

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (1992)  
**Heft:** 33  
  
**Rubrik:** Comptes rendus = Berichte

### **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:** 28.01.2026

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

ques années. Il est à relever que beaucoup s'intéressent particulièrement aux musiques actuelles. La concertation revêt aujourd'hui une importance particulière, du fait que tout le monde désire arriver à reconnaître des jeux d'équivalence. Sans homogénéiser complètement les programmes, il faut se préparer, le moment venu, à être un interlocuteur crédible et prêt à entrer dans l'Europe.

*A l'heure actuelle, où en est-on de l'équivalence des diplômes à l'intérieur de la Suisse?*

Bientôt, probablement, un diplôme acquis à Genève sera valable ailleurs et réciproquement. Je prends le train en marche, mais je sais qu'un document est en cours d'élaboration pour l'uniformisation des diplômes. D'ailleurs nous ne sommes pas plus en retard à cet égard que l'enseignement secondaire ou universitaire... On sait très bien qu'il ne faut pas attendre de miracles d'un pays confédéral et qu'il faudra ménager beaucoup de particularismes locaux avant de fondre le tout. C'est un moment où il faut être particulièrement vigilant, pour éviter notamment de produire une sorte de brouet informe.

*Pensez-vous changer la place des musiques contemporaines dans le cursus des étudiants?*

Je ne crois pas à la contrainte. Il y a dans cette maison un passage des générations dont je suis peut-être un exemple frappant. Il y a un certain nombre de collègues de mon âge qui n'attendent que ça! Je dois dire, pour être juste, que beaucoup d'efforts ont été faits, déjà, dans ce sens. On peut en apprécier les résultats, par exemple dans le domaine de la musique d'ensemble. Ainsi le cours de Jean-Jacques Balet – où l'on joue exclusivement des œuvres contemporaines – est obligatoire, à raison d'un semestre minimum, pour n'importe quel diplôme professionnel décerné par la maison. C'est un premier stade, important. Personnellement, je crois en effet que la musique contemporaine se vit au mieux dans la pratique en commun. Il est certain qu'une de mes propositions au collège des professeurs, cet automne, sera de trouver une formule plus contemporaine au niveau des examens de diplôme. C'est déjà le cas, parfois: je pense à des examens de virtuosité au cours desquels ont été jouées des pièces de Berio. Il y a un frémissement qu'il faut amplifier, mais je n'ai pas de souci de ce côté-là, car ce désir est largement partagé par les gens de ma génération.

*Comptez-vous les «virtuoses-courants d'air» au rang des problèmes à empoigner? Je veux parler de ces personnes qui passent très peu de temps au Conservatoire et ne participent quasiment pas à la vie de l'institution.*

Cette question est aussi liée à la situation géographique de Genève. Finalement, nous sommes un petit Conservatoire, avec cinq cents étudiants en classes professionnelles. Eu égard à l'aire

de recrutement géographique, nous sommes en quelque sorte «condamnés» à recruter large. Et nous sommes conscients qu'il est important de faire appel à des professeurs qui aient un retentissement international. Par conséquent, il arrive qu'ils soient confrontés à des dilemmes entre carrière instrumentale et pédagogique. Dans certains cas, cela a donné lieu à des ambiguïtés... Mais il se trouve que nous sommes à un tournant de la vie de l'institution et que des postes importants sont à repourvoir. Je pense notamment au décès de Harry Datyner, au départ très prochain de Maria Tipo, et à la classe de direction du regretté Arpad Gerecz. Cela nous donne l'occasion d'y repenser et je peux vous dire qu'on va faire appel, dans le cadre des classes de piano, à quelqu'un qui vient de France, qui est un grand pédagogue, scrupuleux, consciencieux. Même s'il ne réside pas à Genève, il nous a garanti la régularité de ses venues. Il s'agit de Dominique Merlet.

*Et qu'en est-il des étudiants-fantômes?*

Il faut bien se rendre compte que la vie à Genève est chère. Il faut pouvoir leur offrir des conditions d'études décentes, à un moment où les possibilités de bourses sont rares et où les subventions sont en forte diminution. Bien entendu, j'ai le souci de fidéliser les étudiants. Cela se traduira peut-être par la réorganisation de certains cours. Ainsi j'ai envie de prévoir différentes sessions pour le travail d'orchestre, des sessions très concentrées qui seront planifiées dès l'an prochain, avec obligation absolue pour les étudiants d'y participer. Ce sera l'occasion d'échanges, de rencontres plus intenses. Comme la musique de chambre, la formation de musicien d'orchestre est centrale, aussi en termes de débouchés sur le marché du travail. Il s'agit de lui donner un statut vraiment important. Cela peut passer par certaines réformes touchant les examens, sans former des spécialistes ou construire pour autant un système de filières. L'étude des traits d'orchestre, par exemple, est un aspect de cette formation. C'est un peu navrant de constater que certains musiciens qui sortent du Conservatoire passent brillamment le premier cap d'un concours d'entrée dans un orchestre, pour échouer lamentablement à l'exécution d'un trait d'orchestre du grand répertoire.

*Envisagez-vous aussi de développer les cours de lecture?*

A l'école de musique comme dans les classes professionnelles, le rapport qui existe entre disciplines théoriques et pratique instrumentale semble un hiatus. Je n'ai pas de solution-miracle, mais je partage ce souci avec beaucoup de professeurs. Pour les enfants, il faut faire en sorte que l'approche de l'instrument ne soit pas inhibée par la lecture. Le jeu, l'improvisation sont des voies à explorer, sans nier le rôle essentiel de l'écrit.

