

(intervalles, séries de sons harmoniques) et dans l'homme (oreille juste et perception sensorielle). Curieusement, ces lois fondamentales n'ont plus été reconnues dans leur entité depuis les Grecs, excepté par Keppler au XVII<sup>e</sup> siècle, jusqu'à ce que les temps modernes redécouvrent la profondeur de cette connaissance. Einstein affirmait: «...la religiosité cosmique réside dans l'étonnement extasié face à l'harmonie des lois de la nature...»

Et Werner Heisenberg, un autre physicien mondialement connu pour ses travaux de recherche sur l'atome, déclarait: «La théorie élaborée par les Pythagoriciens selon laquelle l'harmonie dépend mathématiquement des proportions restreintes aux nombres entiers compte parmi les impulsions les plus puissantes qu'ait reçu l'histoire du monde».

La théorie pythagoricienne de l'assujettissement aux proportions - nature - musique - homme, a influencé au plus haut point l'univers créateur de la Grèce tout entière, du V<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., et a donné naissance aux proportions régulières et d'une beauté exceptionnelle des temples grecs. Platon écrivait: «...ils cherchaient les nombres exacts dans les accords qu'ils entendaient» et Aristote affirmait: «les Pythagoriciens ont découvert que les propriétés et les proportions (intervalles) de l'harmonie musicale sont basées sur les nombres entiers...». Et comme je l'ai déjà dit, notre étude dite de «l'harmonie musicale» s'est dégage de l'harmonie.

Aussi longtemps que la régularité parfaite de la nature parvient à être mise en valeur, la musique et l'architecture seront profondément apparentées. Et si les directives de base de l'architecture sont la thématique fondamentale, le développement de la structure ainsi que le jeu et la loi des proportions, je crois pouvoir reconnaître dans toute musique sérieuse son étroite parenté avec l'architecture.

L'écoute des 26 œuvres musicales de J.-M. Hayoz, par lesquelles il tente d'une manière remarquable de démontrer l'étroite relation existant entre la musique et l'architecture, nous fait vivre une profonde expérience. Mais le risque d'être désarmé, voire totalement vaincu, par cet essai, est si grand, qu'il restreint considérablement ou qu'il empêche même l'accessibilité à l'œuvre pour le novice en matière musicale. Malgré la meilleure volonté du monde et même en cherchant bien, il ne faut jamais oublier que l'architecture est toujours création statique et la musique création dynamique. Leur parenté existe donc avant tout dans l'échelle des valeurs de l'esprit.

Par expérience, je crois que le travail de J.-M. Hayoz s'adresse plutôt aux connaisseurs en musique qu'aux architectes. Et c'est la raison pour laquelle il me semble qu'il serait urgent de tenter plus souvent de démontrer à l'architecte l'importante parenté entre son art et la musique. De nos jours, l'architecte fait preuve en effet de lacunes dans tous les domaines de l'harmonie et de l'harmonique. Si cette belle œuvre de pionnier pouvait donc réactualiser la notion de lois communes à l'architecture et à la musique, elle ouvrirait peut-être une voie permettant à l'architecture de se sortir dans un proche avenir de l'imbroglio dans lequel elle se trouve actuellement.

Otto Glaus, architecte dipl. FAS/SIA

## Musique et architecture (J.-M. Hayoz)

### Prélude

Il faut d'abord bien se mettre une chose essentielle dans la tête: *la musique ne se justifie pas par des images, par des histoires qu'on se raconte, par des références à la nature, par des peintures, par de la littérature et, en ce qui nous concerne, par de l'architecture...* La musique doit en priorité se tenir debout toute seule: elle touche au domaine de l'affectivité, des sentiments humains, du cœur; elle est «sentie», «vécue»; elle nous «touche»; elle provoque en nous des émotions; elle nous fait «vibrer» en communion avec la joie, la tristesse, la foi, les sentiments troubles (jalousie, colère), l'amour; *mais tout cela se passe sans explication, sans commentaire, sans dictionnaire, sans réflexion raisonnable.*

