* und *Octandre* mit dem Ensemble Inter-Contemporain (Sony 1984). Die Aufnahme von *Arcana* mit dem New York Philharmonic Orchestra (Sony 1977) dagegen zeigte immerhin eine dumpfe Heftigkeit und die bei zurückhaltendem Tempo aufgestaute Explosion erfolgte damals umso gewaltsamer. Beim Chicago Symphony Orchestra jedoch schockieren insbesondere die spieltechnischen Ungenauigkeiten, die approximativen Einsätze und die laxen, auf einem unverändertem *forte* eingegebnete Dynamik, die man sich bei einem derartigen Spitzenorchester nur durch mangelnden Willen oder grösste Unlust erklären kann. Darunter leidet am meisten *Ionisation*, das zudem wie in einem Aquarium aufgenommen wirkt (ist es wirklich ein *snare drum*, was da trompetet wie ein vergessener Elefant in der Geisterbahn?).

Weg von dieser CD also und schnell weiter zu einer anderen: zum Varèse-Rezital, das der englische Chef des Nationalen polnischen Radio-sinfonieorchesters aufgenommen hat. Zwar klingen *Intégrales* und *Octandre* hier etwas forciert und monoton, jedenfalls nicht mit der wilden Klangfreude des Klangforums Wien unter Beat Furrer (Col Legno), zwar fehlt *Offrandes* einiges an impressionistischem *sfumato*, zwar ist das Organ der Sopranistin Maryse Castet etwas gar üppig, doch *Arcana* und *Déserts* (mit elektronischen Teilen) sind zwei Kleinode auf dieser CD, die von Orchestermusikern an den Grenzen ihrer Fähigkeiten in extremsten Lagen und grösster dynamischer Differenzierung tatsächlich zum hellen Glühen gebracht werden. Lyndon-Gee bringt damit wohl die bisher unentwegteste, ausdauerndste Version von *Arcana*. Nie verliert er die Kontrolle, nie entgleist das Orchester und nie verliert er in der Hitze des Gefechts den Sinn für die Tiefe der aufeinander prallenden – und auch aufnahmetechnisch klar und präzise erfassten – Klangebene(n). (jw)

Salvatore Sciarrino: **Hermes**, James Dillon: **Sgothan**, Jesus Rueda: **Suspira**, Isang Yun: **Sori**, György Kurtág: **Doloroso**, Stefano Gervasoni: **Ravine**, Brian Ferneyhough: **Carceri d'Invenzione IIb**, Claude Debussy: **Syrinx**
Mario Caroli, fl
SVaNa, SVN001

FRENETISCHES UND INTIMES

Ganz dem 20. Jahrhundert ist dieses Rezital des Flötisten Mario Caroli gewidmet: Stücke von Salvatore Sciarrino, James Dillon, Jesus Rueda, Isang Yun, György Kurtág, Stefano Gervasoni, Brian Ferneyhough und Claude Debussy fügt es zu einer virtuosens vielfalt expressiver Charaktere und zwischen Poesie und Üppigkeit, Kraft und Zartheit alternierenden Atmosphären. In *Hermes* (1984) zeigt Sciarrino ein Flötenspiel, das ausschliesslich auf Obertönen beruht, sei dies in forcierten Clustern oder umgekehrt im langsamen Entfalten des Naturtonspektrums von C. Dazu kommen Triller zwischen zwei Grundtönen mit gemeinsamem Oberton und Resonanzeffekte durch *tongue-rams*. Das Resultat ist ein vielfältiger, von kontrastreichen Licht- und Farbspielen bestimmter Klangraum. James Dillons *Sgothan* (1984) behandelt das Instrument mit einer geradezu frenetischen Virtuosität, mit Atemeffekten, Flatterzunge und gellenden

Pfeiftönen in höchster Lage. Das ergibt eine ähnlich dichte Spannung wie bei Sciarrino, doch – mit seinen Trillern, gesteigerten Dynamik und Mehrklängen – mit ganz anderer energetischer Ausstrahlung. Auch *Suspira* (1988) von Jesus Rueda pflegt diesen frenetischen Geist, spielt mit «Oberton-Explosionen» und der Stimme des Instrumentalisten: Eine reiche, auf die Spitze getriebene Wildheit ist die Folge. Dass die Flöte traditionellerweise auch bezaubern, beschwören kann, zeigt sich in Isang Yuns *Sori* (1988), dessen Titel auf Vokaltechniken buddhistischer Musik anspielt. Melodischer Fluss, Meditation und eine sehr sprechende expressive Intensität verleihen ihm denn auch ausserordentlich gesanglichen Charakter. *Doloroso* (1992) von György Kurtág dagegen ist zurückhaltend und intim: Klassischer Flötenton, keine gesuchten Klangeffekte, einfaches Material schlichte Entwicklung, Serenität... Das Spektrum zwischen solcher Intimität