Interview: Isabelle Mili

## Comptes rendus Berichte

### Contraste intéressant et bienvenu

*Zurich: création des concertos de violon de Wolfgang Rihm et Martin Derungs*

Deux attitudes passablement différentes se rencontrent ici. De son propre aveu, Wolfgang Rihm s'intéresse – en une formule un peu obscure ou du moins difficile à traduire – à la «virtuosité instrumentale en tant que qualité rehaussée des capacités de chant (gesteigerte Qualität gesanglicher Fähigkeiten)». Sa *Musique pour violon et orchestre* porte le titre programmatique «Temps chanté» (Gesungene Zeit). Elle est construite – et cela s'entend très bien – sur les qualités d'une interprète, Anne-Sophie Mutter, et sa capacité de faire «chanter» un violon, en particulier – et toujours selon les dires du compositeur – dans les notes hautes, «étonnamment énergétiques et animées». L'effectif orchestral choisi, quant à lui, est petit: deux voix par instruments. La musique remplit à merveille les intentions affichées: un violon surplombant de très haut un orchestre entièrement soumis à son «chant». Les rapports paraissent donc très simples, ils sont donnés dès le départ comme non problématiques. Le violon commence en solo une mélodie haut perchée, pleine de grands écarts brusques, dont une note ou un fragment mélodique est repris ici et par tel groupe d'instruments, souvent les deux violons, qui ensuite le diffusent pour ainsi dire vers le reste de l'orchestre, selon une logique dominée par le souci de l'appareillement des timbres; puis l'idée se perd peu à peu, parfois reprise par bribes dans un groupe instrumental plus éloigné, les clarinettes notamment, comme un écho qui s'éteint. Tout se joue comme pour illustrer le propos: le chant et l'éternité du temps suspendu (mais il arrive que l'on se demande à quoi rime cette substantiation). Quelques soubresauts interviennent, qui forment des sortes de jointures (entre des membres toutefois passablement identiques) pour cette musique d'un seul tenant. Le temps passe ainsi, tout à la glorification du chant du violon, qui finit tout seul, tout en haut, qui veut de toute évidence faire rêver, et qui en effet laisse rêveur, comme une musique à programmes, une musique illustrative. On n'en niera pas la démonstration des qualités de l'interprète ni la maîtrise d'écriture. Cette création parachevait d'ailleurs les prestations du Collegium Musicum de Paul Sacher, qu'on n'entendra plus à Zurich.

Le *Concerto pour violon et orchestre* de Martin Derungs, commande de la Société de la Tonhalle créée par Mary Ellen Woodside sous le direction de Michael Stern, se déroule lui aussi tout d'un trait. Est-il plus concertant que le précédent? Une impression superficielle tendrait à faire croire que oui: sorte de «cadence» laissant libre au cours à la démonstration virtuose de la soliste – comme dans le cas précédent tout à fait excellente –, contrastes clairement mis en évidence entre le violon et l'orchestre. Du point de vue formel, on semble se situer en territoire connu. Mais l'écoute aurait tort d'en rester là. L'œuvre lui offre tous les moyens de se laisser déconcerter, d'aller plus loin. Notons que la longue «cadence» soliste, précisément, fonctionne comme une «mise en abyme», une œuvre dans l'œuvre, où l'on entend l'ensemble de l'orchestre en condensé, en resserré, ou encore cette étrange et interminable fin dans laquelle bascule l'œuvre, où le violon et quelques groupes d'instruments (vents, bois) semblent vouloir épuiser toutes leurs possibilités sonores et s'épuisent littéralement, ou enfin, fugitivement saisis au long du parcours, d'étranges «dialogues» entre violon et instruments très hétérogènes, tels le tuba. Dans les deux cas, l'habileté compositionnelle est indéniable, qui une fois met à profit une forme connue, en révèle l'étrangeté possible, et offre un contraste intéressant et bienvenu avec l'attitude conciliatrice, à la limite du doux, que d'autres préférèrent instaurer entre un violon et un orchestre.

Vincent Barras

## Von einem fernen Aufstand

Zürich: Uraufführung eines Chorwerks von Ernst Widmer

Da wandert ein Schweizer 1956 nach Brasilien aus, wird in Bahia Professor für Theorie und Komposition, ja bald auch Leiter der Musikhochschule, engagiert sich für zeitgenössische Musik, gründet mit Schülern die Gruppe der «Compositores da Bahia» und komponiert unter anderem ein grossangelegtes Chorwerk, das sich ganz direkt auf ein historisches Ereignis der brasilianischen Geschichte bezieht, nämlich auf die aufständische Unabhängigkeitsbewegung 1789–92 im Bergbauggebiet Minas Gerais. Dieser «Romanceiro de infidência» op.146 des Exil-Aarauesers Ernst Widmer (1927–1990) nach dem Versepas von Cecilia Meireles (1901–1964), der aus sechzehn Stücken für Chor a cappella besteht und auch brasilianische Volkslieder verarbeitet, erzählt von der Ausbeutung, der Verschwörung und schliesslich von der Niederschlagung des Aufstands. Er kam dann offensichtlich aus urheberrechtlichen Gründen in Brasilien nicht

zur Aufführung und wurde erst jetzt, zwei Jahre nach dem Tod des Komponisten, am 6. Juli in der Kirche St. Peter von Schweizer Chören uraufgeführt – innerhalb der Junifestwochen Zürich, die dem Thema «Brasilien: Entdeckung und Selbstentdeckung» gewidmet waren.

Das sind gewiss alles keine Widersprüche, aber offensichtlich ist die Sache doch nicht ganz einfach: Wer entdeckte hier was oder entdeckte sich selber in der Fremde? Und was entdecken wir durch ihn? Entdecken wir ihn endlich, den Aargauer Komponisten Ernst Widmer, der in unserem Konzertbetrieb noch peripherer blieb als sonst die zeitgenössische Musik?

Die Fragen drängen sich schon bei der Verwendung der Volksmelodien auf. Viele «E»-Musik Brasiliens beruht, wie die in München lebende Pianistin Beatriz de Freitas Salles kürzlich in einem Interview sagte, auf Volksliedern; sie demonstrierte das bei den Junifestwochen an Werken brasilianischer Komponistinnen. Auch Widmer hat sie eingesetzt: die Lieder «Venha cá, meu bom patro» sowie «Eu-i, eu-a»; dieses melodische Material wird wichtig in der Satzstruktur und verbindet sich mit einer Zwölftonreihe und einem permutierten Viertonmotiv von «stark brasilianischer Prägung» (Widmer). Dem Komponisten gelingt es überzeugend, diese verschiedenartigen Schichten zu verknüpfen, ohne dass es zu Brüchen kommt.

Beatriz de Freitas Salles sagte aber auch, dass MusikerInnen in ihrer Heimat diese Melodien gleichsam im Blut hätten und sie mit den entsprechenden rhythmischen Nuancen und melodischem Schwung vorzutragen wüssten. Die Zürcher Interpreten liessen gerade das aber etwas vermissen, und das legte die Mängel dieses «Romanceiro» doch offen dar. Er wirkt, da er mehr episch als dramatisch angelegt ist, vor allem in den mittleren Partien zu langfädig, zu gleichförmig und zu wenig konzentriert. Die Stücke zu Beginn und gegen Schluss (jene, die dann einige Tage darauf auch von Radio DRS übertragen wurden) sind musikalisch interessanter, sie prägen sich stärker ein. – Wobei man hier noch zwei weitere Faktoren erwähnen muss: Zum einen mangelte es den Chören bei dieser ausserordentlich schwierigen Aufgabe teilweise offensichtlich an Probenzeit, vor allem dem *Zürcher Bach-Chor* (Leitung: Peter Eidenbenz), der die Arbeit wohl ein bisschen unterschätzt hatte. Den Hauptlast der Stücke übernahm das junge Ensemble «Vokativ» (Leitung: Heini Roth); es war an der Hälfte beteiligt und hat die Aufgabe respektabel gelöst. Am überzeugendsten waren die Auftritte des *Avansemble* (Leitung: Karl Scheuber) und der Chorconnection *Collegium vocale Lenzburg/Musica vocalis rara* (Leitung: Thomas Baldinger). Sie zeigten, was mit einer noch präsentieren, genaueren Darbietung bei dieser Musik zu gewinnen wäre – ein Eindruck, der sich auf der Widmer gewid-

meten Grammont-CD\* an einem anderen Chorstück, der «Ceremony after a Fire Raid», bestätigt. – Zum anderen hat man sowohl im Konzert als auch bei der CD wohl des Aufwandes wegen auf ein Textblatt mit Übersetzungen verzichtet. Für das Verständnis des Werkganzen und insbesondere dessen brasilianischen Aspekts erweist sich das als deutliches Manko.

