

Zeitschrift:	Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (1985)
Heft:	4
Rubrik:	Disques = Schallplatten

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: 01.01.2026

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

Klassisch gewordene Avantgarde

Baden-Baden: Hommage à Pierre Boulez

Runde Zahlen wollen gefeiert werden: Vom 29. März bis 1. April beging Boulez seinen 60. Geburtstag im Kreise seiner Freunde und Kollegen. Der Südwestfunk Baden-Baden lud zu vier Konzerten, die einen Überblick über die wichtigsten Werke des Franzosen geben, der dank Paul Sacher in der Schweiz gut bekannt ist, sind doch einige der bedeutendsten Schweizer Komponisten der jetzt mittleren Generation seine Schüler an der Musikakademie Basel gewesen. Was damals, am Anfang der sechziger Jahre, zur Avantgarde zählte – Werke wie *Structures I* und *Le Marteau sans Maître* – ist unterdessen längst «klassisch» geworden in dem Sinne, dass sie von angehenden Komponisten als besonders ausgeprägte Modelle eines bestimmten kompositorischen Verfahrens studiert, vielleicht nachgeahmt und dann auch als ein Stück Vergangenheit verworfen werden. Die neue Einfachheit, der viele junge Musiker heute huldigen, lehnt sich entschieden auf gegen die ungeheure Komplexität der seriellen Musik.

Doch gerade Boulez' Werke sind nicht immer «musique pure», nicht nur tönende Struktur, ihre Expression kann gerade in Vokalwerken auf Gedichte von Stéphane Mallarmé und René Char erstaunlich genau erfasst werden, wobei diese hermetischen Gedichte zuerst entschlüsselt werden müssen. Heutige Konzertbesucher empfinden es vielleicht als Zumutung, wenn ihnen Boulez sagt, sie müssten zuerst sorgfältig die Gedichte studieren, die er vertont hat, doch früher war es durchaus üblich, dass man die Verse von Heine und Eichendorff zuhause las, bevor man sich in einen Schumann-Liederabend begab. Warum sollte man nicht auch die französischen Gedichte, die *Le Soleil des Eaux*, *Le Marteau sans Maître* oder *Pli selon Pli* zugrunde liegen, zuerst einmal vornehmen? Man würde dann entdecken, dass sie überhaupt nicht «absconces» sind, wie Ernest Ansermet meint, und man würde sich an einem schwer zugänglichen, aber faszinierenden dichterischen Universum freuen, das durch die Musik an Kraft und Farbe gewinnt.

Der Einwand, dass diese Musik kaum je aus dem Ghetto von «Musica-Nova»-Konzerten ausbrechen werde, bleibt aber bestehen. Das liegt nicht nur an ihrer Komplexität, sondern auch an ihren relativ kleinen «Formaten», die zudem immer neu, einmalig sind, was bewirkt, dass zwischen den einzelnen Werken lange und umständliche Umbauten auf dem Konzertpodium vor sich gehen, die der Konzentration des Hörers nicht gerade förderlich sind. Adorno verwies die Neue Musik in ein Niemandsland – während musikalischer Schund in einem bis jetzt nie dagewesenen Masse unseren Alltag beschmutzt. Dass hier die «Neu-Einfaf-

chen» und «Neu-Tonalen» Abhilfe schaffen wollen, ist begreiflich, doch bis jetzt gelang auch ihnen nicht der grosse Durchbruch zum breiten Publikum, das weiterhin Klassisches und Romantisches bevorzugt. Jean Cocteau verlangte schon 1918 eine «musique de tous les jours». Zu der gehört die in Baden-Baden gesungene und gespielte gerade nicht. Dafür rettet sie doch mehr von dem Ausserordentlichen und Einmaligen der grossen Musik der Vergangenheit in das Jetzt hinüber in einigen sublimen Augenblicken, wie sie eines Geburtstagsfestes würdig sind, wo sich Kollegen, Rivalen und Neider für einige Tage mit Boulez' echten Bewunderern vereinigten, um dessen Musik allein und ausschliesslich zu hören.

