

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

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1993)

**Heft:** 36

**Rubrik:** Discussion = Diskussion

### **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:** 12.02.2026

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

kann noch lange Rachmaninov auf die Finger schauen in seinem Klavierkonzert – das ist doch alles ein bisschen von gestern, was diese Europäer machen, halb verfaultes Zeug, Kompostmoderne sozusagen. «Ist das der neue Sound des Tonhalle-Orchesters?» fragte der «Tages-Anzeiger» begeistert nach dem Konzert, und die «NZZ» titelte: «Blick in die Zukunft?»

So ein Erfolg kommt freilich nicht von selbst. Dazu gehört ein entsprechendes Marketing – Zinmans «Lieblingsthema», wie Mario Gerteis nach einem Gespräch mit Z. im «Tages-Anzeiger» zu berichten wusste. So war denn während Wochen täglich das freundliche Bullengesicht von Mr. Z. in den Inseraten der Tonhalle-Gesellschaft zu sehen – das Publikum soll seinen Showmaster bereits kennen, wenn es in den Konzertsaal kommt. Und das Konzert wurde – zusammen mit einem Konservatoriums-Konzert mit den gleichen Komponisten – zur amerikanisch-schweizerischen Musikwoche aufgemöbelt. Schweizerisch? Ach ja, beinahe hätte ich's vergessen: es gab da auch noch die Uraufführung des «Concerto Violinissimo» von Peter Wettstein – der Titel bedeute nicht, beschwichtigte Professor Lichtenhahn den Optimismus allzu erwartungsfroher Zuhörer, dass Wettstein nun das Violinkonzert aller Violinkonzerte hätte schreiben wollen. Wettstein, der bekennt, dass ihn die Verwurzelung in der musikalischen Vergangenheit durch die gesetzten Massstäbe belaste, passte nicht so recht zusammen mit den amerikanischen *entertainment*-Komponisten. Aber wie bei vielen Tonhalle-Konzerten spielten hier wohl andere als musikalisch-programmatische Überlegungen die Hauptrolle. Es handelte sich bei Wettsteins Violinkonzert um ein Auftragswerk der Tonhalle-Gesellschaft. «Peter Wettstein ist Leiter der Berufsabteilung am Konservatorium und wirkt auch kulturpolitisch an wichtigen Stellen, etwa in der Musikkommission der Stadt und im Vorstand der Tonhalle. So kommen hier also schon die Beziehungen zwischen den Kulturinstitutionen Zürichs, die Zinman so am Herzen liegen, zum Tragen», war in der «züritip»-Vorschau zu lesen. Z. weiss, was er seinen Arbeitgeber schuldig ist: «In Holland hat er viel Holländisches, in den USA viel Amerikanisches gespielt», schrieb Mario Gerteis, bei dem er sich im Hinblick auf seine Zürcher Stelle gleich auch nach jüngeren Schweizer Komponisten, die für Orchester schreiben können, erkundigte. Im selben Artikel hiess es, Z. wolle «full responsibility» übernehmen; etwas anderes käme für ihn nicht in Frage. Was wohl nichts anderes heisst, als dass es die Musikkommission [der Tonhalle-Gesellschaft] mit ihren bisherigen Aufgaben und Pflichten nicht mehr geben würde. Als musikalischer Oberleiter wird er die Gastdirigenten auswählen und auch ihre Programme (mit)bestimmen.» Und: Z. werde sich nach den Konzerten im Dezember 93

entscheiden, ob er die ihm angebotene Leitung des Tonhalle-Orchesters annehmen wolle. In der Einführung zum Konzert vom März gab nun Ernst Lichtenhahn, Mitglied des Tonhalle-Vorstandes und seit Jahresanfang auch Präsident der Städtischen Musikkommission, öffentlich seiner Hoffnung Ausdruck, dass Z. den Vertrag mit der Tonhalle bald unterschreibe. Z. aber hat's gar nicht eilig; nachdem er zum Retter der musikalischen Zukunft der Stadt hochstilisiert worden ist, können seine Aktien nur steigen. Zumindest was die Verblödung betrifft, ist Zürich spätestens seit den erfolgreichen Strassendemonstrationen für Radio 24 Avantgarde.