Wer aufgrund dieses «Romanceiro» den Eindruck kriegt, Ernst Widmer habe mit relativ begrenzten Mitteln gearbeitet, sieht sich allerdings durch die CD widerlegt. Im Gegenteil: die Palette ist äusserst vielfältig und reicht vom neoklassizistisch angehauchten Bläserquintett von 1969 (1972 überarbeitet) bis hin zu den grossen, heftigen Gesten der 3. Sinfonie in einem Satz (1984). Widmer konnte äusserst spannende Musik komponieren. Stellvertretend sei hier das Opus 99a «Caititi-Lua Nova» (was «Neumond» bedeutet) erwähnt. Er vertont dieses Gedicht in der Sprache der Indianer Ostbrasilien mit einer behutsamen, sphärischen, ja zärtlichen Musik: beinahe wie einen Hauch von einer fremden Welt.

Thomas Meyer

\* Widmer, Ernst: «Caititi-Lua Nova» op.99a für Sopran, Flöte, Klarinette, Klavier, Schlagzeug und Streichquartett (Solisten des Collegium Academicum Genf, Ltg. Ernst Widmer) / Bläserquintett II op.63 (Stalder-Quintett) / «Pulsars» (Musica-Nova Ensemble, Ltg. Ernst Huber-Contwig) / 3. Sinfonie in einem Satz op.145 (Aargauer Sinfonieorchester, Ltg. Janos Tamas) / «Ceremony after a Fire Raid» op.28 für gemischten Chor a cappella (Kammerchor Seminar Küsnacht, Ltg. Karl Scheuber) über Gedichte von Dylan Thomas. Grammont CTS-P 32-2

## Cluster und Polizeisirene

Bern: Uraufführung der Kantate «Aus Zeit und Leid» von Artur Furer

Der Berner Komponist Artur Furer wurde von der Musikkommission der Stadt Bern beauftragt, zu den Jubiläumsfeiern CH 700 und BE 800 eine Kantate zu schreiben. Der Komponist tat sich mit dieser Aufgabe schwer, weil er eine solche Verpflichtung sehr ernst nahm. Auch an Furer ging der Kulturboykott nicht spurlos vorbei. Und so wollte er kein Werk schreiben, das die Schweiz und Bern unreflektiert abfeiert. Schon die Suche nach geeigneten Texten zeigt auf, dass durchaus kritische Stellungnahmen aus unserer Zeit gefragt waren: Weder Eggmann, Marti, Nizon noch Vogt haben oder hatten ein bruchloses Verhältnis zur Eidgenossenschaft und zum Kanton Bern.

Auf der Suche nach einem Textdichter fand Artur Furer dann doch noch einen Verbündeten, zwar nicht unter den lebenden Zeitgenossen, sondern im eigenwilligen Bümplizer Dichter Carl Albert Loosli. Der Loosli-Text stammt aus der bedrückenden und bedrängen-



den Zeit des Zweiten Weltkriegs. Für den Komponisten war dieses Gedicht, das zwar ziemlich pathetisch gegen herrschende Zustände der Resignation und geistigen Verwirrung in der damaligen Schweiz anrennt, aber dann doch zur eigenen Gewissheit findet, dazu geeignet, heutiges Unbehagen auszudrücken und dennoch über die Tagesaktualität hinaus Stellung gerade zum Kulturboykott zu nehmen: «Du, Dichter, hast kein Recht, zu ruhen stumm und feige! Ich hab dich innig stets geliebt, mein Land, am innigsten, wenn ich auch zornig grollte, weil dreist charakterloser Unverstand gewissenlos dich oft umtollte.»

Furers Vertonung überraschte an der Uraufführung im Berner Casino in verschiedener Hinsicht: Da zeigte der Komponist keinerlei Berührungängste, wenn es darum ging, den Text seinen Vorstellungen gemäss adäquat umzusetzen: Clusters kommen darin ebenso selbstverständlich vor wie die Polizeisirene. Dabei sind aber diese Mittel nicht in opportunistischer Weise aufgeklebt; die Polizeisirene beispielsweise ist durch den Tritonus in das Stück integriert, das eben auf diesem *diabolus in musica* neben der kleinen Sekunde und der grossen Septime beruht. Diese Intervalle stehen für den Kanton Bern (B-E) und die Schweiz (C-H).

Wie plakativ! wäre etwa einzuwenden; aber Artur Furer verwebt solche Symbolik in das ganze «Patchwork» mit der Routine und Überlegenheit des kompositorischen Handwerks. Zudem besteht eine enge Beziehung zum Text. Alles Divergierende ist aufeinander bezogen: Die beiden Chöre stellen die «Linken» und die «Rechten» dar, welche den grossenteils vom Solo-Bariton gesungenen Loosli-Text mit Schlagworten kommentieren und Widerspruch anmelden und auch nicht aufeinander hören können. Vom Publikum her gesehen sind «Rechte» und «Linke» freilich seitenverkehrt. Weitere Mittel, das Diffuse, Unentschiedene, Ambivalente darzustellen sind die Mischung von Stilen und das Zitat, das Strawinsky, Halffter oder die DRS-Tagesschau herbeiholt. Furer ist sich bewusst, dass er damit nichts Neues gemacht hat: «Aber ich habe niemanden kopiert. Die Dinge liegen meistens einfach in der Luft, und dann werden sie eben aufgegriffen.» Und die Uraufführung gab ihm recht, weil es eben wirklich nicht um diese einzelnen Symbole und Passagen geht. Vielmehr wirken diese wie Rufe am Wege eines Werks, das dennoch in recht traditioneller Weise «per aspera ad astra» geht, manchmal verunsichert, aber eigentlich unbeirrbar.

Jean-François Monnard leitete den von Christoph Marti, Bruno Späli und Bernhard Kunz ausgezeichnete einstudierten Chor des Gymnasiums Neufeld und ein zupackend mitgehendes Berner Symphonieorchester. Der Bariton Kurt Widmer sang markant und ausserordentlich sicher, wenngleich vielleicht etwas zuwenig knorrig.

