

<b>Zeitschrift:</b>	Sinfonia : officielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres
<b>Herausgeber:</b>	Eidgenössischer Orchesterverband
<b>Band:</b>	16 (1955)
<b>Heft:</b>	11-12
<b>Artikel:</b>	Amateurorchester und moderne Musik [Schluss] = Les orchestres d'amateurs et la musique moderne [fin]
<b>Autor:</b>	Cherbuliez, A.-E.
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-955845">https://doi.org/10.5169/seals-955845</a>

### **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:** 23.12.2025

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

klappe wandte sich der Dresdener Instrumentenmacher Grenser. Trotzdem wurde das Fußstück der Flöte immer mehr verlängert, um den Tonumfang mittels neuer Klappen zu vergrößern. Es wurden Klappen für die Töne b, a, gis und g angefügt. Weiteste Verbreitung fand die von dem größten Flötenvirtuosen seiner Zeit A. B. Fürstenau eingeführte H-Fuß-Flöte. Diese wurde unter dem Namen «Meyer-Flöte» auf der ganzen Erde gebräuchlich. Sie wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts von dem Leipziger Flötenvirtuosen Maximilian Schwedler vervollkommen und ist noch heute mit dem hohen g-a-Triller als Reformflöte oder auch als Schwedler-Flöte vereinzelt im Gebrauch.

Im Jahre 1832 konstruierte der Münchener Flötenvirtuose Theobald Boehm eine konisch gebohrte Ringklappenflöte. Ueber diese neue Griffordnung entstand ein heftiger Meinungsstreit, jedoch setzte sich vor allen Dingen in England diese «Boehm-Flöte» stark durch. Ueber Frankreich kam sie dann nach Deutschland zurück, obwohl Heinrich Gantenberg (Berlin), Wilhelm Barge (Leipzig), A. B. Fürstenau (Dresden) als die größten Flötenvirtuosen jener Zeit sie ablehnten. Richard Wagner bezeichnete die zylindrisch gebohrten Boehm-Flöten wegen des großen Tones als «Kanonen».

Mit der Einführung der Boehm-Flöte mußten wegen des neuen Griffsystems alle Flötenspieler die Erlernung ihres Instrumentes von vorne beginnen. Man kann deswegen den anfänglichen, bis an den Beginn des 20. Jahrhunderts stark bemerkbaren Widerspruch wohl verstehen. Bald aber hatte die Boehm-Flöte so gute und so zahlreiche Fürsprecher gefunden, daß alsbald bei den großen Orchestern in aller Welt ausschließlich diese Art von Flöten eingeführt wurde.

Kein zweites Blasinstrument hat, wie wir hier gesehen haben, in seinem Entwicklungsgang die Gemüter so erregt, wie gerade die Flöte. Kein anderes Blasinstrument aber auch verfügt über eine annähernd so umfangreiche Studien- und Sololiteratur, über keines ist so viel geschrieben und gestritten worden. Schließlich hat aber auch kein anderes Blasinstrument eine so große berühmte Virtuosen- und Liebhaberschar in allen Volksschichten gefunden, wie eben die Flöte. Hier aber ist die Entwicklung noch keineswegs abgeschlossen.

Schm-La

## Amateuorchester und moderne Musik

(II, vergl. Nr. 9/10, Seite 114 ff.)

Ausgehend von der Ueberzeugung, daß auch der EOV, seine aufgeschlossenen Sektionen und Mitglieder sich doch allmählich entschließen müssen, das Problem der vernünftigen Berücksichtigung moderner Orchestermusik in ihren Programmen zu prüfen, so wollen wir uns, wie schon im ersten Artikel angedeutet wurde, zunächst auf die einfache Frage konzentrieren: Gibt es technisch leichte, auch für weitere Kreise verständliche moderne Musik für Orchester? Dabei sei an die allgemeinen, ebenfalls früher erwähnten Bedin-

gungen erinnert, die überhaupt für die Literatur der Amateurorchester verbindlich sein sollten, nämlich Orchestermusik, die im Technischen leicht oder verhältnismäßig leicht bleibt, zugleich aber auch in weiteren Kreisen verständlich ist, d. h. an das Ohr des Durchschnittshörers keine Ansprüche stellt, die er schlechterdings nicht erfüllen kann, und endlich geschmackbildend, also im höheren Sinne des Wortes erzieherisch wirkt.

