

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1993)

Heft: 35

Rubrik: Disques = Schallplatten

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: 18.04.2025

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

Disques Schallplatten

Anthologie injustifiée

PIANO ARTissimo. Piano Music of Our Century

(*Œuvres pour piano de Debussy, Ravel, Scriabine, Ives, Hindemith, Stravinsky, Bartók, Prokofieff, Messiaen, Cage, Nancarrow, Ligeti, Stockhausen, Boulez, Wolff, Rihm, Müller-Siemens, Killmayer, Kirchner*
WER 6221-2 à 6224-2 (4 CD)

Nous ne sommes pas sûr d'avoir bien saisi le sens de cette réédition, sous forme d'extraits, de quelques pièces pour piano du vingtième siècle déjà parues dans le catalogue de la firme WERGO ces dernières années (la plus ancienne gravure est sauf erreur l'enregistrement par Sviatoslav Richter de la 7ème sonate pour piano de Prokofieff en 1965). Certes, comme l'indique le texte de présentation, le piano est un instrument de prédilection pour les compositeurs de ce siècle (entre autres), leur laboratoire expérimental. Est-ce seulement parce que «le clavier représente un énorme potentiel permettant de réaliser des projets qui deviennent, et c'est ce qui caractérise justement la nouvelle pensée musicale, structurellement parlant de plus en plus complexes»? L'explication est un peu sommaire. D'une part, la notion de «nouvelle pensée musicale», assimilée également à celle de «musique d'avant-garde» demanderait à être précisée. Elle englobe ici Debussy, Scriabine, Prokofieff, Boulez, Wolff ou Nancarrow, dont le moins qu'on puisse dire est que leurs pensées musicales respectives n'ont pas que des points communs. Elle entend aussi inclure certains compositeurs allemands plus récents, comme Rihm, Kirchner ou Müller-Siemens. Est-il encore justifié dans leur cas de parler de «nouvelle pensée musicale»? D'autre part, les «compositeurs de musique d'avant-garde» n'ont pas le privilège d'avoir eux seuls pris conscience de l'«énorme potentiel» du piano, permettant de réaliser leurs projets les plus complexes. D'autres noms, avant eux... Ne faudrait-il pas avancer aussi d'autres hypothèses moins banales pour expliquer la prédilection des compositeurs, d'avant-garde ou non, pour le piano (si, effectivement, elle se vérifiait): instrument certes au large potentiel technique, mais aussi instrument qu'une certaine civilisation historiquement déterminée investit d'un pouvoir de représentation symbolique particu-