Viele der Hauptwerke des Jubilars, von den fröhreifen *Notations* für Klavier bis zu *Répons* mit Live-Elektronik und Computerklängen neben den Instrumentalisten, liessen den langen Weg erfahren, der hier zurückgelegt wurde. Daneben zeigte die Kunsthalle des Baudeortes eine Schau, die auch die Fernsehaufzeichnung von Wagners *Ring des Nibelungen* einschloss, den Boulez in Bayreuth von 1976 bis 1980 dirigierte.

Theo Hirsbrunner

Disques Schallplatten

Singuläres Niveau der Interpretation

Charles Ives: Sonate für Klavier Nr. 2 «Concord, Mass. 1840-1860» (mit Viola und Flöte); Sonate für Klavier Nr. 1
Herbert Henck, Klavier
Wergo WER 60 080 und 60 101

Herbert Henck begann 1978 seine Einspielung sämtlicher Klavierwerke von Charles Ives mit einer in vielerlei Hinsicht stupenden, ja vergleichslosen Aufnahme der 2. Klaviersonate «Concord, Mass. 1840-1860» (1904-1948): Eine komplizierte und komplexe Komposition, von der man glaubte, ihr esoterischer Bedeutungsgehalt erschliesse sich doch nur der versunkenen Lektüre, erwies sich als ein Werk von ungeheurer musikalischer Vitalität. Die vier Sätze der Sonate folgen in ihrem Habitus der traditionellen Sonatenkomposition, und auch in der zyklischen Bindung der Sätze durch Leitthemen gewinnt das Werk fast klassizistische Züge. Zugleich trägt die Komposition jedoch auch form- und gattungssprengende programmatische Merkmale, seien es diejenigen eines musikalischen Monuments der Heimat des Komponisten, seien es die Porträts der vier Protagonisten (Emerson, Hawthorne, Alcott und Thoreau) der transzendentalistischen Philosophie, oder seien es diejenigen einer musikalischen Umsetzung jener berühmten Ansprüchen Emersons (I.

Satz), einer Musik, der ein literarisches Sujet zugrunde liegt (II. Satz), einer Musik über das häusliche Musizieren der Familie Alcott (III. Satz) oder eines impressionistischen Stimmungsbildes (IV. Satz). Henck gelingt es, das dichte musikalische Beziehungsgeflecht interpretatorisch zu entwirren und unmittelbar erfahrbar zu machen, indem er den anspielungsreichen, voller Intonationen steckenden Notentext so genau wie möglich realisiert. Diese Feststellung verliert ihren banalen Charakter, wenn man sich daran erinnert, dass die Sonate allgemein als «unspielbar» gilt, an vielen Stellen auch gar nicht «wörtlich» gespielt werden kann und zudem auch noch auf eine definitive Fixierung einzelner musikalischer Dimensionen – vor allem des Vortragstempos und der Dynamik – verzichtet. Die interpretatorische Genauigkeit, die Hencks Spiel auszeichnet, besteht also nicht nur in der deutlichen Realisierung etwa der motivisch-thematischen Ereignisse oder in der Authentizität des musikalischen Tonfalls seines Spiels (einige Passagen aus der Sonate hatte Ives selbst im Alter noch in einer Einspielung festgehalten, die Henck offenbar studierte), sondern auch in den notwendigen Entscheidungen und Ergänzungen, die Henck aus dem Geist der Musik heraus vornimmt.