Fragen wir uns zunächst einmal, wo etwa die Grenzen der Verständlichkeit in der Musik für den Durchschnittsmusikfreund liegen. Sie liegen offenbar da, wo er den Rahmen der ihm durch Angewöhnung vertraut gewordenen Formen der Grundelemente der Musik verläßt. Diese vertrauten Formen lassen sich auf drei Gebiete zurückführen, das der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus. Die Hörer und Spieler von 1950 haben in der Mehrzahl ihre musikalische Erziehung und ihre Hörgewohnheiten um 1920 oder 1930 erhalten, und zwar in Schule, Kirche und Verein, vereinzelt auch in der Hausmusik. Hier überall ist die Grundlage der Tonsprache, wie leicht nachweisbar ist, diejenige der klassischen und romantischen Musik, und zwar meist in deren einfachsten Formen und Aeußerungen. Die Melodien sind alle auf einer klaren Dur- oder Molltonleiter aufgebaut ; die Akkorde gruppieren sich um konsonante Dur- und Molldreiklänge und verwenden zumeist die Septakkorde, wie sie diatonisch auf den Stufen der Tonleitern zu finden sind. Gewisse Töne der Tonleiter werden zudem gerne chromatisch erhöht oder vertieft, z. B. die zweite und vierte Stufe erhöht und die zweite und sechste erniedrigt (in Dur, entsprechend in Moll). Die Melodien passen sich weitgehend einem gewissen Grundgesetz der harmonischen Bewegung an, das mit unendlichen Varianten immer wieder auf das Grundgerüst der Folge der Akkorde der ersten, vierten, fünften und ersten Stufe zurückführbar ist. Jedes Stück hat normalerweise eine Grundtonart, in der es beginnt und endigt ; im Laufe des Stücks werden gern verwandte Tonarten durch sogenannte Modulation erreicht (insbesondere die Dominant- und Paralleltonart der Grundtonart). Dissonanzen, wie Septakkorde und alterierte Akkorde, werden normalerweise aufgelöst und in konsonante Akkorde übergeführt. Die Melodien sind oft eine Art Extrakt aus harmonischen undakkordischen Gebilden, satztechnisch herrscht die einfache Homophonie vor, d. h. zur melodisch herrschenden Oberstimme tritt eine mehr oder weniger einfacheakkordische Begleitung in den darunterliegenden untergeordneten Stimmen hinzu.

Alles, was einigermaßen in dieser Art verläuft, kommt auch dem einfachen Musikfreund, der keine besonderen Unterrichtsmöglichkeiten hatte, im allgemeinen gut verständlich vor, und er kann nun ohne weitere Hindernisse seinen persönlichen Geschmack in die Waagschale werfen, indem er mehr oder weniger Sympathie für diese oder jene Melodie, für diese oder jene Akkordverbindung ganz spontan empfindet und äußern kann. Auch auf rhythmischem Gebiete herrschen ähnliche Verhältnisse. Die rhythmische Vielfalt früherer Zeiten ist in der klassischen und romantischen Musik oft zurückgebunden ; man begnügt sich mit punktierten Rhythmen, mit Triolenbildungen, vielfach gehen alle Stimmen im gleichen Rhythmus vorwärts, die Akzente und

Schwerpunkte fallen meistens in allen Stimmen zusammen, und zwar immer auf den Taktanfang. Auch bei den Taktordnungen liegen gleiche einfache Verhältnisse vor, indem die meisten Stücke von Anfang bis zu Ende im gleichen Takt komponiert sind und diese Takte entweder gerade (mit zwei oder vier Takteinheiten) oder ungerade (mit drei oder sechs Taktteilen) gehalten sind. Auch hier sind zweifellos Hörgewohnheiten eingetreten, die ein gewisses Maß für rasche Verständlichkeit der gehörten Musik abgeben.