La musique est la «langue maternelle» du «sentiment humain»: langue maternelle, c'est-à-dire qu'elle se comprend *avant* qu'on sache qu'elle est organisée comme n'importe quel langage. Il appartiendra au musicien (interprète ou compositeur) d'en apprendre l'orthographe, la syntaxe et le vocabulaire. Il appartiendra à l'interprète de savoir comment une œuvre est *construite*, de sorte qu'il sache la reconstruire, par l'analyse des *formes* et dans le respect des *styles*. Bien entendu, les compositeurs seront les architectes plus ou moins doués de leurs propres œuvres. (*L'on voit ainsi comment l'architecture en musique pointe son nez.*)

Il n'empêche que la musique, comme n'importe quel langage, peut quand même se faire imagée, métaphorique, peinture, racontant une histoire, pourvu qu'elle soit déjà parfaitement «réussie» en tant

(Intervalle und Obertonreihe), wie im Menschen (genaues Gehör und sinnliche Empfindung) absolut **identisch sind**.

Eigenartigerweise wurden diese Grundgesetze seit den Griechen, mit Ausnahme Kepplers im 17. Jhh., nicht mehr in ihrer Wesenheit erkannt, bis die modernste Neuzeit die Tiefe dieses Wissens neu entdeckte. Einstein sagt: «...die kosmische Religiosität liegt im verzückten Staunen über die Harmonie der Naturgesetze...»

Und ein anderer weltberühmter Atomforscher, Werner Heisenberg sagt: «Die Erkenntnis der Pythagoräer über die sinngebende Kraft der mathematischen Bedingtheit der Harmonie in den einfachen ganzen Zahlenverhältnissen gehört zu den stärksten Impulsen der Weltgeschichte.»

Die pythagorische Erkenntnis der Verhältnisgebundenheit - Natur - Musik - Mensch, hatte die ganze griechische schöpferische Welt vom 5.-3. Jhh. v. Chr. weitestgehend bestimmt, und z.B. die ausserordentlich schöne proportionale Gesetzmässigkeit der griechischen Tempel geschaffen. Platon schrieb: «sie suchten die exakten Zahlen in den gehörten Zusammenklängen», und Aristoteles schrieb: «die Pythagoräer haben erkannt, dass die Eigenschaften und Verhältnisse (Intervalle) der musikalischen Harmonie auf genauen ganzen Zahlen beruhen...». Wie schon erwähnt, entwickelte sich unsere sog. «musikalische Harmonielehre» aus der Harmonik.

Musik und Architektur sind also, so lange die exakten Gesetzmässigkeiten der Natur zur Geltung gelangen, zutiefst verwandt. Und wenn in der Architektur Grundthematik, Strukturentwicklung, sowie Spiel und Gesetz der Proportionen fundamentale Richtlinien sind, so glaube ich in jeder ernsthaften Musik die enge Verbundenheit zur Architektur erkennen zu können.

Der ausserordentlich wertvolle Versuch von J.-M. Hayoz, in 26 musikalischen Werken die engen Beziehungen von Musik und Architektur aufzuzeigen, wird im Anhören zum tiefen Erlebnis. Die Gefahr des hilflosen Überwältigtseins liegt allerdings so nahe, dass dem musikalischen Laien der Zugang ins Einzelne sehr erschwert ist oder gar verwehrt bleibt. Man darf bei allem guten Willen und Suchen nicht vergessen, dass Architektur statische - und Musik immer dynamische Schöpfung ist. Die Verwandtschaft liegt also vor allem im geistigen Wertmasstab.

Meinem Erlebnis entsprechend glaube ich, dass sich die Arbeit von J.-M. Hayoz doch eher an den Musikkenner, als an den Architekten wendet. Und gerade deshalb will es mir scheinen, dass es ein dringendes Bedürfnis wäre, den Versuch vermehrt zu wagen, dem Architekten die wesentliche Verwandtschaft zur Musik aufzuzeigen. Die Architektur befindet sich heute in einer Wissenslücke in allen Bereichen der Harmonie und Harmonik. Wenn also diese ausserordentlich schöne kleine Pionierarbeit Ansporn wäre, die gemeinsamen Gesetze von Architektur und Musik wieder zum Allgemeinbegriff werden zu lassen, dann wäre vielleicht ein möglicher Weg aus der heutigen Verwirrung in eine gute Zukunft der Architektur aufgetan.