Mit den sechs Jahre späteren Einspielung der 1. Klaviersonate (1902-1910) schliesst Henck an das singuläre Niveau seiner Interpretation der Concord-Sonate an; sie wird hoffentlich zur längst fälligen Auseinandersetzung mit diesem Werk anregen, das nie aus dem Schatten der Concord-Sonate getreten ist. Die 1. Klaviersonate steht keinesfalls hinter den Anforderungen der Concord-Sonate zurück; nur sind sie anderer Art und für Pianisten vielleicht «undankbarer». Diese Sonate kennt noch nicht jene Überfülle drastischer Zitate oder spektakulärer Innovationen wie Cluster-Passagen, noch sieht Ives ad-libitum-Instrumente vor. Und doch verlässt Ives in der 1. Sonate nachdrücklicher den traditionellen Gattungsrahmen. Wie im 4. Streichquartett von Bartók sind in der 1. Klaviersonate fünf Sätze bogenförmig angeordnet: den Kopfsatz, den zentralen III. Satz, der sich motivisch auf den Kopfsatz zurückbezieht, und den V. Satz arbeitet Ives phantasieartig aus, während er den korrespondierenden Sätzen II und IV Scherzo-Charakter gibt. Vor allem die phantasieartigen Sätze zeigen eine bizarre Form. Sie kennen keine «Grundstimmung», auf die alle heterogenen Ausdrucksbereiche, sei es als Ergänzung oder Kontrast, zu beziehen wären. Henck steuert der Gefahr des unverbindlichen, beziehungslosen Nebeneinander der einzelnen Formteile einerseits durch eine musikalische Charakterisierungskunst entgegen, die sich auf ganz unterschiedliche Dimensionen des Satzes stützt: im Kopfsatz etwa auf die Akzentuierung eines Hauptthemas, das in verschiedenartigen Metamorphosen Zusammenhang stiftet; oder in den Scherzo-Sätzen

auf eine minuziöse Verwirklichung der rhythmischen Verhältnisse, etwa der teilweise durch Überbindungen noch komplizierten Proportionen von 3:5, 4:5 oder 7:10. Andererseits treten Formgrenzen hinter unmerklichen Übergängen zurück. Den mehrgliedrigen Schlussatz zum Beispiel spielt Henck in zwei sich ergänzenden Formverläufen aus. Das turbulente musikalische Geschehen wird sukzessiv bis zum Ausharren im nahezu Unhörbaren (Seite 45, Takt 4 der Peer-Ausgabe) aufgelöst und dann wieder kontinuierlich bis zur Schlussapotheose aufgebaut. In dieser Deutung des Formzusammenhangs wirkt die Pause Seite 46, Takt 7 nicht wie die Zäsur vor einem neuen Teil, sondern wie das Innehalten, Atemholen in einem sich ständig intensivierenden musikalischen Prozess.

Doch interpretiert Henck nie nüchtern, kühl, distanziert; nie «referiert» er bloss den Notentext. Vielmehr gewinnt sein Spiel stets eine unmittelbare sinnliche Präsenz und anverwandelt sich den musikalischen Charakteren und Ausdrucksbereichen der Komposition: sei es die lässige «Eleganz» des «überlegenen» Virtuosen, die musikantische Vitalität des Ragtime-Spielers oder die herzige Innigkeit des dörflichen Organisten, der Kirchenlieder spielt.

Giselher Schubert

Polnischer Sonorismus

*Karol Szymanowski: 9 Préludes op. I;
3. Sonate op. 36
John Bingham, Klavier
Thorofon Capella MTH 181*