Auch in bezug auf die Form der Musikstücke sind in der Klassik und Romantik klare und einfache Verhältnisse geschaffen worden. Am häufigsten sind dreiteilige Formen, in denen jeder Teil durch ein bestimmtes führendes, melodisch-harmonisches Material, die sogenannten Themen, in seinem Grundcharakter bestimmt ist. Besonders beliebt ist die Anordnung, bei welcher im ersten Teil ein erstes Thema, im zweiten Teil ein zweites Thema und im dritten Teil wieder das erste Thema vorkommt. Von außerordentlicher Bedeutung wurde auch die Sonatenform, die ebenfalls dreiteilig ist, wobei aber im ersten Teil zwei kontrastierende Themen auftreten (durch eine vermittelnde Ueberleitung miteinander verbunden), im Mittelteil diese beiden Themen aber frei bearbeitet werden und in verschiedenen Tonarten auftreten, während im letzten Teil die beiden Themen wieder wie im ersten vorgeführt werden.

Das Gehör des Musikfreundes hat sich auch an die Zyklen der Musikformen gewöhnt; mehrere in sich abgeschlossene selbständige Sätze werden zu einem größeren Ganzen vereinigt. Jeder Orchesterspieler kennt den Zyklus der «Orchestersonate», nämlich der Sinfonie. Die einzelnen Sätze unterscheiden sich durch Tempo, Grundtonart, Form und Thematik, weisen aber doch gemeinsame Züge auf, die das Gefühl für eine Ganzheit entstehen lassen. Die großen Komponisten der Klassik und Romantik haben in beglückender Weise bewiesen, daß man auf den obengenannten Grundlagen aufbauend herrliche und unvergängliche Werke schaffen kann. Aber es ist dadurch auf der andern Seite keineswegs bewiesen, daß man ausschließlich nur mit solchen Mitteln derartige Kunstwerke hervorbringen kann. Der beste Gegenbeweis ist ja die vorklassische Musik, die bekanntlich mehr und mehr auch in den Kreisen der Amateurorchester Eingang und Verständnis findet. Die Instrumentalmusik seit den Meisterwerken eines Corelli, Lully, Vivaldi, J. S. Bach, Händel, Couperin, Rameau, Purcell und vieler anderer ist melodisch und harmonisch in ähnlicher, auch heute leichtverständlicher Weise aufgebaut; die einzelnen Sätze sind allerdings meist nur mit *einem* Thema oder überhaupt ohne eine besondere thematisch führende Bildung angelegt. Ein wesentlicher Unterschied (der in der Tat auch das Verständnis für den heutigen Musikfreund nicht selten erschwert) im Vergleich zur klassischen und romantischen Musik ist jedoch der Umstand, daß neben der auch vorhandenen Homophonie (siehe oben) in ausgiebiger Weise der Kontrapunkt oder die Polyphonie vorkommt, d. h. die Technik, mehrere Melodien gleichzeitig ertönen zu lassen oder dann, was äußerst häufig ist, in einer folgenden Stimme die gleiche oder annähernd gleiche Melodie zu bringen, wie sie in einer andern, vorhergehenden Stimme erklang (das Prinzip der Nachahmung). Die strengste und

auch für den Hörer anspruchsvollste Art dieser Polyphonie ist in der vorklassischen Zeit bekanntlich die Fuge, die auch in der Orchestermusik, vor allem in den alten Ouvertüren, nach dem einleitenden Grave-Teil, vorkommt. Dafür hat die vorklassische Musik den Vorteil, daß sie sehr viele anmutige, frische und leichtverständliche Tanzformen verwertet, sie zu den beliebten vier- und mehrsätzigen Suiten zusammenstellt. Alle drei Epochen, Vorklassik, Klassik und Romantik, haben außerdem in der Instrumentalmusik die Variationenform hochentwickelt, wobei zunächst ein geschlossenes Thema als melodisch-harmonische Bildung vorgeführt wird (es ist sehr oft selbst wieder dreiteilig angelegt) und dann nach bestimmten Grundsätzen, zunächst hauptsächlich melodisch und rhythmisch, allmählich aber auch harmonisch und tonartlich, verändert wird, aber immer so, daß die einzelnen Variationen in ihrer Folge zusammen mit dem Thema wieder einen sinnvollen Zyklus bilden.