und dramatischer Fülle schreitet Stevano Gervasonis *Ravine* (2000) ab und wirkt dabei höchst verführerisch. Den frenetischen Ansatz pflegt dafür wiederum Ferneyhough mit seinen *Carceri d'Invenzione IIb* (1984), dessen mikrintervallesches, dichtes und extrem komplex verarbeitete Material in der Nähe von Dillons *Sgothan* steht. Zuletzt schliesslich noch ein Klassiker des 20. Jahrhunderts: Debussys *Syrinx* (1913), das einst den Beginn der zeitgenössischen Flötenmusik markierte, rundet das Programm sinnvoll ab. Der 1996 mit dem Kranichsteiner Musikpreis ausgezeichnete Mario Caroli, Widmungsträger einiger der hier versammelten Stücke, zeigt eine Präzision und ein musikalisches Engagement, das ihn zweifellos zu einem der besten jungen Interpreten zeitgenössischer Musik macht.

(Olivier Class)

Reinhard Keiser: **Croesus**

Roman Trekel (Croesus), Johannes Mannov (Cyrus), Dorothea Röschmann (Elmira), Werner Güra (Atis), Klaus Häger (Orsanes), Kurt Azesberger (Elcius) u. a.; RIAS-Kammerchor, Akademie für Alte Musik Berlin; René Jacobs (cond)
Harmonia Mundi HMC 901714.16 (3 CD)

«DER GRÖSSESTE OPERN-COMPONIST VON DER WELT»

Einen «Drama per musica», eine durchgehend in Musik gefasste Oper des 18. Jahrhunderts in originalem Deutsch zu hören ist ein ebenso seltenes wie zunächst seltsam scheinendes Vergnügen, denn weder gibt es viele Beispiele dafür, noch sind Rezitativverse wie «Ein treuer Diener merkt / den Willen am Gesicht» oder «Hört, wie die Eulen für lauter Liebe heulen» ein auf den ersten Blick schlagendes Argument für die Vernünftigkeit des Sprechgesangs. Allerdings schrieb schon Heinrich Schütz eine (heute leider verschollene, aber musikalisch vermutlich bedeutende) deutsche *Daphne* (1627) und bildete sich später in Hamburg ein Zentrum der deutschsprachigen Musiktheaterpflege heraus, die von Komponisten wie Sigismund Kusser, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann und dem jungen Georg Friedrich Händel, vor allem aber von dessen grossem Vorbild, Reinhard Keiser (1674 – 1739), geprägt wurde. Keiser, der um die sechzig Werke für Hamburgs Theater am Gänsemarkt schrieb, galt vielen Zeitgenossen denn auch als der grösste Komponist überhaupt, so etwa Charles Burney, dem Bachkritiker Johann Adolph Scheibe und Mattheson, der Keiser 1740 in seinem Nekrolog als den «grössten Opern-Componisten von der Welt» bezeichnete. Diese Urteile nützten dem Nachleben Keisers wenig: Er geriet schnell in Vergessenheit, und von seinem Schaffen gingen mehr als zwei Drittel verloren.

Zu Unrecht, wenn wir an die Inszenierung des *Masaniello furioso* im Februar 2001 in Stuttgart denken oder an die hier zu besprechende Einspielung des *Croesus* (erste Fassung von 1711, zweite, von Keiser selbst erheblich veränderte Fassung von 1730, die der Aufnahme zugrundeliegt), die aus einer Produktion für die Berliner Staatsoper Unter den Linden im Januar 1999 hervorging: Es handelt sich um stilbildende doppelbödige Meisterwerke, die viele italienische «opere serie», und seien sie von Händel, mühelos in den Schatten stellen. *Croesus* (der zum Inbegriff von Reichtum gewordene Croesus lebte tatsächlich als mächtiger König von Lydien vor mehr als zweieinhalbtausend Jahren) leitet sich von einem vielfach vertonten italienischen Libretto von Niccolò Minato her, das indes von Lukas von Bostel nicht nur übersetzt, sondern entscheidend auf Hamburger Vorlieben umgestaltet wurde, so durch die Einführung oder Verstärkung komischer Figuren (Elcius, Trigesta), welche die pathetischen Gefühle oder das militärische Aufplustern der Hauptpersonen parodieren und konterkarieren – kritische Buffaelemente, bevor es sie eigentlich gibt, geschweige denn in der «serie» auftauchen! Auch sonst vermeidet Keiser deren Unarten: Hingeschulderte Seccorezitative gibt es ebenso wenig wie exzessive Koloraturen, dafür sorgfältig komponierte und auf die deutschen Verse