lier. C'est aussi avec ce piano-là que composent quelques-unes des œuvres marquantes de la musique pour piano du vingtième siècle et comprises d'ailleurs dans l'anthologie WERGO! Enfin, sous-jacente à cette terminologie utilisée sans beaucoup de précautions, la conception positiviste du «progrès en musique», de l'«enrichissement du matériel musical» s'allie à une vision grossièrement hégélienne de l'histoire de la musique dont, dans le cas précis, Rihm et Müller-Siemens (les plus jeunes des compositeurs réunis dans l'anthologie) seraient les fleurons les plus avancés, les plus aboutis! Au-delà de ces ambiguïtés d'ordre idéologique, l'anthologie WERGO souffre également d'une curieuse absence de définition, ce qui se traduit notamment par de flagrants manquements (que signale par ailleurs le texte de présentation!). Certes, toute anthologie, toute «Basis Discothèque» est partielle et partielle, mais jusqu'à un certain point. Dans la mesure où l'ambition est de présenter un large panorama des œuvres les plus significatives du vingtième siècle, comment peut-on justifier – à part le fait (invoqué dans le texte de présentation) que les œuvres pour piano de tels compositeurs ne soient pas représentés au catalogue de la firme – l'absence des représentants de l'Ecole de Vienne, par exemple? Et s'il s'agit à tout prix de marquer l'«avant-gardisme», comment ignorer Wychnegradsky? Et si l'on inclut Prokofieff, pourquoi pas Milhaud? Et pourquoi choisir la *Sonate pour deux pianos et percussions* plutôt qu'une autre œuvre pour piano seul de Bartók? Dans les conditions incertaines de cette anthologie, tout prête le flanc aux critiques les plus justifiées – et je n'ai mentionné ici que les compositeurs du début du siècle; on peut imaginer le débat à propos des «jeunes compositeurs» retenus! Qu'on me comprenne bien: n'est pas mis en cause ici tel ou tel choix, mais précisément l'absence de critère sérieux et explicite de choix, qui rend cette «discothèque de base» tout à fait branlante. Sans parler du fait que les œuvres choisies sont présentées sous forme d'extraits, parfois très brefs: 4'15'' du *Book I* de *Music of Changes* de Cage ont-elles un sens? Une seule chose est assurée à l'issue de l'écoute des quatre CD: les interprètes choisis par les responsables de la programmation de cette firme sont irréprochables – les grandes vedettes aussi bien que les pianistes moins connus. Cela, quiconque s'intéressait auparavant à la musique du vingtième siècle le savait déjà, et connaissait aussi l'engagement de WERGO pour des causes très louables et pas toujours dictées par le seul impératif commercial. Le courage et l'intelligence des choix de cette firme méritaient une fois encore d'être soulignés. Fallait-il cependant que cela se fasse au travers d'une anthologie dont le seul but – il apparaît manqué – consiste précisément en sa propre célébration?

Vincent Barras

Wettstreit selbst

Schweizer Streichquartette
Roland Moser: *Neigung* (1969-72; Berner Streichquartett), Peter Streiff: *Wandelnde Gänge* (1985-87; Euler-Quartett), Fritz Voegelin: *Vier Szenen* (1980; Quartetto di Lugano), Peter Wettstein: *Janus* (1987; Carmina-Quartett)
Jecklin JS 283-2

Höranreize in unalltäglicher Fülle birgt diese, laut Reihentitel, von der «szene sCHweiz») kündende CD. Vier auffällig unterschiedlich temperierte helvetische Quartettformationen setzen in Klang um, was in vier nicht weniger eigensinnigen Komponistenköpfen zum Thema «Streichquartett heute» ausgebrütet wurde. Das Berner Streichquartett bestätigt seine in langen Pionierjahren angesammelte gelassene Professionalität, während es bei den hitzigeren Eulers fortwährend unterschwellig brodelnd oder gar zum Ausbruch kommt. Im Carmina-Team sind vier massbewusste Klangästheten am Werk, wohingegen die erst seit 1987 verbündeten Vier des Quartetto di Lugano in ihrem Konsens noch ein wenig schwanken.

Am strengsten verfährt unter den Komponisten wohl Roland Moser, wenn er in «Neigung» (... Zuneigung, Verneigung, zur Neige gehen ...) die Überfülle historisch verfügbarer Quartett-Typologie und -Kombinatorik zurückdrängt und sich bewusst auf ganz wenige, ausladender Entfaltung sich widersetzende Verlaufs- und Klangideen konzentriert. Da ist beispielsweise ein dreimal zu durchmessendes «Quasi Scherzo», das sich unter Einwirkung zweier hart kontrastierender Trios jedesmal anders darstellt: beim zweiten Durchlauf komprimierter, beim dritten von irritierenden Leerstellen durchsetzt. Subtile Unruhe stiftet Moser im abschliessenden Tombeau für den im Entstehungsjahr verstorbenen Strawinsky, wenn er eine statische Folge gleichlanger, innerlich rotierender und zart expressiver Akkorde durch ständig sich ändernde Pausenwerte trennt.