Es ist erfreulich und zukunftsversprechend, daß das heutige Ohr sich wieder in bemerkenswertem Maße in jene nun schon zweihundert und mehr Jahre zurückliegende Orchestermusik einfühlen konnte, so daß heute z. B. Concerti grossi oder Instrumentalkonzerte der großen Italiener, Deutschen, Franzosen, Engländer usw. aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ja bis zurück in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, mehr und mehr ohne Bedenken auch einem weiteren Publikum mit Erfolg vorgeführt werden können. Gerade auf diesem Gebiete kann der Eidgenössische Orchesterverband durch eine zielbewußte Pflege solcher Orchesterwerke auf breiter Basis eine ungemein wertvolle und künstlerisch hochstehende Erziehungsarbeit leisten, die zugleich aber, und dies ist das obenerwähnte Zukunftsversprechende, eine gute Ausgangsebene bildet für das allmähliche Heranwachsen des Verständnisses für die moderne Musik.

Wir wollen an dieser Stelle unserer Betrachtungen keine großen Worte machen über die an sich natürlich grundlegende Frage, ob es denn heutzutage auch Komponisten gebe, die wirklich ihr kompositorisches Handwerk verstehen und ernst nehmen und die echte und große Künstler sind, denen das Erschaffen von musikalischen Kunstwerken ein höchstes, innerstes Anliegen ist. Wir sind überzeugt, daß es solche Komponisten gibt und daß es auch heute, mehr als 35 Jahre nach dem Entstehen der eigentlichen modernen Tonsprache, eine stattliche Reihe von Tonwerken aller Art gibt, die, wenn sie vielleicht auch nicht unsterblich im Sinne eines Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner, Verdi, so doch von bleibendem Wert und echte Kunstwerke sind.

Wie überwindet nun der Musikfreund und Musikläie, derjenige, der durch seine Hörgewohnheiten eng und ausschließlich an die oben charakterisierte Tonsprache der Klassik und Romantik gebunden ist und vielleicht gerade erst angefangen hat, die Tonsprache der vorklassischen, barocken Epoche innerlich verstehen und aufnehmen zu können, jenes elementare Hindernis beim Anhören moderner Musik, das darin besteht, daß er ehrlich erklären muß, er verstehe diese Musik überhaupt nicht, sie scheine ihm ein Chaos zu sein, sie strotze von Dissonanzen, klanglichen, melodischen, harmonischen Härten,

habe in ihrem Rhythmus etwas Gewaltsames oder Einförmiges, sie sei viel zu kompliziert, sie sage dem Herz und Gemüt nichts, sie sei ohne jede «Schönheit» usw., usw.?

Um diese Frage zu beantworten, gibt es nichts anderes, als sich ehrlich zu bemühen, mittels einer geeigneten Einführung diejenigen Elemente der Tonsprache zu begreifen, die das Merkmal der modernen Musik sind, an diese Merkmale sich allmählich zu gewöhnen, aus dieser Gewöhnung den Zugang zu gewinnen zu einer neuen Art von Melodik, Harmonik, Dissonanzenbehandlung, rhythmischem Leben und künstlerischen Werten. Diesen Weg möchten die nächsten Artikel zu diesem Thema andeutend gehen.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß eine Durchsicht der einschlägigen modernen Orchesterliteratur zeigt, daß es doch eine ganze Reihe von Stücken dieser Art gibt, die zugleich technisch den Rahmen des Könnens eines Amateurorchesters nicht sprengen; erfreulicherweise sind nicht nur ausländische, sondern auch schweizerische Komponisten mit solchen Werken zu finden. Ferner zeigt es sich, daß manche modernen Meister der Tonkunst mit vollem Bewußtsein «moderne» Instrumentalwerke für Amateurkreise geschrieben haben (bzw. für Jugendliche, Schüler usw.). Es wird daher Aufgabe der nächsten diesbezüglichen Aufsätze in der «Sinfonia» sein, nicht nur einen Weg zur Einführung des Verständnisses für moderne Musik anzudeuten, sondern auch auf konkrete Beispiele von für Amateurkreise brauchbarer Orchestermusik hinzuweisen und sie zu besprechen. Wichtig bei alledem ist vor allem die innere Bereitschaft, die bisherigen Hörgewohnheiten sinngemäß zu ergänzen und auszuweiten, sie auf das Erfassen anderer Elemente der Tonkunst als bisher üblich einzustellen und so dem allgemeinen Musikverständnis neue Wege zu eröffnen.

Chz.