Die auf Expressivität abzielende Klangintensivierung bei gleichzeitiger Differenzierung der koloristischen Mittel war in Wirklichkeit nur zu einem kleinen Teil ein musikgeschichtliches Novum der im Westen als neuartig empfundenen Werke, welche die sogenannte «Polnische Schule» seit dem ersten «Warschauer Herbst» im Jahre 1956 hervorbrachte. Sie gründete nämlich auf den ausserhalb Polens wenig bekannten Pionierleistungen eines in der Ukraine geborenen, in einer Lausanner Klinik gestorbenen Komponisten, der innerhalb der polnischen Musik das wichtigste Bindeglied zwischen Chopin und der Gegenwartsmusik verkörpert: Karol Szymanowski, der von 1882 bis 1937 lebte und seit den zwanziger Jahren regelmässig mit Werken, die eine Synthese von slawischer Ausdruckshaftigkeit und westeuropäischem Formbewusstsein anstreben, an der Entwicklung der Neuen Musik teilnahm, musste erst zahlreiche Stadien gründlicher Auseinandersetzung mit verschiedenartigen Stilrichtungen durchlaufen, bis er eine spezifisch polnische Form des Sonorismus schaffen konnte. Die Ausgangslage bildeten nicht nur Chopin und Skrjabin, an deren Ästhetik sich der als Pianist gewandte Klavierkomponist in seinen schöpferischen Anfängen orientierte, sondern

auch Reger, Richard Strauss und Wagner, später dann Debussy, Ravel und Strawinsky. Angesichts seines letzten pianistischen Meisterwerks, der asketische Züge aufweisenden 20 Mazurken op. 50 von 1924/25, würde man wohl kaum vermuten, dass Szymanowski von jener nachromantischen Basis ausgegangen war, welche seine polnischen Zeitgenossen Paderewski, Statkowski und Stojowski, zeitlebens der Chopin-Tradition verhaftet, jahrzehntelang ausgeweitet hatten. Von den reifsten Arbeiten des vielgereisten, vor allem von der Kultur der Mittelmeerlande und des Orients inspirierten Musikers ist es nur ein kleiner Schritt zu Józef Koffler, dem ersten Zwölfton-komponisten Polens, der seinerseits zum markantesten Wegbereiter der modernen Musik in diesem Lande geworden wäre, hätten ihn die Nazis nicht um 1943/44 ermordet.

Die aufschlussreichen Entwicklungslinien, die zwischen diesen Punkten liegen, dokumentiert John Bingham's Einspielung von zwei Werken aus Szymanowskis Frühzeit und Reifeperiode. In den im Jahre 1900 abgeschlossenen 9 *Préludes op. I* fällt im vierten Stück als Skrjabin-Reminiszenz das zum Gestaltungsprinzip erhobene Schweben des Metrums auf; im folgenden Präludium macht sich der Widerspruch von aphoristischer Formverknappung und grossflächiger Klangexpansion bemerkbar; als ob es sich der in atonale Bereiche vorstossenden Lockerung der vorhergehenden Stücke widersetzen möchte, kehrt das abschliessende neunte Präludium zur Harmonik und ornamentalen Gestik Chopins zurück. Einen vielversprechenden Aufbruch in harmonisches und klangkoloristisches Neuland bringt die Alexander Siloti zugeeignete 3. *Sonate op. 36* von 1917. In diesem aus vier kontrastierenden Teilen bestehenden Einsätzer fasziniert die individuelle Verbindung von skrjabinesken Aufschwüngen mit einer vom Impressionismus mitgeprägten Harmonik und einer der Zweiten Wiener Schule nahestehenden Expressivität, der John Bingham nichts an Eindringlichkeit schuldig bleibt.

Walter Labhart

Keine Gebrauchsmusik

*flautando — Neue Musik für Blockflöten
Hans-Joachim Hespos: ilomba; Konrad Lechner: Lumen in Tenebris; Hans Ulrich Lehmann: flautando; Klaus Hinrich Stahmer: Odyssea; Werner Heider: La Leggenda di Sant'Orsola; Gerhard Braun: Minimal Music II
Das Blockflötenensemble Gerhard Braun Thorophon Capella MTH 254*