Christoph Keller

PS. 1: Einen Avantgardisten hat Z. doch mitgebracht für diese amerikanisch-schweizerische Musikwoche: Charles Ives, mit seinem «Decoration Day». Das Stück ist allerdings über 80 Jahre alt.

PS. 2: Um Missverständnisse zu vermeiden: Es gibt in Zürich auch die «Tage für neue Musik», im vergangenen Jahr z.B. mit einem Schwerpunkt auf dem Schaffen von Iannis Xenakis. Die Tage waren ebenfalls ein Publikumerfolg. Allerdings konnten in diesem Rahmen keine Orchesterwerke aufgeführt werden. Ich kann mich nicht entsinnen, dass in Zürich überhaupt je ein Orchesterwerk von Xenakis gespielt worden ist. Richard Bächli, der Direktor der Tonhalle-Gesellschaft, den ich an der Pressekonferenz des Collegium Novum darauf ansprach, meinte sich an die Aufführung eines Werkes namens «Windungen» zu erinnern. Ein solcher Titel liess sich indessen trotz eifrigem Suchen im Xenakischen Werkverzeichnis nicht finden.

## Discussion Diskussion

### Wer waren die Benedicti?

Wer sich mit der Geschichte der französischen Musik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert beschäftigt, stösst bald einmal auf den Namen «Benedictus». Grete Wehmeyer berichtet in ihrem Buch «Erik Satie» (Regensburg 1974), dass anlässlich der Pariser Weltausstellung von 1889 viel aussereuropäische Musik aufgeführt und ein Bändchen «Les musiques bizarres à l'Exposition» mit dem Untertitel «recueillies et transcrites par Benedictus» publiziert wurde. Dieser Benedictus taucht auch auf dem Programmzettel der Eröffnungssoirée des ersten «Salon Rose-Croix» im Jahre 1892 auf: Frag-

mente aus seiner Oper «La sonate du clair de lune» wurden dabei neben den drei Préludes von Satie zu «Le fils des étoiles» aufgeführt. Grete Wehmeyer vermutet, dass es sich beim Namen Benedictus um ein Pseudonym handelt; auch andernorts trifft man auf diese Annahme. Ein Griff nach den gängigen Musiklexika hilft nicht weiter.

Auch in der Literatur über Maurice Ravel taucht der Name wieder auf. Hans Heinz Stuckenschmidt erwähnt ihn in seinem Ravel-Buch (Frankfurt am Main 1966) zwar nicht; dafür trifft man im Band «Ravel: Man and Musician» von Arbie Orenstein (Columbia University Press 1968; deutsch Stuttgart 1978) auf einen Edouard Benedictus, welcher nach 1900 zu Ravels Freundeskreis, der sich «Les Apaches» nannte, gehörte. Dieser Edouard Benedictus war Kunstmaler, Innenarchitekt, Schriftsteller und Liebhabermusiker und lebte von 1878 bis 1930; publizistische Arbeiten von ihm erschienen im Jahrgang 1912 der Zeitschrift «L'art décoratif». Er war verheiratet; denn in Arbie Orensteins Sammelband «Maurice Ravel: Lettres, écrits, entretiens» (Paris 1989, Flammarion) wird auch Madame Edouard Benedictus erwähnt. Der Name ist also doch kein Pseudonym; allenfalls mag man an eine Relativierung des verbreiteten Familiennamens Benoit oder Benoist denken. Wenn allerdings Ravel selbst in seinem Aufsatz über «Les tableaux symphoniques de M. (Ernest) Fanelli» (*Revue Musicale de la S.I.M.*, April 1912) einen M(onsieur) Benedictus erwähnt, könnte es sich um einen anderen Benedictus handeln, obwohl oder gerade weil A. Orenstein in einer Anmerkung angibt, dass Edouard Benedictus Gedichte von Judith Gautier vertont habe.