## Les orchestres d'amateurs et la musique moderne

Depuis quelque temps, on se rend compte, dans certaines sections de la S. F. O. qui sont à même d'exécuter des programmes plus ou moins difficiles, que le moment est venu de se mettre à l'examen du problème de la musique moderne. Les trois questions qui intéressent ces milieux, et de ce fait toute la Société fédérale des orchestres, peuvent être résumées de la façon suivante:

- 1<sup>o</sup> Existe-t-il des œuvres modernes pour orchestres accessibles aux orchestres d'amateurs au point de vue de la difficulté de leur exécution et de leur interprétation?
- 2<sup>o</sup> Ces œuvres orchestrales de facture «contemporaine», représentent-elles, malgré leur langue musicale neuve, inusitée et guère compatible avec les critères techniques ou esthétiques de la musique tant classique que romantique, des valeurs artistiques et musicales justifiant leur insertion dans les programmes de nos sections et, par conséquent, leur divulgation auprès du grand public des mélomanes «moyens» qui fréquentent nos concerts?

3<sup>e</sup> Comment faudrait-il procéder pour initier les membres des orchestres d'amateurs et leur public à cette nouvelle langue musicale qui, comme nous venons de dire, contredit tout ce que l'oreille de nos instrumentistes et de nos auditeurs a l'habitude de considérer comme beau, intelligible musicalement, humainement expressif, esthétiquement raisonné dans le domaine sonore ?

La rédaction de «Sinfonia» a l'intention de vouer à ce problème, certainement très complexe et délicat, plusieurs articles au cours de l'année 1956, soit pour les lecteurs de langue allemande, soit pour ceux de langue française. Aux numéros 9/10 et 11/12 de 1955 deux exposés succincts ont paru sur cette matière, en guise d'introduction générale au sujet. La suite de cet article-ci contiendra donc un résumé libre de ce qui a été dit dans les deux articles allemands précités.

L'examen des programmes publiés régulièrement dans «Sinfonia» peut nous donner une idée des difficultés du choix d'oeuvres appropriées. Nous saurons y distinguer les trois domaines principaux du répertoire orchestral. D'abord la musique divertissante et de récréation qui est facile à exécuter, agréable et plaisante (ou entraînante) à écouter. C'est là que, naturellement, se présente le danger bien connu de glisser dans la banalité, le mauvais goût, le ton grossier ; il y a également le danger d'y confondre l'authentiquement folklorique avec le pseudo-populaire.

Un deuxième terrain du répertoire courant est la musique classique et romantique «sérieuse», dont la beauté et la valeur sont incontestables ; ce sont des oeuvres au dessus de toute critique, consacrées par l'admiration de plusieurs générations (citons les noms de Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Gade, Grieg, Bizet, Saint-Saëns, Boieldieu, Rossini, Wagner, Auber, et tant d'autres). Mais ici, assez souvent surgit un obstacle sérieux, les oeuvres orchestrales de ces maîtres étant écrites de plus en plus pour des ensembles professionnels et concertants devant les difficultés desquelles l'amateur, franchement parlé, doit capituler. C'est alors, trop souvent, le régime des licences, des concessions, des compromis avec les tempi, la netteté des traits, la justesse de l'intonation, la précision des rythmes et des nuances, régime auxquel se soumettent et les instrumentistes, et le chef d'orchestre et son public !

Le troisième champs d'action des orchestres d'amateurs est de plus en plus la musique préclassique dont les danses, divertissements, suites, ouvertures, symphonies et concertos pour orchestre, généralement faciles à exécuter, frais, enjoués, gracieux, simples, mais d'un goût exquis font la joie de nos orchestres et de leur public. Ce «réduit» artistique se trouve inépuisable et comprend, entre 1700 et 1770, une théorie admirable de maîtres tels que Corelli, Vivaldi, Geminiani, Marcello, J.-S., C. Ph. E. et J.-Chr. Bach, Pergolèse, Albinoni, Des-touches, Mouret, Campra, Rameau, Couperin, Händel, Purcell, Leclair, etc.

Si, à la suite des efforts communs de presque toutes nos sections de choisir dans ces trois domaines ce qu'il y a de meilleur, la part de la musique vul-

gaire et banale va sensiblement en diminuant, la question est inévitable, jusqu'à quel degré nos orchestres d'amateurs éprouvent l'obligation de s'occuper de la musique contemporaine. Peut-on nier que la musique moderne représente une voix importante dans le concert des esprits de notre époque ? Ne serait-ce pas naturel d'apprendre soi-même et de faire savoir aux autres (au public !) que font nos compositeurs contemporains de la matière musicale ? Quelles sont leurs aspirations dans le domaine de l'écriture et de l'expression musicales ?