Zielstrebig oder ziellos? Über das Woher und Wohin wird sich der lauschende Durchwanderer von Peter Streiffs «Wandelnden Gängen» nicht so recht schlüssig. Zu Verschiedenartiges, aber auch zuviel Assoziierbares begegnet ihm auf den lange sich hinziehenden Hörrouuten, als dass er das eine oder das andere als gestalterisches Leitprinzip für sein auf Fasslichkeit angewiesenes Ohr ausmachen könnte.

Einen «Abschied von der Quartett-Atmosphäre», somit wohl einen Ausstieg aus übersättigten kammermusikalischen Traditionen will Fritz Voegelin in seinen «Vier Szenen» zu Protokoll geben. Doch geschieht dieser viermalige «Quartett-Tod» nicht ohne eine künstlich wirkende Geschäftigkeit, ja Theatralik, wodurch die Ernsthaftigkeit des Sujets an Glaubwürdigkeit einbüsst. Inhaltlich ungefährdeter und, bei

aller Strenge handwerklicher Setzkunst, durchaus spielerischer gibt sich *Peter Wettsteins* Quartett-Opus «Janus», in dessen beiden Hauptteilen zwei musikalische Antlitze zwar eines Geistes, doch unterschiedlicher Erscheinung sind. Hier wird kein Ausstieg aus den Traditionen auskomponiert, vielmehr versichert sich der Autor des Halts durch gewisse Muster, die er phantasievoll auswählt, abwandelt und zu einem sinnstiftenden Ganzen fügt.

Klaus Schweizer

Eher Stimmung als Sprache

Jacqueline Fontyn: *Works for Harp**
WHY NOT (Pro Music, Germany)
33588801, Vertrieb: Nikki, Belgien

An komponierende Frauen beginnt «man(n)» sich allmählich zu gewöhnen, doch welcher ist über solche geduldete Nischenexistenz hinaus schon eine wirkliche Karriere gelungen? Beachtliches, vor allem gemessen an den tatsächlichen und subjektiv zugestandenen Möglichkeiten ihrer Generation, hat da die Belgierin Jacqueline Fontyn vorzuweisen. 1930 in Antwerpen geboren, entschied sie sich nach frühen Klavierstudien bei Ignace Bolotine als Vierzehnjährige für die Komponistenlaufbahn. Ihre Lehrer waren Marcel Quinet und Max Deutsch in Paris, der sie in Schönbergs «Zwölftonmethode» einführte. Ihre stattliche Werkliste, die sie von 1956 an datiert, umfasst zirka 29 Orchesterwerke, zwölf Vokalwerke und 36 Kammer- und Instrumentalkompositionen. Für ein so vielfältiges, zwar einigermaßen häufig aufgeführtes, doch über den Erdball verstreut nicht gerade umfassend zugängliches Œuvre mag eine auf Werke für bzw. mit Harfe konzentrierte CD nicht unbedingt repräsentativ sein. Fontyns kompositorischer Stand der siebziger und frühen achtziger Jahre lässt sich daran jedoch wie im Brennspeigel studieren.

Fontyns Musik bewegt sich in einer als «französisch» geltenden Tradition, deren Bildhaftigkeit, naturalistisch gefasst bei Couperin und Rameau, im «Impressionismus» Debussys ihre subjektive Ausprägung findet. Auf jeden Fall ist Sprache, Mitteilung, Ausdruck und Emotion ihre Sache nicht, vielmehr Abbild, Beschreibung von Eindrücken, Stimmungen. «Im Grunde genommen geht es in meiner Musik um Atmosphären», sagt die Komponistin selbst über ihr Schaffen. Von Vitalität und Frische, enger Naturverbundenheit und einem gewissen Sinn für märchenhafte Stimmungen spricht das ansonsten mit Informationen nicht eben freigiebige Beiheft der CD. Dennoch schreibt Fontyn alles andere als unstrukturiert: Bis 1979 bediente sie sich einer «undogmatischen» Zwölftontechnik, seitdem basieren ihre Werke auf selbst entwickelten «Modi» – nach unterschiedlichen Gesichtspunkten zusammenge-

stellten Skalen. Wenn ihre Musik oft frei fließend, einem Aquarell vergleichbar erscheint, so liegt das an einer gewissen, auf Taktschemata weitgehend verzichtenden und an Lutoslawskis «kontrollierter Aleatorik» orientierten rhythmischen Freiheit.