Klaus Schädeli

## Verhinderte Einfühlung

Stadttheater Bern: Schostakowitschs Oper «Lady Macbeth von Mzensk»

Für das Verständnis von Schostakowitschs «Lady Macbeth von Mzensk» ist es wichtig, dass der Komponist sie als ersten Teil einer Trilogie über die Lage der Frauen in verschiedenen Epochen der russischen Geschichte plante. Katerina Ismailowa rebelliert gegen die Enge der russischen Provinz des 19. Jahrhunderts, indem sie die beiden Männer, mit denen sie zusammenlebt – ihren Schwiegervater, den reichen Kaufmann Boris Ismailow, und ihren Ehemann Sinowi – umbringt und den Arbeiter Sergej heiratet. Dieser instinkthafte Ausbruch aus unerträglichen, von patriarchalischer Tyrannei und Langeweile gekennzeichneten Verhältnissen ist aber zum Scheitern verurteilt: das frischgebackene Ehepaar landet im sibirischen Gefangenenlager, wo Sergej Katerina mit Sonjetka, einer andern Gefangenen, betrügt und sie damit zum Mord an Sonjetka und zum Selbstmord treibt. Die Heldin der zweiten Oper sollte die Anarchistin Sofia Perowskaja sein, die 1881 am Attentat auf den Zaren Alexander II. beteiligt war – eine konkrete historische Figur also, welche das Unterdrückungssystem bereits politisch bekämpfte; die dritte Oper schliesslich sollte von einer Arbeiterin der Sowjetzeit handeln.

Die positive Bewertung der Katerina ist also in einer politischen Perspektive zu sehen; die private und gewalttätige Rebellion wird als Vorstufe zur politischen Handlung verstanden und zugleich in ihrer Aussichtslosigkeit dargestellt. Diese Bewertung ist in der Vorlage, einer 1865 publizierten Novelle des russischen Schriftstellers Nikolaj Semjonowitsch Leskow, keineswegs gegeben; es waren Schostakowitsch und sein Librettist Alexander G. Preiss, die daraus ein Plädoyer für eine Mörderin machten – und es ist vor allem die Musik, die Partei ergreift. Katerinas Gefühle sind die einzigen, die wirklich ernst genommen werden. Wenn Boris ihr vergiftetes Pilzgericht zunächst lobt und dann merkt, dass es ihm nicht bekommt, findet in der Musik zwar ein Stimmungswechsel statt, aber nicht etwa solcherart, dass nun Boris' Angst und Erregung abgebildet würden – nein: die Musik fällt in ein munteres *scherzando*, vermittelt also Katerinas Erleichterung über das nahende Ende des Tyrannen. Die Musik fiebert mit ihr, hält mit ihr den Atem an – etwa wenn in den besonders spannungsgeladenen Momenten nur noch gesprochen wird –, und grübelt mit ihr in jener für Schostakowitsch so typischen Weise vor sich hin. Katerina ist auch die einzige, der die grosse Operngeste ohne jede Verzerrung zugestanden wird. Wenn sich Sergej vor dem Sprung aus ihrem Schlafzimmerfenster in der Art eines Heldenentors aufschwingt, so hält sich das noch in der Mitte zwischen Empha-

se und deren Karikatur. Sonst wird jedoch den sich aufblasenden Figuren mit schäbigem Humpapa und antiquierten Walzern die Luft abgelassen: dem Popen, der mit einem Gogol-Zitat um sich wirft oder dem Polizeichef, der seine Truppe preist, geht's da nicht besser als dem greisen Boris, der nochmals seine Geilheit zu spüren meint. Umgekehrt wird musikalisches Potenzgehabe entlarvt, wenn schneidige Trompetensignale die Rückkehr des impotenten betrogenen Ehemanns Sinowi ankündigen.

Das schlimmste Urteil, das Schostakowitsch für seine Figuren bereit hat, lautet auf C-Dur: dem Popen, der zum sterbenden Boris gerufen wird, widerfährt es ebenso wie dem Frauenheld Sergej, wenn er sich als feinfühligsten Menschen bezeichnet, oder Sonjetka, wenn sie Sergej klarmacht, dass ihre Liebe nicht unentgeltlich zu haben ist. Exkurs: Darf man daraus schliessen, dass auch die C-Dur-Orgie in Schostakowitschs Ode an Stalin, dem «Lied von den Wäldern», kritisch zu verstehen ist? Es mag sein, dass es von Schostakowitsch tatsächlich so gemeint war, aber aus dem Zusammenhang des Werks selbst geht dies nicht hervor; dagegen steht in «Lady Macbeth von Mzensk» die negative Besetzung der C-Dur-Wendungen ausser Frage. Ohnehin ist Schostakowitschs Verhältnis zum Stalinismus ambivalent. Auf die scharfe Prawda-Kritik vom 26. Januar 1936, die dazu führte, dass die 1932 komponierte Oper erst 1963 in einer überarbeiteten Fassung als «Katerina Ismailowa» in der Sowjetunion wieder gespielt werden durfte und die sicher auch die Fortsetzung der Trilogie verhindert hat, reagierte Schostakowitsch weder mit ungebrochener Weiterführung seiner bisherigen Schreibweise (was wohl zu riskant und ausserdem aussichtslos gewesen wäre) noch mit einem totalen Kurswechsel (wie Mossolow, der vom Avantgardisten zum Arrangeur von Volksliedern mutierte) noch mit Verstümmen (wie Roslawetz). Vielmehr versuchte er den stalinistischen Forderungen nach verständlicher Melodik, klassischer Form, gesundem Geschmack etc. zu entsprechen, ohne sich selbst zu verraten – ein Kompromiss, der auch deshalb möglich war, weil Schostakowitschs Ästhetik schon vor der stalinistischen Wende zahlreiche traditionelle Elemente enthielt. Dass dieser Kompromiss nicht ohne Konflikte abging, die dann oft eine Lösung in einer ironisierten Klassizität fanden, ist unstreitig; diskutabel hingegen ist, ob aus solcher Ironie eine prinzipielle Gegnerschaft Schostakowitschs zum Stalinismus abgeleitet werden kann – einem System, in dem er immerhin sehr produktiv und erfolgreich tätig war und dessen Protagonisten er die musikalische Huldigung nicht versagte, mit welchen Hintergedanken auch immer.