Den Musikologen ist Judith Gautier (1845 – 1917), die Tochter von Théophile Gautier und der Sängerin Ernesta Grisi, vor allem ihrer Beziehungen zu Richard Wagner wegen wichtig. Nun ist aber einem Tagebucheintrag von Cosima Wagner zu entnehmen, dass Judith Gautier «und ihr Freund, Herr Benediktus», Ende September 1881 Bayreuth und die Familie Wagner besuchten. Damit ist der eigentlich hier gesuchte «Benedictus» sozusagen hingefest gemacht. Sein Vorname lautete Louis, wie im Ravel-Buch von Theo Hirsbrunner (Laaber 1989) zu lesen ist. Das Libretto zum schon erwähnten Operneinakter «La sonate du clair de lune» stammte nämlich von Judith Gautier, und schon 1888 hatte Benedictus die Musik zu einer «pièce japonaise en cinq actes et deux parties», «La marchande de sourires», ebenfalls von Judith Gautier, komponiert. 1910 lieferte er auch noch die Musik zu einem Mysterienspiel «Une larme de diable» von Théophile Gautier. Und als 1900 erneut ein aus sechs Faszikeln bestehendes Bändchen «Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900» erschien, prangte zwar der Name Judith Gautier als Textautorin auf dem Titelblatt; die

Musikbeispiele aber waren wiederum «transcrites par Benedictus».

Aber noch mehr: Dieser Louis Benedictus war der intime Freund von Judith Gautier in ihren mittleren und späteren Jahren. Nur weiss auch M(athilde) Dita Camacho in ihrem Buch «Judith Gautier: sa vie et son œuvre» (Paris 1939) nicht viel über ihn zu sagen. Judith versuchte offenbar Richard Wagner dazu zu bewegen, einen Blick in die Partituren ihres Freundes zu werfen; aber der Bayreuther Meister zeigte gar keine Lust dazu. Louis Benedictus starb 1923 und wurde neben dem Grab von Judith auf dem Friedhof von Saint-Enogat in der Bretagne beigesetzt.

Vielleicht weiss ein aufmerksamer Leser mehr. Wo und wann wurde Louis Benedictus geboren? Wovon lebte er überhaupt? Sind ausser den Weltausstellungspublikationen je irgendwelche Kompositionen von ihm gedruckt worden? Und waren Edouard und Louis irgendwie miteinander verwandt?

Rudolf Werner  
Gaswerkstr. 35  
8500 Frauenfeld  
054/21 10 62

## **Livres Bücher**

### **Faut-il commenter sa musique?**

Klaus Huber: *Ecrits, préface de Philippe Albèra*  
Editions Contrechamps, Genève 1991,  
190 p.

Les Editions Contrechamps, qui poursuivent un travail de réflexion sur la ou les musiques du XX<sup>e</sup> siècle, mené déjà depuis plusieurs années par la revue du même nom, ont publié récemment un volume, *Klaus Huber / ECRITS*, qui contient en traduction française la plupart des textes de Klaus Huber, un entretien avec Philippe Albèra, ainsi que plusieurs notices sur les œuvres, une biographie, un catalogue et une bibliographie / discographie.

Il est toujours intéressant – et curieux – de lire les textes d'un compositeur sur sa propre musique. Pourquoi en effet un créateur ressent-il le besoin, la nécessité d'utiliser deux moyens expressifs différents, d'un côté les sons, de l'autre les mots, pour parler, pour rendre compte en gros d'une même chose, d'un même objet? Comme le remarque Philippe Albèra dans son texte d'introduction, il est évident que ces écrits donnent à l'auditeur une série de points de repères qui l'aident à mieux appréhender une musique sur laquelle ni les critères de l'académie ni ceux du marché n'ont de prise réelle. Pourtant la question demeure: pourquoi séparer

spatialement et temporellement une musique et une certaine forme de littérature, pourquoi ne pas inclure par exemple le texte critique dans la structure de l'œuvre musicale? On l'a souvent vu, comme chez Stockhausen ou Boulez: les textes de compositeurs doivent être lus en relation avec les œuvres elles-mêmes. Avez-vous échec? Une œuvre «terminée» est-elle dans un état de manque tel que son créateur doive la commenter et l'éclairer? Comble-t-on un manque ou rajoute-t-on une couche de sens? Si le texte n'existe qu'en relation avec l'œuvre musicale – car à l'évidence ce n'est pas une «création» littéraire –, la musique a-t-elle un sens, et quel sens, sans son mode d'emploi, sans son mode d'écoute?