Dass in diesen stilistischen Eigenarten nicht nur Vorzüge, sondern auch Grenzen liegen, macht die Werkfolge nur zu deutlich. Sie sind mit dem Charakter der Harfe eng verwoben, der hier auch die Behandlung der anderen Instrumente bestimmt. Die Stücke sind durchweg virtuos, spielerisch angelegt, manchmal mit einem Zug ins Didaktische. Sie sind vor allem brillantes Futter für die niederländische Harfenistin Erika Waardenburg, Gewinnerin des Gaudeamus-Wettbewerbs 1977. «Intermezzo» (1973) kostet in glitzernden Glissandi die Register der Höhe und Tiefe aus, bereichert durch hart angerissene Stakati, Schläge auf den Corpus und fast neoklassisch spröde Repetitionen. Solche Effekte werden von harten, kurzen Glissandi auf einer Saite, Abdämpfung durch Gummi oder Einsatz harter Schlegel später klanglich erweitert. Doch das Vokabular bleibt begrenzt: So etwa in «Mime» (1980), das gleich in zwei Versionen für Klarinette respektive Flöte und Harfe erklingt und mit tapstigen Sprüngen, unruhiger Chromatik und schrillen Überblasungen Episoden von Eulenspiegelei, Erregung, Angst und Beruhigung aneinanderreicht. Weniger gefällig, doch auch ohne die Plausibilität solcher Bewegungsabläufe, bleibt «Filigrane» (1969) für Flöte und Harfe befangen im Zwölftonschema extremer Intervallsprünge und sperriger, wenig Entwicklung zulassender Registerkonfrontationen. Dass Fontyn die Umsetzung von Stimmungsbildern nicht immer schlüssig gelingt, zeigt neben «Filigrane» (in seiner Blockstruktur alles andere als dieses) auch «Fougères» (1981): Im Titel Debussys «Bruyère» verdächtig nahe, will sich in zerklüfteten Bratschenfiguren und dem schon bekannten Harfentremolo nicht unbedingt die «Atmosphäre eines einsamen Spätsommertages» mit seinem «Rascheln von Farnen» einstellen.

Bedeutendere, grösser angelegte Werke sind «Alba» (1981) für Sopran und Kammerensemble und «Halo» für Harfe und 16 Instrumente. Im Vokalwerk bleibt das Problem einer prägnanten Melodieführung, sprich aussagekräftigen Intervallstruktur, ungelöst zugunsten wenig gerichteter Bewegungen und Klangflächen. In «Halo» kommt, dem «Sonorismus» der siebziger Jahre entsprechend, das eminente Farb- und Formgefühl der Komponistin besonders zur Geltung. Sind sonst in den anderen Stücken die Fontyn zu Gebote stehenden Klang- und Bewegungsmuster fast ausnahmslos versammelt und verbreiten damit eine gewisse forcierte Betriebsamkeit, so finden hier vor allem im zweiten Abschnitt die Instrumente in stillen Haltetönen und konzentrierten Linien zu ihrer eigenen Farbe, verknüpfen sich etwa Holz-

blocktrommel, Violine, Celesta zu Klangfarbenmelodien oder zu dichten, von der Harfe sensitiv rhythmisierten Texturen. Das ist mit Raffinement gemacht, besticht durch Glanz und Helligkeit, in der sich auch Ausbrüche spielerisch, nicht so ernst ausnehmen, und will nicht mehr sein als es ist: schöner Schein.