In «Lady Macbeth von Mzensk» ist es der unvermittelte Eintritt von Durdreiklängen, der immer wieder stutzig macht, der darauf hinweist, dass etwas



faul ist – nicht die Dur/Moll-Tonalität als solche. Diese regelt hier weitgehend die Tonbeziehungen; die wenigen atonalen Passagen sind nicht weniger plakativ als das reine C-Dur, etwa wenn die Polizeitruppe mit chaotisch dissonanten Akkorden im *fortissimo* bei der Hochzeit von Katerina und Sergej einfährt. Auch ist es keineswegs so, dass traditionelle melodische Wendungen oder musikalische Typen durchweg negativ besetzt sind; negativ besetzt sind wohl die «dekadenten» Genres Chanson und Walzer, nicht jedoch die Anklänge an Volkslieder. Letztere ordnet Schostakowitsch – insofern ganz einem sozialistischen Realismus verpflichtet – primär der positiven Hauptfigur zu, z.B. wenn diese die Selbständigkeit der Frauen besingt («Viel bildet ihr Männer euch ein, glaubt ihr denn,

Dur-Humpapa, in dem Sergej sich und Sonjetka mit Adam und Eva vergleicht. Mit solchen Montagen wird die Einfühlungs-dramaturgie zwar immer wieder gebrochen, aber nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Insofern das Publikum über die Identifikation mit der Hauptfigur aufgewühlt werden soll, ist «Lady Macbeth von Mzensk» traditionelle Oper (sie ist es auch in manch anderer Hinsicht, in der Verwendung von Leitmotiv-techniken z.B.). Diese Einfühlungs-dramaturgie ist durchaus notwendig, um das Publikum für Katerina – immerhin eine dreifache Mörderin – zu gewinnen; und ihr Handeln kann nur aus der Ausweglosigkeit der konkreten gesellschaftlichen Situation – auch die Arbeiter erscheinen als dumpfe Masse, die am Unterdrückungssystem mit Ergebenheit nach oben und Gewalt

runge *ad libitum*, die herausstreicht, was sich dafür gerade mal so anbietet: Gewalt gegen Frauen zum Beispiel, in Form einer derben Vergewaltigungsszene (siehe Bild). Alle diese plakativen Tableaux betreffen Szenen, die mit der Handlung direkt nichts zu tun haben; die auf Katerina zentrierte Dramaturgie des Stücks bleibt dagegen auf der Strecke, auch deshalb, weil Schostakowitschs musikalische Identifikationsstrategien in dieser abstrakten Szenerie kein Objekt finden. Man fragt sich, warum Katerina den alten Bock und den jungen Langweiler überhaupt umbringt, warum sie nicht einfach auszieht – sofern man sich überhaupt etwas fragt, denn diese Inszenierung bewirkt ein solches Desinteresse an der Handlung, dass man die Morde eher als unmotiviertes Tun zur Kenntnis nimmt (Mord ohne plausibles Motiv könnte allerdings ein aktuelles Thema sein, aber dafür ist «Lady Macbeth von Mzensk» auch nicht das geeignete Stück). Kurzum: Psychologisierende, auf Einfühlung zielende Musik und anti-illusionistisches Theater gehen schwerlich zusammen, und vielleicht sollten die Theater mit der Verpflichtung von Schauspielregisseuren für die Oper vorsichtiger sein.

Das Beste an der Berner Inszenierung ist die gute Textverständlichkeit (es wird sinnvollerweise deutsch gesungen); dies ermöglicht immerhin, das Stück kennenzulernen. Dafür ist auch die musikalische Ausführung gut genug; in einem weiteren Sinne genießbar ist sie allerdings nicht: zu falsch – vor allem in den tieferen Streichern – spielt das Berner Symphonieorchester. Nachdem ein Vertreter dieses Orchesters bei einer Diskussion am Tonkünstlerfest 89 behauptet hatte, die Orchesterproblematik bestünde darin, dass Musiker, die ihr Instrument beherrschten, von Dirigenten ohne Metier geleitet würden, erstaunte mich diese unprofessionelle Darbietung doch einigermaßen. Dem Dirigenten (Martin Fischer-Dieskau) kann man dabei nur vorwerfen, dass er den Musikern nicht genügend auf die Finger geklopft hat. Im übrigen bringt er das Stück ziemlich sicher über die Runden – wie auch Christa Ranacher die anspruchsvolle Titelpartie. Allerdings war sie in den Liebesszenen an der Premiere noch mehr auf den Dirigenten fixiert als auf ihren Partner, und betörend ist ihr Gesang auch nicht gerade; sie singt etwa so, wie sie von Sergej geküsst werden möchte: so heftig nämlich, dass die Ikonen vom Sims fallen. Eine forcierte, monochrome Katerina also, die auch von der vokalen Seite her nicht zur Identifikation einlädt. Eher zur Kenntnisnahme – und die ist, bei allen Unzulänglichkeiten der Aufführung, allemal einen Besuch im Stadttheater Bern wert, denn «Lady Macbeth von Mzensk» gehört sicher zu den besten Opern, die in diesem Jahrhundert geschrieben wurden, und Gelegenheit, sie zu sehen und hören, gibt es nicht allzu häufig. Weitere Aufführungen

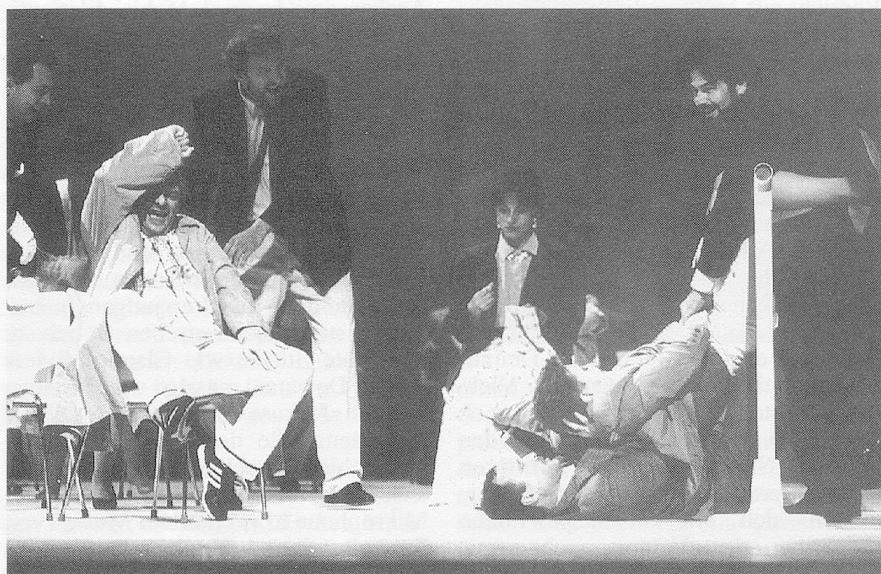


Photo Eduard Rieben

nur ihr seid stark und mutig, nur ihr habt Verstand? Weissst du denn nicht, dass Frauen zuweilen eine ganze Familie ernähren?»). Zu den Worten «Boris wollte uns stören, es gibt ihn nicht mehr» verbindet sich die Volkslied-intonation sogar mit der Andeutung eines Kampfmarsches und verallgemeinert damit die Privathandlung Mord zur kollektiven politischen Handlung der Beseitigung solcher Tyrannen. Nicht nur dem Schwiegervater, auch dem Ehemann wird bei seinem gewaltsamen Abgang der Marsch geblasen, gewiss auch kein Trauermarsch (der ist Katerina vorbehalten), nein: ein beschwingtes Märschlein mit Klarinettensolo – mehr hat diese schwache Figur nicht verdient.