Es ist längst kein Geheimnis mehr, dass sich auch auf der Blockflöte, dem Barockinstrument par excellence, das spieltechnisch gleichsam noch auf unterster Stufe steht, das heisst keine Spielhilfen wie Ventile oder Klappen besitzt, moderne Musik mit all ihren

klanglichen Verfremdungen ausgezeichnet realisieren lässt, gerade der technischen Unverstelltheit wegen. Die Zeit, da nur Gebrauchsmusikkomponisten der zweiten Garde sich zur Produktion von Blockflötenmusik herbeiliessen, ist endgültig vorbei. Auf dieser Platte finden sich ausschliesslich Kompositionen, die für die Gruppe der hier Ausführenden selbst, für das Blockflötenensemble Gerhard Braun, geschaffen worden sind, und zu den Komponisten gehören immerhin Namen wie Hans-Joachim Hespos, Hans Ulrich Lehmann und Werner Heider, die hiermit zwar Auftragswerke, aber alles andere als Gelegenheitswerke geliefert hatten.

Es sind die Werke der genannten drei Komponisten, die mich beim Anhören auf Anhieb überzeugten, weil sie je eine ganz eigene und persönliche Klangwelt schaffen und diese in aller Komplexität formal überzeugend und eindeutig gestalten. Eine gewisse Einschränkung ist allerdings bei Lehmanns *flautando* von der Ausführung her zu machen: Das Werk klingt zwar zunächst auch gut, aber wenn man die Partitur dann mit dem klingenden Resultat vergleicht, bemerkt man, dass die Komposition in ihrer Subtilität, vor allem in dem Auftauchen und Verschwinden der Klänge aus und ins «Nichts» nicht voll erfasst worden ist; die Wiedergabe ist insgesamt zu handfest, zu wenig in sich gekehrt und verhalten interpretiert.

Bei Konrad Lechners *Lumen in Tenebris* ist einem nicht ganz klar, warum die Musik sich in sechs Sätze aufgliedert, deren lateinische Titel zwar im philosophisch-religiösen Bereich durchaus Verschiedenes bedeuten, die für die musikalische Ausdeutung aber fast immer dasselbe besagen, was denn auch in der Musik, die im einzelnen durchaus recht interessant ist, zum Ausdruck kommt. Das pausenlose Durchspielen, das die Sätze gleichsam aneinanderhängt, überzeugt hier. Dagegen sollten die Gesamtkompositionen unbedingt mehr Abstand voneinander haben — eine Untugend, die einem auf Schallplatten immer wieder begegnet. Klaus Hinrich Stahmers Komposition, eine Kurzfassung von Homers *Odyssee*, deren Anfang («Nenne mir, Muse, den Mann») und Schluss im Text zitiert sind, scheint in ihrer Illustrativität — die Geschichte wird mit der Begleitmusik dramatisiert und hörspielartig illustriert — für Kinder geschaffen zu sein. Der musikalische Gehalt ist von ungleicher Dichte; einige aparte Klänge ergeben noch kein Gesamtkunstwerk. Möglicherweise wirkt das Ganze aber bei einer halbszenischen Aufführung, die ursprünglich gemeint ist, abgerundeter. Der hallige Raum, in dem die Aufnahmen gemacht wurden und der einen etwas stört, wirkt hier allerdings gut, schafft Raumgefühl, so dass auch die Distanzverschiebungen der Klangquellen zu guter Wirkung kommen. Die *Minimal Music II* von Gerhard Braun, die von 1972 stammt, gehört noch in jene inzwischen abgebrochene

Tradition der mobilen Kompositionen, bei denen einzelne musikalische Aktionen, die meist grafisch oder verbal definiert werden, in ihrer Reihenfolge beliebig eingesetzt werden können, die formale Entscheidung dem oder den Spieler(n) überlassen wird. Dieses Werk kann auch von einem Einzelspieler aufgeführt werden, die Einstudierung mit der ganzen Gruppe ist sehr überzeugend, leider etwas gar kurz.

Mich stört in der Aufnahmetechnik neben dem schon erwähnten Hall auch die strikte Rechts-Links-Trennung, die den Kompositionen, in denen wohl eher Zusammenklänge als Scheideklänge gedacht sind, nicht gerecht wird. Guter Rat: man drücke am Gerät die Mono-Taste!