Isabel Herzfeld

* «Alba» für Sopran, Klarinette / Bassklarinette, Cello, Harfe und Klavier / «Intermezzo» für Harfe / «Mime 5» für Klarinette und Harfe / «Halo» für Harfe und 16 Instrumente / «Fougères» für Viola und Harfe / «Mime 4» für Flöte und Harfe / «Filigrane» für Flöte und Harfe
Martina Bove, Sopran; Marc Foets, Klarinette / Bassklarinette; Roel Dieltiens, Cello; Erika Waardenburg, Harfe; Robert Grosnot, Klavier; Yoko Nagae Ceschina, Harfe; London Sinfonietta; Ronald Zollmann, Dirigent; Peter-Hans König, Viola; Dieks Visser, Flöte

Bewahrung der Musik Des Widerstands

*Ebony Band: Music from the Spanish Civil War**

BVHAAS Records (99 Prinseneiland, NL-1013 LN Amsterdam) CD 9203

Das 1990 gegründete Ensemble wird geleitet von Werner Herbers, Solo-Oboist des Königlichen Concertgebouw-Orchesters, dem auch das Gros der übrigen Musiker entstammt. Es ist bereits 1990/91 mit einem umfangreichen, mehrteiligen Programm «Entartete Musik» auf- und hervorgetreten, das bekanntere und unbekannte Musik der von den Nazis veremten und verfolgten Komponisten in originellen, frischen Interpretationen vorstellt. – Die CD zum Thema Spanischer Bürgerkrieg führt ein reichdifferenziertes Spektrum von Musik aus diesem Kontext vor. (Das Fehlen z.B. von Paul Dessaus im Material radikalen Klavierstück *Guernica* erklärt sich aus der Besetzung der «Band» als Kammerorchester, mit Sängerin und Sänger.) Eine gewisse Einschränkung der sorgfältig dokumentierten und (auf englisch) kommentierten Edition ist es, dass die Texte der Vokalwerke in der (deutschen oder spanischen) Originalsprache nur durch eine holländische Übersetzung mehr- als erschlossen werden. Eine Entdeckung ist schon Nancarrow's Orchesterstück, das oft elegisch klingt, dabei durchaus auch jazzinspiriert ist, aber ganz anders wirkt als seine mechanisch-ekstatischen Pianola-Stücke. Nancarrow war Mitglied des «Abraham Lincoln-Bataillons»; kein Wunder, dass er nicht in die USA zurückkehren konnte, sondern nach Mexiko ins Exil gehen musste. – Eislers Marsch des 5. Regiments singt Marjanne Kweksilber mit einem gewissermaßen schon zweifach historischen Pathos, das heute umso trauriger stimmt. Die in Ton, Satz und Sachgehalt sehr zurückgenommenen Kammerkantaten Eislers (beide nach Texten von Ignazio Silone) mit ihrer

tonal orientierten Zwölftontechnik, besonders die *Kriegskantate*, ertragen die gegenüber Standards der Eisler-Interpretation stärker expressive Diktion M. Kweksilbers durchaus, umso eher, da sie genau und deutlich deklamiert. Die Instrumentalisten spielen, wie im übrigen durchwegs, unaufdringlich perfekt, dabei so lebendig und beteiligt, wie es der verhandelten Sache und ihrer Vermittlung angemessen ist. In Revueltas' volksliedhaftem *Mexiko in Spanien* (Text: Pla y Beltran) wird die Moll-Strophe mit drohenden Fanfaren durch einen arg illusionär triumphalen Dur-Refrain beantwortet; in Umkehrung zur Behauptung des Texts hat ja in Spanien nicht die «Jugend», sondern der «Tod» gesiegt. (Denselben Gestus hat Rodolfo Halffter's Aufruf an die Jugend *¡Alerta!*). Revueltas' Lorca-Hommage dagegen schlägt mit schrillen Bläsesignalen oder Elementen, die der (andalusischen) Folklore des *cante jondo* nahe scheinen, ganz andre, avancierte Töne an, in die er auch direkt Zitathafes, eigenes Mexikanisches integriert. Ähnlich auch im zweiten *Von Front zu Front* und dem atemlosen Marsch «27. April». Die Spannweite von Revueltas ist beachtlich. Der sparsam-eindringlichen Musik der *Stunde des Juni* mit ihrem lyrisch-kontemplativen Grundton und apartem Einmischen tonaler Elemente ist die langdauernde Niederlage einbeschrieben. Wenn Juan Carlos Tajés, in Montevideo geboren, seit 1971 in den Niederlanden, den Text von Carlos Pellicer melodramatisch im technischen wie expressiven Sinn vorträgt, erhält das auf dem biographischen wie historischen Hintergrund eine nachhaltige Authentizität. (Sein Gesang ist etwas weniger eindrucksvoll, ein allzu naturalistischer Nachhall der kämpfenden Sänger im Spanienkrieg.)