Ces questions, pour naïves qu'elles soient, soulèvent néanmoins le problème de la constitution du sens au sein de l'œuvre et de sa communication avec l'extérieur. Et ce sont précisément ces notions, celle du sens de la musique, à laquelle vient s'ajouter celle de sa fonction, et celle du rapport intérieur / extérieur du compositeur face au monde, qui parcourent la production musicale de Klaus Huber. Pour le compositeur suisse alémanique – et ceci transparait aussi à la lecture de tous ses textes –, l'œuvre musicale ne s'épuise pas dans sa seule énonciation, mais fonctionne surtout comme miroir. Miroir qui, en nous renvoyant l'image de la réalité extérieure et celle de notre vie intérieure, provoque une prise de conscience. Huber parle aussi de *conversion*, «du retournement radical de la pensée et de la sensation, un renversement de l'action». Sa musique entend «ébranler» notre vision habituelle du monde. Les prises de position du compositeur sont plus éthiques qu'esthétiques. Il refuse l'art pour l'art et tente d'éviter les «mythologies privées». Son expression artistique, qu'il vit comme «une profession de foi», se veut à la fois manifeste de solidarité avec les peuples et les individus opprimés, et méditation intérieure, recherche spirituelle marquée par le Royaume de Dieu.

Les textes et l'entretien de Klaus Huber nous confirment ses principaux points de référence musicaux et extra-musicaux: les polyphonies du moyen-âge, quelques œuvres tardives de Webern (*Cantate*) et Stravinsky (*Threni*), les textes des mystiques comme Jean de la Croix, Hildegard von Bingen, Jakob Böhme, Mechtilde von Magdeburg, ou encore l'œuvre de Simone Weil. Ce n'est qu'à partir de la fin des années soixante que la musique de Huber se nourrit simultanément de pure intériorité et des expériences du vécu social. L'engagement se fait au niveau du style, de l'écriture musicale proprement dite, et à celui de l'implication dans la société. Cette confrontation, cette co-existence entre ce qui est réel et ce qui serait idéal va grandissant dans son travail compositionnel et trouve sa réalisation peut-être la plus exemplaire dans *Erniedrigt ...* (1975–1982), où Klaus Huber utilise, entre autres, des textes

d'Ernesto Cardenal, homme d'Eglise engagé, qui personnifie parfaitement ce mélange de messianisme chrétien et de marxisme dont se réclame le compositeur.

Sa musique et ses textes reflètent également ce désir de recherche intérieure et, dans un même temps, cette volonté d'engagement socio-politique. On rencontre constamment ce geste totalisant qui tend à englober autant la théologie du moyen-âge que le concept de lutte des classes lié à notre époque moderne. Ces tendances contradictoires se retrouvent à l'intérieur de l'œuvre lui-même et se réalisent organiquement aussi bien à travers la forme qu'à travers le contenu. Pourtant cette dialectique entre structure musicale et contenu programmatique semble parfois échouer sur le plan de l'efficacité sémantique. En essayant de concilier un mouvement de recherche spirituelle, vers l'intérieur, plus proche du point de vue du sens des structures musicales, lesquelles sont essentiellement équivoques, et un autre mouvement de combat social, vers l'extérieur, qui implique lui des prises de positions beaucoup plus univoques, et donc peut-être d'autres types d'organisation musicale, on observe un effet de forces qui malheureusement s'annulent, chacune restant à mi-distance de son véritable pouvoir transformateur.

Le plus important toutefois, à la lecture de ces textes, reste cette constante recherche qui tend à trouver une place, «synthèse utopique», à créer un sens, pour le compositeur, pour l'auditeur, pour l'Homme, au sein de l'œuvre elle-même, et, au-delà, dans un même geste, au sein de la totalité.

Jacques Demierre

### **Le domaine de Pierre Boulez**

Jesus Aguila: *Le Domaine musical; Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*  
Fayard, Paris 1992, 506 pages

*Le Domaine musical* est un mythe de la musique contemporaine, au même titre d'ailleurs que les cours de Darmstadt. S'est jouée là, pour une part non négligeable, l'histoire de l'après-guerre. Toute une génération, parvenue à l'âge d'homme au moment de la libération, avait choisi de rompre de façon radicale avec l'héritage néoclassique. Elle décida de renvoyer aux oubliettes des devanciers plus ou moins illustres qui espéraient retrouver une place d'honneur dans l'Europe pacifiée (mais seul Stravinsky sut s'adapter à l'accélération subite de l'histoire). Elle lança contre le conservatisme de l'*establishment* musical une véritable guérilla. Il s'agissait de promouvoir de nouvelles valeurs, de nouvelles références; il fallait construire un monde musical nouveau, et c'était urgent.