Fritz Muggler

Un compositeur carougeois

André-François Marescotti: «Hymnes» pour orchestre; «Fantasque» pour piano; «Insomnies», trois pièces pour chant et piano

Basler Sinfonie-Orchester, Mario Venzago, direction; Harry Datyner, piano; Michel Brodard, basse, Jean-Claude Charrez, piano

Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse, CTS-P 13

Longtemps, André-François Marescotti est resté un compositeur carougeois parmi les musiciens suisses: l'étiquette voulait dire l'espèglerie et la liberté d'humeur d'une ville qui a toujours nargué Genève, ouvert avant elle des théâtres, et assumé de tout temps sa part de latinité. De ce caractère solaire, ou plus simplement enjoué, les premières œuvres de Marescotti témoignent avec une vitalité qui les a immédiatement rendues populaires: *Aubade* a été jouée par tous les orchestres du monde, et le *Fantasque* pour piano devait connaître la même carrière que le lauréat du Concours d'exécution musicale de 1939 qui le faisait découvrir, Arturo Benedetti-Michelangeli. Cet enregistrement présente la version du pianiste genevois Harry Datyner: plus franche, plus crue dans la jubilation, elle paraît en même temps plus fidèle à la malice du gavroche, à la tradition capricante dont Marescotti se réclame alors. C'est, enrichi par une personnalité têtue, l'héritage de Chabrier et Ravel, une transparence pointue de l'écriture pianistique, une combinaison parfaite lisible et maîtrisée des harmonies poivrées, un sens rare pour ce pays de la pirouette et du plaisir assumé.

Mais le temps des bouleversements est déjà proche. Marescotti n'échappe pas à la tourmente du dodécaphonisme: retardé par la toute-puissance du milieu parisien dans l'entre-deux guerres, l'avènement des ruptures tonales n'en a que plus de poids. A l'affirmation heureuse du langage trouvé va donc succéder la recherche. Durable, douloureuse. C'est en fouillant cette longue plaie que Marescotti écrit ses *Insomnies* pour voix

et piano — l'excellent Michel Brodard avec Jean-Claude Charrez — en deux temps: les premières datent de 1954, la troisième de 1967. A nu, le contraste révèle le chemin minutieusement parcouru: aux climats fauréens, pourtant déjà dérangés par quelques déchirures, répond treize ans après un tissu tendu, rongé par le cri et le murmure, où le dessin sériel, l'intervalle âpre, l'aggregat équivoque s'intègrent à une réminiscence de tonalité.

Car Marescotti ne renie rien. Ses *Hymnes* pour orchestre, de 1964, rendent compte du même itinéraire: la clarté de la forme demeure, avec elle l'intelligibilité du discours, les vertus de l'ordre. Mais l'étoffe s'est enrichie, le langage s'est approprié les bigarrures harmoniques, les stridences sans conclusion, toutes les échappées que permet désormais l'atonalisme d'après-guerre. Ces trois morceaux («*Hymne à l'innocence et à la vie*», «*A la solitude*», «*A la lumière*») font donc la synthèse originale des acquis du siècle: la flûte et les bois, le mystère et les atmosphères des Français, l'expressionnisme d'un Berg, les cordes râches et virulentes de Honegger, avec toujours le soin des notes rares, de l'économie des moyens préférée à l'abus des sons qui est souvent le cache-misère de l'inspiration vraie. Reste, signée Marescotti, la tendresse nostalgique d'une écriture très poétique, comme le versant nocturne d'un Ravel écorché. Il y a là quelque chose de lourd et d'indécidable, très proche des mystères évoqués par le titre des trois volets, en même temps qu'une sérénité grave, celle qui conclut l'ouvrage par un hymne lentement recouvert de brume. Lecture précise, affûtée de Mario Venzago et du Basler Sinfonie-Orchester, toute orientée vers la qualité et la densité des climats.