Dieser Einsatz unterschiedlichster musikalischer Mittel zur Charakterisierung und zur Parteinahme – Schostakowitsch verschmäht auch das grobschlächtige Posaunenglissando als Kommentar nicht – hat zahlreiche Brüche der musikalischen Kontinuität zur Folge. So folgt auf des Popen C-Dur-Chanson ein dissonanter Klecks als Boris' Exitus oder auf Katerinas pathetischen Monolog, wo sie den See beschwört, in den sie sich und Sonjetka stürzen wird, mit hartem Schnitt ein Es-

nach unten teilhat – gerechtfertigt werden.

Der Regisseur der Berner Inszenierung, David Mouchtar-Samorai, foutiert sich darum. Er stellt das Geschehen auf eine leere Bühne; keine Wände, die Katerina einschliessen, sondern rundherum Spiegelflächen, die den Raum ins Unendliche zu erweitern scheinen. Der historische und soziale Ort der Handlung bleibt vage; das Design einer überdimensionalen Bürolampe und die Anzüge der «Arbeiter» deuten ein Angestelltenmilieu im 20. Jahrhundert an. Wenigstens geographisch präziser wird der Regisseur, wenn er den Polizeichef im Slip mit aufgenähtem Berner Wapen posieren lässt und ihm schliesslich noch eine Schweizer Flagge um den nackten Oberkörper wickelt – was den Provokationserfolg bei den Berner Burgern nicht verfehlte. Dass er dem Publikum das Stück möglichst «nahe» bringen wollte, wurde spätestens klar, als die Hochzeitsgäste, die zuvor noch kumpelhaft in den Saal gegrüsst hatten, als Gefangene in Sibirien ihre Runden drehten – im Partylook, versteht sich. Will sagen: Wir in unseren feinen Anzügen sind in Wirklichkeit die Gefangenen. Das ist Gesellschaftskritik auf Studententheaterniveau, Aktualisie-



sind am 11., 14., 21. und 27. September sowie am 22. Oktober (letzte Vorstellung) geplant.

Christoph Keller

## Das Ohr schafft sich seine eigenen Formen

Darmstadt: 46. Tagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung

Musik als tönend bewegte Form – diese Hanslick'sche Konzeption fristet heute nur noch eine kümmerliche Randexistenz. Nicht zuletzt John Cage, der Apostel der musikalischen Anarchie, bekämpft seit Jahrzehnten die festen Formen geschlossener Werke, sieht er in ihnen doch Kennzeichen hierarchischer Herrschaft. Darmstadt, einst das Mekka der seriellen Ordnung, wurde seitdem von Komponisten unterlaufen, welche die Unordnung kultivierten und alles und jedes als Form akzeptierten. Für Cage beispielsweise gibt es keinen Ort, wo keine Form ist. Der Vorwurf der Formlosigkeit wird damit gegenstandslos.

Bei den Darmstädter Ferienkursen von 1965 war «Form in der Neuen Musik» ein brisantes Diskussionsthema gewesen, wobei man besonders den Spielvorlagen von Cage, Earle Brown, Michael von Biel und Franco Evangelisti mangelnde Formung vorwarf. Als sich in diesen Tagen das Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt bei seiner 46. Hauptarbeits-tagung erneut diesem Thema zuwandte, blieben die lebhaften Debatten aus. In seinem Kommentar zum Eröffnungskonzert hatte der Berliner Flötist Eberhard Blum die Kontroversen von 1965 wie Ereignisse der Vor- und Frühgeschichte zitiert. Einige der damaligen Steine des Anstosses hatte er auf das Programm gesetzt und mit neueren Stücken von Johannes Fritsch und Steffen Schleiermacher konfrontiert.

Wie zu erwarten, lösten «Corroboree» (1964) für zwei Klaviere von Earle Brown, «Für 2 Klaviere I-III» (1960/61) von Michael von Biel und «Variations I» (1958) von John Cage heute keine Proteste mehr aus. Es konnte jedoch auch keine Rede davon sein, dass sie mittlerweile Klassiker-Status angenommen hätten. Die Biel-Komposition, die nach zwei gleichförmigen chromatischen Sätzen zum Schluss in diatonischen Neo-Primitivismus überwechselt, rief wie ein ziellos schweifendes Flötenstück *Tona Scherchens* eher Langeweile hervor. Während das Brown-Stück in der Wiedergabe durch das Klavierduo Scholz / Persson allein aus dem Klang, beispielsweise aus faszinierenden Obertonwirkungen, seine Spannung bezog, stellte sich bei der als Trio realisierten Cage-Vorlage weder der Eindruck der Offenheit noch der Ganzheit ein. Von diesen Beispielen für das Altern Neuer Musik hoben sich das Klavierstück «2<sup>2</sup>» (1990) für 2 Klaviere