vorbildlich abgestimmte Rezitative, die ab und zu erstaunlich eng mit den Arien verknüpft werden. Unter ihnen findet sich nicht nur der (in der «serie» fast einzig mögliche) Da-capo-Typus, sondern dieser stellt in einer Vielzahl von zumeist kurzen Soloformen eine flexibel gehandhabte Variante dar (besonders schön und «unbarock» ist die Da-capo-Arie der Clerida im Ersten Akt: «Liebe, treibst du denn nur Spiel?»). Zudem baute Keiser erstaunlich viele Duette, ja sogar einen «Quartetto» ein. Die Orchesterbehandlung ist exquisit und beweist ihre Bedeutung auch in einigen instrumentalen Ballettnummern; die Tonmalerei erschöpft sich nicht im naturalistisch Deskriptiven, sondern ist oft mehrdeutig, und die musikalische Sprache insgesamt bereitet markant auf den Stilwandel ab ungefähr 1730 vor. In den «Serie»-Teilen erreicht Keiser hingegen vielfach eine Intensivierung des Ausdrucks, der nicht ins Lächerliche gezogen werden kann und muss. Vor allem der von Solon prophezeite schnelle Fall des Kroisos von seinem zuerst ungefährdet scheinenden und unbeschwert genossenen Lebensglück zur Niederlage gegen den Perser Kyros (in der Oper *Cyrus*) und zu der ihm drohenden Todesstrafe wie seine dabei vollzogene Wandlung vom Selbstgefälligen zum Bescheidenen sind in vier exzellenten Arien individuell und nuanciert dargestellt, deren zweite, dritte und vierte, von streng oder frei

durchgeführten Lamentobässen fundiert, von bestürzender Modernität sind, wahrhaft berühren, ja erschüttern und zum Allerbesten gehören, was zwischen Claudio Monteverdi und Wolfgang Amadé Mozart für die Bühne komponiert worden ist. Weniger zwingend ist hingegen der Schluss des Ersten Aktes mit einem abrupt endenden Rezitativ; um so innovativer dafür der Beginn des Zweiten Aktes mit einem pastoralen Bauernduett.

Il Trio

Claudio Pontiggia, french horn; Jean-Christophe Cholet, pf; Heiri Känzig, b
Altri suoni AS 036

Guilty

Peter Schärli Special Sextet; Peter Schärli tp, flh; Glenn Ferris, tb; Tom Varner, french horn; Hans Feigenwinter, p;
Thomas Dürst, b; Beatrice Graf, dr
enja 9129-2

DAS WALDHORN UND DER JAZZ

Das Waldhorn ist ein enorm widerspenstiges Instrument, seine Konstruktionsweise ignoriert die gängigen Regeln des Blechblasinstrumentenbaus, wonach die Länge des Rohrs und die Grösse des Mundstücks in einem gewissen Verhältnis stehen sollten. Der Jazzkritiker und Baritonsaxofonist Beat Blaser, den eine enge musikalische Freundschaft mit dem wunderbaren Schweizer Waldhornisten Claudio Pontiggia verbindet, schreibt: «Bei keinem Instrument ist die Fallhöhe zwischen der scheinbaren Leichtigkeit des Seins und der Plackerei, diese Leichtigkeit vorzutauschen, grösser als beim Horn. Und immer, auch beim besten Hornisten, spürt man etwas von dieser Anstrengung. Das gibt dem Hornklang eine Dringlichkeit, die andere Instrumente nicht besitzen.» Und weiter: «Eigentlich ist das Waldhorn unspielbar. Aber so wie die Menschheit keine Ruhe gab, bis sie einen Fuss auf den Mond gesetzt hatte, gab und gibt es Leute, die sich in den Kopf gesetzt haben, das Unmögliche möglich zu machen. Sie sind etwas spezieller als gewöhnliche Leute, manchmal durchaus etwas komplizierter. Solche Leute spielen Waldhorn.» Zu den problemlos an den Fingern zweier Hände abzählbaren «Verrückten», die das Waldhorn im Jazz, also einer Musik, die improvisatorische Spontaneität und schnelles Reagieren erfordert, anwenden, zählt der bereits erwähnte Claudio Pontiggia, der durch seine Mitarbeit im renommierten Vienna Art Orchestra (VAO) in den Jahren 1992 bis 1997 auch ausserhalb der Schweiz bekannt geworden ist. Mit dem Bassisten Heiri Känzig, der 1977 zu den Mitbegründern des VAO gehörte, in dessen Reihen er von 1984 bis 1996 zurückkehrte, und dem französischen Pianisten Jean-Christophe Cholet hat Pontiggia die CD «Il Trio» (*Altri Suoni*) ein-