Jean-Jacques Roth

Livres Bücher

Vision réductrice de la musique

Michel Faure: Musique et Société du Second Empire aux années vingt
Flammarion, Paris 1985

Michel Faure définit sans ambiguïté son projet dans les premières pages de son livre: «c'est un livre d'histoire des mentalités et des sensibilités musicales écrit dans une optique marxiste» (p. 13). La démarche, dans le domaine de la musicologie française, est originale, elle s'écarte des biographies traditionnelles et d'une conception de la musique comme isolée du réel, comme une pure transcendance esthétique. Au contraire, elle la plonge dans le tissu de l'histoire et des idéologies: «l'efficacité de l'idéologie pénètre selon nous la langue et les formes de l'art, y compris celles de la musique pure» (p. 15). Michel Faure

nous entraîne dans la seconde moitié du XIXème siècle jusqu'aux années vingt, prenant pour guide deux générations de compositeurs: Saint-Saëns (1835 à 1921) et Fauré (1845 à 1924) d'un côté, Debussy (1862 à 1918) et Ravel (1875 à 1937) de l'autre. Avec une documentation très fournie, il traverse les apparences d'une société bourgeoise en perpétuelle mutation, se réorganisant sans cesse pour faire face aux revendications et aux révoltes du prolétariat. Il montre ainsi la dépendance extrême des musiciens à l'égard des courants idéologiques dominants: les sujets héroïques, par exemple, foisonnent au moment où la bourgeoisie apparaît triomphante: *Prométhée* de Fauré, *Les Noces de Prométhée*, *Henry VIII*, *Ode d'Horace*, *Le Feu céleste* de Saint-Saëns, etc. Plus tard, c'est la prolifération des marches funèbres, des danses macabres, des souterrains sombres et pourrissants (*Pelléas de Debussy*), la symbolique de Rome assiégée par les Barbares, renvoyant aux menaces que les classes populaires font peser sur la bourgeoisie dominante (*Symphonie «Urbs Roma»* ou *Les Barbares* de Saint-Saëns). L'enjeu idéologique de certaines œuvres est bien mis en lumière: dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, «la victoire balance entre les Hébreux et les Philistins pendant tout l'opéra, de telle sorte que le véritable sujet n'est autre, fidèlement transposé, que le conflit social dont la France est le théâtre au cœur du XIXème siècle» (p. 118). Les oscillations du goût, la représentation de la sexualité (tantôt réprimée, tantôt libérée) et du corps en général (mortifié ou glorifié), le choix des sujets (héroïques, religieux, historiques, etc.), des effectifs instrumentaux (la vogue de la musique de chambre par exemple), l'introduction d'éléments exotiques dans le langage musical, tout est rapporté à des significations politiques, aux idées du temps, aux courants de pensée dominants. L'origine sociale même des compositeurs «explique» leur trajectoire et leurs choix esthétiques. La quantité d'informations ainsi fournies est trop abondante pour être résumée ici en quelques lignes. On retient dans l'ensemble que la musique française à cette époque (mais cela est sans doute vrai à toutes les époques, y compris la nôtre) est extraordinairement dépendante du pouvoir, de sa stratégie, de ses institutions, de son idéologie. C'est souvent une musique officielle.

Le tableau ainsi dressé est comme une leçon d'histoire où l'on aurait glissé la musique après coup. Ceci nous amène à considérer la méthode de Michel Faure. Elle procède, de manière typiquement française, par démonstrations logiques; l'idée de base, affirmée en ouverture et en conclusion du livre, est étayée et illustrée au fil des pages de façon systématique, par thèmes. La lecture du sommaire offre le canevas de cette démonstration: «Saint-Saëns: républicanisme de combat et éclectisme parnassien; Fauré: opportunisme républicain et esthétique de la distanciation; Debussy: nationalisme monarchique et sacrifica-