von Johannes Fritsch und «Auf B» (1990) für Flöte solo von Steffen Schleiermacher durch grössere Aktualität und Frische ab. Beide Werke entfalten eigene, originelle Formkonzepte, wobei sich das von Fritsch durch Farbenreichtum, das von Schleiermacher durch Prägnanz der Konzeption auszeichnete. Am folgenden Morgen begann der Kongress «Form in der Neuen Musik» mit einem Referat, dem Christian Martin Schmidt (Berlin) den Titel «Die offene Frage zur offenen, noch offeneren oder nicht mehr offenen Form neuer Musik» gegeben hatte. Ausgehend von der relativen Offenheit traditioneller Formen (Rondo, Variation) und der Relativität des Hörens liess der Referent offen, ob es Offenheit wirklich geben könne. Bedeutet nicht jede Wiedergabe eine Fixierung und damit einen Verzicht auf Mehrdeutigkeit? Tatsächlich war die Cage-Interpretation des Vorabends ein Beispiel dafür gewesen, wie eine offene Form durch eine sehr bestimmte Wiedergabe wie geschlossen wirken kann. Während Schmidt so im Zeichen der Rezeptionsästhetik das Formproblem den Interpreten und Hörern überantwortete, hielt Konrad Böhmer (Amsterdam) an der Verantwortung des Komponisten fest. Wie schon 1967 in seiner «Theorie der offenen Form» und analog zu Adorno bewertete er die Offenheit als Defizit, als Ergebnis des Sprachzerfalls. Viele Komponisten verfügten heute nur noch über einen einzigen Sprachgestus, den sie «wie Sirup» über ihre Partituren ausschmierten. Andere wiederum verhielten sich wie musiksprachliche Eklektiker oder «Vampire», ohne freilich, wie Pousseur oder Bernd Alois Zimmermann, die eigene historische Stellung zu reflektieren. Es komme damit heute zu einer tiefen Kluft zwischen den einzelnen Sprachelementen, den Morphemen, und der musikalischen Syntax. Böhmer deutete diesen Zwiespalt als Reflex auf die aktuelle Ohnmacht, die Welt noch zu kontrollieren. Auf dem von dem Giessener Jazzforscher Ekkehard Jost geleiteten Kongress wirkte Böhmer mit solchen problemorientierten Erwägungen wie ein Fossil. Die Musikpsychologin Helga de la Motte (Berlin) und der Komponist Johannes Fritsch (Bonn) demonstrierten eher Desinteresse an Geschichte und Musikgeschichte und widmeten sich lieber, allerdings unsystematisch, den systematischen Aspekten von Formwahrnehmung und Formvorstellungen. Ein Zuhörer fühlte sich beim Fritsch-Referat an ein postmodernes Labyrinth erinnert und fragte, ob es vielleicht ironisch gemeint sei. Der Referent bestritt dies; es entspräche durchaus der rätselhaften Vielfalt der Gegenwart.

Die rätselhafte Vielfalt zeigte sich dann auch bei den beiden Forumskonzerten mit Werken junger Komponisten. Dem konzentrierten, klanglich reizvollen Gitarrenstück «Nottambulotto» von Ralf R. Ollertz, einem Schüler von Nicolaus A. Huber, stand beispielswei-

se «Spiel mit, Figaro!», ein stilistisch kaum über die Spielmusik Harald Genzmers hinausgehendes Klavierstück des in Weimar studierenden Mario Wiegand, gegenüber, während Markus Hechtle den Stil seines Lehrers Wolfgang Rihm bis zur Peinlichkeit nachahmte. In den Komponisten-Kolloquien rief die ungehemmte Neoromantik zweier russischer Komponistinnen Verwunderung und Verunsicherung hervor; was Johannes Fritsch schonungsvoll als Montage im Sinne Eisensteins zu erklären versuchte, nannte jemand zutreffender «Chopin mit Holz-wolle». Die ästhetische Toleranz, die die Veranstalter an den Tag legten, war einerseits (beim Eröffnungskonzert) postmoderne Programmatik, andererseits aber auch Ausdruck von Hilflosigkeit. So bot die Mezzosopranistin Christina Ascher drei belanglose bis dilettantische Kompositionen von Radu Malfatti, Meyer Kupferman und Viera Janárceková. Ebenfalls einer Ästhetik der Voraussetzungslosigkeit huldigte das Trio UGLY CULTURE, dessen Ruf sein tatsächliches Können weit übersteigt. Technische Mängel waren der wesentliche Unterschied zu dem ebenfalls zwischen Ernst und trivialer Unterhaltung vermittelnden Kronos-Quartett, dem die drei jungen Instrumentalisten nachzustreben scheinen. Schlechte Stücke wie Claude Viviers «Pulau Dewata», mässige wie Christian Wolffs «Rukus» und gute wie Olivier Messiaens «Ile de Feu» spielten sie unterschiedslos schlecht. Dagegen liess sich den Zufallsklängen pendelnder Mikrophone in «Pendulum Music» von Steve Reich und der absurden Kombinatorik der Komposition «Narayanas Kühe» von Tom Johnson ein unterhaltendes Moment nicht absprechen.

Was die Darmstädter Frühjahrstagungen auszeichnet, ist die Verbindung von Theorie und Praxis, von Kongressreferaten, Konzerten, Seminaren und Instrumentalkursen. Gianmario Borio (Basel) und Hermann Danuser (Freiburg i.Br.) liessen beispielsweise Konzepte der informellen Musik aus den fünfziger und sechziger Jahren diskutieren. Johannes Fritsch demonstrierte in einer Höranalyse, wie durchstrukturiert traditionelle japanische Biwa-Musik sein kann, selbst wenn diese auf den ersten Blick wie improvisiert wirkt. Auch bei einem Jazz-Konzert mit den herausragenden Interpreten Bernd Konrad (Saxophone und Klarinetten) und Günter Sommer (Schlagzeug und Percussion) schien man beweisen zu wollen, dass sich selbst diese freie Kunst klaren Formgesetzen unterwerfen kann. Musikalische Form ist eben – und das gehört zu den wesentlichen Erkenntnissen dieser Tagung – nicht nur aus dem Notentext ablesbar, sondern realisiert sich teilweise erst in der Wiedergabe oder beim Hörer. Selbst aus scheinbarem Chaos schafft sich das Ohr seine eigenen Hör-Formen, es wählt aus, gruppiert und strukturiert. Wie sehr die rein auditive Rezeption sich von der Lektüre des Notentexts unterscheiden



kann, war Gegenstand eines interessanten Seminars mit dem Pianisten und Musikwissenschaftler *Siegfried Mauser*. Während Pierre Boulez in seinen «Douze Notations» noch die Kenntnis des Notentexts für das Verständnis voraussetzte, scheint die heutige Bevorzugung der Toneigenschaften Klangfarbe und Dynamik, etwa in den Kompositionen von Scelsi und Nono, die nur gehörmässige Aufnahme zu begünstigen.

Albrecht Dümpling

## Der gute Geist des Schatzhauses

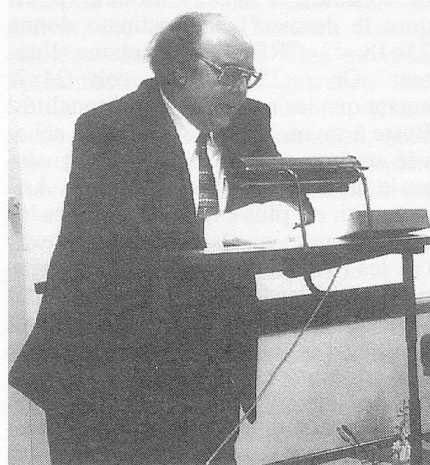
*Hans Oesch in memoriam*

Am 7. Mai ist Hans Oesch gestorben. Im November 1991 haben wir noch seine Emeritierung gefeiert in einer Art und Weise, wie es nur die Basler verstehen: halb feierlich, halb fröhlich, auf jeden Fall ohne falsche Würde. Eine interessante Zukunft schien dem scheidenden Ordinarius für Musikwissenschaft noch bevorzustehen. Die Herausgabe der Schriften Wolfgang Rihms war vorbereitet, und die Paul Sacher Stiftung plante ihre Bestände der Werke, Briefe und Schriften Anton Weberns unter Oeschs Leitung zu publizieren: Arbeit für ein ganzes Leben, das nun ein so frühes Ende genommen hat.