Die beiden Sätze aus dem *Divertimiento* von Halffter (er war u.a. Mitbegründer des republikanischen Komitees für die Organisation der Musikerziehung), im Mai 1936, also zwei Monate vor dem falangistischen Putsch komponiert, haben einen unbeschwerten Allegretto-Habitus und zeigen einmal mehr, dass und wie folklorenahes Komponieren auf der Höhe der Zeit möglich war. Lorca, der mit Manuel de Falla bei der Erschließung des *cante jondo* zusammenarbeitete, versah die Lieder mit einer Klavierbegleitung, der auch die Errungenschaften Bartóks und Kodálys anzumerken sind. Das Lied von den vier Frauen, deren eine dem Sänger das Herz raubte – *Los cuatro muleros* –, ist eines der Lieder, die dann im Bürgerkrieg mit neuen, politischen Texten kontrafaziert wurden: *Los cuatro generales*, hier dann mit einer besonders pointiert-witzigen Begleitung von Gustavo Pittaluga.

Die CD ist ein weiterer ästhetisch wie historisch bedeutsamer Beitrag der *Ebony Band* zur Wiederentdeckung bzw. Bewahrung der thematisch, politisch, musiksprachlich weitgefächerten Musik des Widerstands.

Hanns-Werner Heister

* Conlon Nancarrow: *Piece for a small orchestra* nr. 1 (1942)
Hanns Eisler: *Marcha del 5. Regimiento* (1937) / «Kantate auf den Tod eines Genossen» op. 64 (1937) / «Kriegskantate» op. 65 (1937)
Silvestre Revueltas: *Mexico en España* (1937) / *Homenaje a Federico Garcia Lorca* (1936) / *Frente a frente I* (1938?) / *Marcha* («27. April») (1938?) / *Frente a frente II* (1938?) / *Hora de Junio* (1938)
Rodolfo Halffter: *¡Alerta!* (1937) / *Divertimiento* op. 7a (1935), Teil II und III
Federico Garcia Lorca: *Canciones Españolas Antiguas*
Trad.: *El tren blindado* / *Coplas de la defensa de Madrid* («Los cuatro generales») / *¿Que*

Rubrique AMS Rubrik STV

6. Interpretationswettbewerb zeitgenössischer Musik

In Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Tonkünstlerverein organisiert die Stiftung B.A.T. im Jahre 1993 einen Wettbewerb für die Interpretation zeitgenössischer Musik (Solo- und Kammermusik) für Berufsmusiker, Solisten oder Ensembles bis acht Musiker in beliebiger Besetzung. Der Wettbewerb findet am 22., 23. und 24. Oktober 1993 in Genf statt und ist öffentlich. Die Anmeldung muss bis zum 31. März 1993 an den Schweizerischen Tonkünstlerverein, Postfach 177, 1000 Lausanne 13, gerichtet werden, wo ebenfalls das Reglement erhältlich ist (Tel. 021 / 26 63 71). Die Jury verfügt für die Kategorien Solisten und Ensembles über einen Betrag von Fr. 20'000.– für höchstens drei Preise. Sie kann frei über die Höhe der Preise entscheiden.