Constatons d'abord que l'instrumentiste et l'auditeur moyens de 1950 ont eu leur éducation musicale à l'école, à l'église, dans une société musicale, au sein de leurs familles entre 1920 et 1930. Le disque et la radio y ont ajouté théoriquement une multitude de nouvelles impressions ; mais, puisque, avec le disque et la radio, chacun a le choix de ce qui lui convient le mieux, l'apport de ces nouvelles inventions électro-acoustiques ne changera, dans la plupart des cas, pas beaucoup l'ambiance musicale du jeune amateur.

Or, les bases de la langue musicale sont et restent, ainsi que d'innombrables expériences le prouvent, celles de la musique classique et romantique. En ce qui concerne le Suisse moyen, il n'est pas exagéré d'admettre que ce seront les manifestations les plus simples et les plus élémentaires du répertoire classique et romantique qui formeront cette conception musicale encore de nos jours. Le dessin mélodique ne quitte guère le cadre des gammes majeures et mineures ; les accords et leurs enchaînements se groupent autour des accords parfaits majeurs et mineurs et font usage, dans le domaine de la dissonance, en premier lieu, des accords de septième tels qu'ils se trouvent sur les différents degrés des gammes traditionnelles. Certains de ces degrés sont assez souvent chromatiquement altérés (notamment élévation des deuxième et quatrième degrés en majeur, abaissement des sixième et deuxième degrés en majeur et mineur, etc.).

La coupe mélodique s'adapte largement à une loi fondamentale du mouvement harmonique qui, en variations toujours nouvelles, relie les accords des premier, quatrième, cinquième et premier degrés entr'eux. Normalement, chaque morceau possède un ton principal, par lequel il débute et se termine ; au cours de la pièce on touche, par la technique de la modulation, des tons voisins et apparentés, surtout en direction des tons de dominante et relative du ton principal.

Les dissonances, telles que les accords de septième et les accords altérés, se trouvent normalement résolues sur un accord consonant.

Quant à l'écriture, l'homophonie prévaut d'une façon presqu'absolue, c'est-à-dire, la voix supérieure domine par son caractère mélodique, soutenue par un accompagnement harmonique plus ou moins simple dans les parties subordonnées.

Toute musique qui est à peu près conforme à cet ensemble de conceptions, se trouve facilement compréhensible à l'amateur qui n'a pas eu de possibilités particulières de formation musicale. Dans le domaine des formules rythmiques, les styles classique et romantique ont également introduit une cer-

taine simplification par rapport aux siècles précédents ; on se contente en général de rythmes «ponctués», de triolets, très souvent toutes les parties présentent le même rythme, les ictus et les temps forts coïncident dans toutes les voix, presque toujours sur le premier temps de la mesure.

La plupart des morceaux conserve la même mesure du commencement jusqu'à la fin ; dans la règle, il s'agit de mesures binaires (avec deux ou quatre unités) ou de mesures ternaires (avec trois ou six unités).

Enfin, l'architecture, dans la musique classique et romantique, a également subi des tendances simplificatrices. Le type ternaire domine, dans lequel chaque section est déterminée par un matériel mélodique et harmonique spécifique (les motifs et les thèmes). La réexposition de la première partie, après avoir introduit en deuxième lieu un thème contrastant au premier, est très en vogue. Une importance particulière fut accordée à la forme «sonate», également ternaire, qui présente d'abord deux thèmes de caractère opposé reliés par un «pont», les développe ensuite dans une partie médiane et les réexpose enfin.

L'amateur a aussi pris l'habitude de se familiariser avec les cycles musicaux : plusieurs mouvements y sont réunis pour former une unité plus grande. Tous ceux qui s'adonnent à la pratique de l'orchestre connaissent les cycles de la symphonie, de la suite, de la variation. C'est le secret de chaque cycle de réunir plusieurs mouvements, chacun indépendant en soi et caractérisé par un certain tempo, un ton, une forme musicale, un matériel de thèmes, etc., tout en faisant valoir des traits communs qui produisent l'impression d'une entité.