Oesch war alles andere als ein in sich gekehrter Wissenschaftler. Er pflegte den Kontakt mit den praktischen Musikern und setzte sich schon als Journalist bei der Nationalzeitung von 1951 bis 1967 für die zeitgenössischen Werke ein, die das Basler Kammerorchester zur Uraufführung brachte. Das, was von den Rändern hereinbricht – um eine Formulierung des Aphoristikers Ludwig Hohl zu paraphrasieren –, hat ihn immer wieder beschäftigt. Nur so lässt sich das blass und schal gewordene Zentrum der üblichen Konzerte beleben. Dazu gehörte in erster Linie die europäische Moderne, aber auch die exotische und mittelalterliche Musik. Die Wechselwirkungen zwischen diesen Randgebieten und deren Einfluss auf das öffentliche Bewusstsein waren in der Schweiz wohl nirgends so stark wie in Basel, wo die Schola Cantorum in Forschung und Praxis das Bewusstsein von dem, was Musik (auch noch) sein kann, erweiterte. Dasselbe gilt für die aussereuropäische Musik, die Oesch während langer Aufenthalte besonders in Südostasien kennenlernte. Noch vor nicht langer Zeit erschienen zwei Prachtbände zu diesem Thema im Rahmen des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft. Sie stellen Oesch's *opus summum* dar. Schon zu Beginn der sechziger Jahre machte Oesch Pierre Boulez mit seinen Tonbandaufzeichnungen aus Bali vertraut, die des Komponisten schon bestehende Neigungen zu dieser Musik durch exaktes Wissen vertieften.

Zum Abschied von seiner Lehrtätigkeit an der Universität wurden ihm zwei Bücher gewidmet: eines mit dem Faksimile-Druck von Igor Strawinskys *Symphonies d'instruments à vent à la mémoire de Claude Debussy*, sorgfältig ediert und kommentiert von den Mitarbeitern der Paul Sacher Stiftung; ein zweites mit Beiträgen von bedeutenden Wissenschaftlern und Komponisten, zum Teil leicht hingeworfenen oder anspruchsvollen kleinen Werken, zum Teil offiziellen oder freundschaftlichen Grüßen aus dem In- und Ausland.

Ich habe ihn als den guten Geist jenes Schatzhauses am Münsterplatz in Basel



erlebt, stets freundlich, hilfreich und doch diskret. Die Nachricht von seinem plötzlichen Tode traf uns am Morgen des 8. Mai mit aller Schärfe. Beim Mittagessen haben wir die Weingläser zu seiner Ehre gehoben: eine sicher nicht unangemessene Geste, denn Oesch liebte das Leben mit all seinen Genüssen.

Theo Hirsbrunner

## Livres Bücher

### Elucubrations et études sérieuses

Jean-Bernard Condat: «*Nombre d'or et Musique*», *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*, Bd. 19, hg. von M. von Albrecht

Peter Lang, Frankfurt-Bern-New York-Paris, 1988

Plutôt que concilier la polychromie de cet ouvrage collectif, réunissant les contributions de seize auteurs différents, par le biais d'un résumé, Jean-Bernard Condat a préféré placer l'unité de son florilège d'articles sous les auspices de sa propre philosophie de l'histoire, censée être partagée par tous les spécialistes (p. 11) de cette science appelés à s'exprimer. Le spectre d'action de ce nouveau produit de synthèse, réalisé à partir d'une solution d'éléments «musicologiques», «téléolo-

giques», «analytiques» et «comparatifs», cherche avant tout à débarrasser de son virus évolutionniste la «musicologie théorique contemporaine» – toujours prête à valoriser le passé en fonction de sa modernité (p.10) et prisonnière d'un «empirisme descriptif» trop «ennuyeux» (p.11). La nouvelle *téléologie de la musicologie analytique-comparative* opère, comme le mot l'indique, en comparant. Sa devise: la «reconnaissance du connu» et «l'établissement des similitudes musicales à travers les âges» (p.11). Mais au lieu de faire violence à ses objets en pratiquant l'anachronisme, elle compare seulement le comparable. Or, on le sait, le fait de rendre comparable une multiplicité indéterminée – l'aigu et le grave, le temps musical – est bien l'affaire du nombre, mesure commune entre tous les contraires. De plus, c'est le culte de ce même nombre qui traverse en ligne droite toute l'histoire de la pensée musicale occidentale. Il n'y a plus qu'à confondre, après avoir ramené tout le pythagorisme à une numérologie, la multiplicité réglée du temps musical avec les rythmes du temps historique, pour obtenir l'image d'une «proportion de l'histoire» (p. 41) dont le nombre d'or serait l'unité de mesure. Dénominateur commun de vingt-cinq siècles de «musique», ce dernier devient ainsi le «lien entre tous les domaines de la musicologie» (*post-face*), du plainchant à la musique contemporaine; il accorde l'avenir au passé, le passé à l'avenir, faisant de Busnois le «Bartók du 15ème siècle» (*préface*, p. 11) et de Xenakis la dernière incarnation de l'âme de Pythagore (p. 36), victime elle aussi d'une roue des naissances, mère nourricière de tous les adeptes de la secte: Machaut, Rameau, Bartók, Schönberg et beaucoup d'autres. Il faudrait du temps et de l'espace pour sauver toutes les dissonances de ce *requiem* de l'historicité. Limitons-nous à cette réflexion de l'éditeur: «Ce qu'on ne peut pas reprocher à cette modalité de travail musicologique reposant toujours sur un savoir, c'est d'avoir fondé son droit sur l'extrapolation de certains faits.» Et notamment sur l'évidence que Bartók place sa reprise «assez près» du nombre d'or (*préface*, p. 11). Il suffit, pour réfuter cet argument, de donner la parole à M. Dambricourt, l'un des comparatistes reçus dans l'opuscule: la «qualité musicale» [...] et la «valeur de ces œuvres» (dont *Contrastes* de Bartók), «se situe ailleurs que dans l'utilisation du nombre d'or» (p. 33). D'ailleurs le minutage de *Contrastes* altérant la qualité de ce rapport, «il y a très peu de chances pour que l'auditeur perçoive cette proportion» (p. 31). Il suit de là que le nombre d'or n'est à proprement parler qu'un *accident*, placé, qui plus est, dans une idée inaccessible à l'oreille, accrochée à la forme par les procédés les plus impensables, qu'avec un peu de chance seule l'exégèse d'un analyste rhabdomancien en proie au délire poétique (*divinatio textus*) parviendrait à déceler. La question qui se