Von der Ausführung ist ebenso zu schwärmen wie vom Werk. Besser kann das gar nicht mehr gespielt und gesungen werden. Wir verstehen jedes Wort, das von einer durchs Band weg vorzüglich agierenden Schar von ideal besetzten Sängerinnen und Sängern vorgetragen und -gelebt wird (ob es legitim ist, die Kastratenpartie des *Atis* von 1730 um eine Oktave tiefer als das Original anzusetzen, könnte hingegen diskutiert werden); die auf «authentisches» Instrumentarium

gespielt: Hier haben sich drei unverbesserliche Romantiker aufgemacht, das verlorene Paradies wenigstens musikalisch zurückzuerobern. Ihr sehnsuchtsvolles, manchmal etwas gar präntiöses Musizieren ist der ideale Soundtrack für Schäferstündchen. Das Repertoire stammt mehrheitlich aus Cholets sanfter Feder, dazu kommen Bearbeitungen eines Chansons (Jacques Brel's «Amsterdam») und eines Pop-Songs («Secret Marriage» von Sting).

Der amerikanische Waldhornist Tom Varner unterhält seit etlichen Jahren enge Beziehungen zur Schweizer Jazzszene. Ein Beleg für Varners «Helvetophilie» ist das abwechslungsreiche Album «The Swiss Duos» (Unit), das er mit George Gruntz, Christoph Baumann, Hans Feigenwinter und Gabriela Friedli (alle Klavier) eingespielt hat. (In Klammern sei angemerkt, dass kürzlich Varners «Jazz French Horn» (Soul Note) auf CD wiederveröffentlicht worden ist. Auf diesem exquisiten Album aus dem Jahre 1985 setzt sich Varner, begleitet von einer mit allen Wassern gewaschenen Rhythmusgruppe mit dem Pianisten Kenny Barron, dem Bassisten Mike Richmond und dem Schlagzeuger Victor Lewis, mit der Bop-Tradition auseinander).

Varner ist auch ein Mitglied in Peter Schärli's Special Sextet, von dem vor vier Jahren das Debütalbum «Blues For The Beast» (*Enja*) erschienen ist. Damals hielt Peter Rüedi in der Weltwoche fest: «Schärli ist so etwas wie ein bodenständiger Melancholiker (falls es so etwas gibt, ein handfester Träumer, eine Art (wagen wir das Unaussprechliche) Robert Walser des Schweizer Jazz.» Nun ist mit «Guilty» (*Enja*) endlich der lang erwartete Zweitling da. Der Leader an Trompete und Flügelhorn, Varner und der Posaunist Glenn Ferris bilden eine vorbildlich

verschworene Akademie für Alte Musik Berlin ist hervorragend; der Basso Continuo erklingt in den Rezitativen hellwach, virtuos, abwechslungsreich und farbig, und der spiritus rector René Jacobs sorgt sowohl für dramatischen Fluss und rasche Wechsel zwischen den Nummern wie für eine unglaublich differenzierte Ausgestaltung der Details. Eine rundum lohnende Entdeckung! (*ah*)

aufeinander abgestimmte Blechbläser-Frontline, hinter der mit Hans Feigenwinter (Klavier), Thomas Dürst (Bass) und Béatrice Graf (Schlagzeug) eine gleichermassen geschmeidige und druckvolle Rhythmusgruppe agiert – dass bei einer derart hochkarätigen Besetzung für genügend improvisatorische Substanz gesorgt ist, versteht sich von selbst. In der Musik dieser Gruppe geht es nicht um Effekte, sondern um Emotionen. Schärli ist ein Mensch, der gerne lacht und festet, der aber auch die dunklen Seiten des Lebens kennt (was sich an Stücktiteln wie «Another Death» oder «Dark Nights» unschwer ablesen lässt). Sowohl als Improvisator als auch insbesondere als Komponist lotet Schärli das Sehnsuchtspotenzial zwischen jublierender Kraft und nachdenklicher Melancholie aus. Wiederum stammt der Hauptteil des Repertoires aus der Feder Schärli's – das aufwühlendste Stück des Albums ist sein schwerblütiges und zorniges «Requiem für die Unschuld» –, dazu kommen zwei Inventionen, die unverkennbar die Handschrift des raffinierten Verschachtelungskünstlers Feigenwinter tragen, zum Auftakt und zum Abschluss gibt es zwei kürzere Stücke Varners zu geniessen, der einzigen Fremdkomposition, Richie Beirachs «Broken Wings», kommt eine Art Scharnierfunktion zu, wird sie doch in der Mitte des Albums von Schärli, Ferris und Feigenwinter im Trio interpretiert. Der ungekünstelte Lyricismus von Schärli's Musik ist das Resultat einer Arbeitsweise, die nicht auf Schnellschüsse, sondern auf Nachhaltigkeit abzielt. Oft trägt Schärli seine Ideen mehrere Monate mit sich herum und notiert sie erst, wenn er sie singen kann. (*Tom Gsteiger*)