6^e concours d'interprétation de musique contemporaine

En collaboration avec l'Association des Musiciens Suisses, la Fondation B.A.T. organise en 1993 un concours destiné à des musiciens professionnels, solistes ou ensembles jusqu'à huit musiciens dans n'importe quelle formation, pour l'obtention d'un ou de plusieurs prix d'interprétation de musique de chambre contemporaine. Le concours aura lieu les 22, 23 et 24 octobre 1993 à Genève en séance publique et les inscriptions doivent être adressées avant le 31 mars 1993 à l'Association des Musiciens Suisses, case postale 177, 1000 Lausanne 13. Le règlement peut être obtenu à l'adresse ci-dessus (tél. 021 / 26 63 71). Pour les catégories solistes et ensembles, le jury dispose d'une somme de fr. 20'000.– pour l'attribution de trois prix au maximum dont il détermine le montant librement.

Discussion Diskussion

Fragwürdiges Unterfangen

Betr.: Christoph Keller, 93. Tonkünstlerfest, Nr. 34, S. 20

In – aus meiner Sicht – schnoddrigem Ton und arroganter Art beurteilt der Chefredaktor der *Dissonanz*, Christoph Keller, auf zwei Seiten seiner Zeitschrift die aufgeführten Werke des diesjährigen Tonkünstlerfestes in Luzern. Abgesehen davon, dass in dieser Kürze die Totalität kompositorischen Schaffens nicht beurteilt werden kann (sofern dies überhaupt wünschenswert ist), ist es auch aus Gründen der journalistischen Sorgfaltspflicht für eine Fachzeitschrift dieses Zuschnitts ein fragwürdiges Unterfangen. Und ich denke auch, dass dieser Artikel nicht den Intentionen des Tonkünstlervereins entspricht, da der Anlass unter anderem der Förderung der Mitglieder dienen sollte. Gewiss setzt sich der/die Künstler/in, der/die in der Öffentlichkeit auftritt, auch der öffentlichen Kritik aus. Aber ich denke, dass er/sie ein Anrecht darauf hat, dass dies in einem Rahmen geschieht, der dem Anlass angemessen ist und in dem auch eine gewisse Fairness Platz hat. Diesen Eindruck habe ich beim Lesen des Artikels von Herrn Keller vermisst, vielmehr hatte ich das Gefühl (und hier spreche ich aus einer persönlichen Betroffenheit), dass anstelle einer sachlichen Kritik (mit all ihrer Problematik) der persönliche Geschmack, gepaart mit der Ignoranz dem zeitgenössischen Schaffen gegenüber bei der Beurteilung als Richtschnur diene.

Ich möchte nicht auf alle Punkte seiner Kritik mir gegenüber eingehen, aber zum Grundsätzlichen meines Schaffens folgende Bemerkungen anbringen: Seit Jahren beschäftige ich mich mit Tendenzen der Ästhetik, wie sie beispielsweise von Marcel Duchamp, John Cage, Walter Marchetti, Juan Hidalgo und der Dada-Bewegung vertreten wurden und vertreten werden. Wichtig scheint mir dabei, dass der/die Zuhörer/in in die Entwicklung kompositorischen Schaffens einbezogen wird, was leider in der Gegenwart selten ist. In der Beobachtung des Alltags finden sich Elemente, die lokalisiert und neu zusammengesetzt und rezipiert, eine Poesie entfalten, die neue Akzente setzt und schafft. Der Alltag hat deshalb für mich Bedeutung, weil er Regel ist und nicht Ausnahme, d.h. der Mensch ist in seine Bedingungen eingebunden.

Esther Roth