Voici donc un petit catalogue des habitudes auditives que l'amateur «moyen» a prises et qui, tout naturellement, déterminent son attitude et son jugement vis-à-vis de ce qu'il entend. Le problème est de se rendre compte que, si les Classiques et les Romantiques ont su créer, au moyen des données sus-mentionnées, une abondance d'oeuvres musicales de grande beauté, cela ne prouve tout de même pas que seulement ces éléments stylistiques soient propres à produire des œuvres d'art de valeur.

Pour trouver une preuve du contraire, on n'a qu'à penser à la musique préclassique, celle d'un Corelli, Lully, Vivaldi, Purcell, Couperin, Rameau, Pergolèse, Bach, Haendel, de plus en plus comprise et cultivée dans les milieux des orchestres d'amateurs. Ici, les différents mouvements sont généralement construits de manière «monothématique» ; à côté de l'homophonie nous y trouvons comme un élément important de l'écriture, le contrepoint et la polyphonie imitative. Le point culminant de cette tendance contrapuntique est sans doute la fugue qui, en effet, demande à l'oreille de l'amateur de nos jours, accoutumé à l'homophonie plus ou moins intégrale du dixneuvième siècle, un effort particulier. Mais, dans leurs ouvertures, sinfonies et suites, les Anciens avaient trouvé un contrepoids récréatif en associant à leurs fugues instrumentales d'aimables et gracieuses danses.

Ainsi le terrain des expériences auditives traditionnelles, conditionnées par la prévalence des formules classiques et romantiques, a déjà été heureusement

élargie par la compréhension grandissante de la musique préclassique et baroque. Cette constatation, ne serait-elle pas un encouragement sur le chemin de la rencontre avec la musique moderne qui peut et doit être considérée comme une expression authentique de notre époque ? Peut-être, une majeure partie des difficultés que présente cette rencontre de l'amateur avec la musique contemporaine, son écriture et son expression, réside-t-elle dans la nécessité (et l'avantage qu'il y a) de changer, de manière raisonnée, les habitudes de notre ouïe, d'y ajouter de nouveaux éléments concernant la mélodie, l'harmonie, le rythme, la forme, l'expression ?

C'est de quoi traitera un prochain article.

A.-E. Cherbuliez

## Volksmusik in Australien unter besonderer Beachtung der Ausübung durch Mandolinengruppen

Von February Shmit, Braunschweig-Gliesmarode

Als vor nunmehr knappen 200 Jahren die ersten Ansiedler nach Australien kamen, gab es dort nichts, was zur Unterhaltung oder gar zur Belustigung der Ankömmlinge hätte beitragen können. Australien ist heute noch in weiten Gebieten ein sprödes, ein hartes Land. Der Einzelne und Gruppen von Siedlern, Farmern und Züchtern verlieren sich immer noch in den Weiten der sogenannten In-Bound-Gebiete.

Dazu haben viele Gegenden, in die gleich die ersten Siedler dieses Kontinentes anlangten, ein meist rauhes und von vielen klimatischen Unruhezuständen durchsetztes Witterungsverhältnis. Die sog. Willie-Willies, das sind vom Meer her mit rund 180 Meilen Stundengeschwindigkeit daherrasende Stürme, und die von der inneren australischen Wüste brausenden Fire-Hurricanes machen und machten den Aufenthalt an so manchen sonst recht nutzbaren Gebieten zu Pionieraufgaben der dortigen Bevölkerung.

Das alles drängt, die Stimmungen und die Temperamente, die durch solche Zusammenhänge in eine drängende Einheit zusammengefaßt werden, durch Aeußerungen des Gemütes abzureagieren. Damit traten Musik und Gesang in den Vordergrund des Interesses der Siedler damals ; deswegen ist es Sanges- und Klangesfreudigkeit, die heute hier noch den Ausgangspunkt einer höheren kulturellen Entwicklung abgeben.

Aber man mußte, wenn man Musik machen wollte, sich zuerst die dazu notwendigen Instrumente selber bauen. Australien ist arm an Holz ; in den meisten Gegenden ist der Eukalyptusbaum, oft noch vertrocknet und dürr, das einzige Baumwachstum. Man baute sich also zunächst primitive Zupf- und Reißinstrumente, deren Saiten man aus den Därmen der geschlachteten Schafe gewann. Schafzucht ist, wenn auch in den letzten fünf Jahren gegen andere