Otto Glaus, Dipl. Arch. BSA/SIA

## Musik und Architektur (J.-M. Hayoz)

### Präludium

Zuerst eine grundlegende Einsicht: Die Rechtfertigung der Musik kann nicht durch Bilder, Anekdoten, Anspielungen auf die Natur, nicht durch die Literatur und auch nicht - was uns betrifft - durch die Architektur geschehen. Nein, die Musik muss allem voran durch sich selbst bestehen: Sie berührt die Welt der Gefühle, der menschlichen Regungen, des Herzens, man «spürt» und «erlebt» sie; sie berührt uns, sie erregt und beschwingt uns, gemeinsam mit der Freude, der Traurigkeit, dem Vertrauen oder mit den dunkleren Gefühlen (Eifersucht, Wut), auch mit der Liebe. Aber all dies geschieht ohne Erklärung, ohne Kommentar, ohne Wörterbuch und ohne rationale Überlegung.

Musik ist die Muttersprache der menschlichen Gefühle. Als Muttersprache versteht man sie, bevor man weiss, dass sie, wie jede Sprache, gesetzmässig aufgebaut ist. Der Musiker, ob Komponist oder Interpret, muss ihre Orthographie, ihre Syntax und ihren Wortschatz erlernen. Der Interpret muss den Aufbau eines Werkes kennen, um es, unter Berücksichtigung der Formen und gemäss seinem Stil, wiedergeben zu können.

Es ist klar, die Komponisten sind die mehr oder weniger begabten Architekten ihrer Werke. (Man sieht, bereits macht sich die Architektur in der Musik bemerkbar.)

All dies verhindert nicht - wie in jeder Sprache erlaubt -, dass die Musik bildlich, metaphorisch, gemäldehaft oder geschichtenerzählend sein kann, vorausgesetzt, sie ist als Musik bereits gut gelungen. Anders gesagt, muss die Musik selbstverständlich sein, ohne Erklärung oder Fussnote, aber die

que musique. Autrement dit, la musique doit se comprendre toute seule, sans explications ni commentaires, mais on peut y ajouter un plaisir supplémentaire, celui de suivre ce qui a inspiré le compositeur. Si en outre on comprend mieux comment une œuvre est construite (je me place au point de vue du mélomane auditeur), on peut ajouter au plaisir de l'écoute, celui de contempler la construction.

Voici deux moments de l'Histoire de l'architecture qui, à mes yeux, collent à deux moments de l'Histoire de la musique:

### L'Ecole de Notre-Dame

L'Ecole de Notre-Dame n'est rien d'autre, en musique, que l'avènement de la polyphonie. Jusque-là, c'est-à-dire jusque vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, c'est le règne de la monodie grégorienne. Musique de «l'ère gothique» (voilà un terme bien architectural), appellera-t-on la polyphonie qui ira se compliquant de cette **Ecole de Notre-Dame** (env. 1160-1250) à l'**Ars antiqua** (env. 1250-1320), puis à l'**Ars nova** (env. 1320-1400), jusqu'à la naissance, vers 1400, de l'**Ecole franco-flamande**, début de la Renaissance.

L'Ecole de Notre-Dame, en musique, coïncide avec l'édification de la cathédrale Notre-Dame de Paris (construction entreprise en 1163). Tout concourt à la beauté du cérémonial liturgique: il s'agit de dire la parole de Dieu de la façon la plus solennelle (donc en musique) et dans le plus bel «environnement» (donc dans de belles «maisons»). Musique et architecture (on pourrait ajouter les vêtements du prêtre et les objets du culte) restent au service du rite. La beauté en soi n'est pas ce que recherchent les artistes: leur souci, c'est la *beauté pour quelque chose*. Il n'empêche que musiciens et architectes connaissent de mieux en mieux leur métier: les architectes élèvent des voûtes de plus en plus élevées, ouvrent des fenêtres de plus en plus spacieuses (que des maîtres du vitrail vont parer de couleurs lumineuses, mais eux aussi avec le souci de faire œuvre d'éducation religieuse par l'image), allègent les culées extérieures, bref! mettent à profit ce qu'ils connaissent des «techniques» (résistance des matériaux, calcul des forces mises en jeu).

Les musiciens, eux, inventent la polyphonie. D'abord l'organum à deux voix. *Le Léonin* en est le premier maître. Sur l'assise d'un cantus firmus en notes très prolongées, une voix dite «orgonale» va pouvoir égrener des guirlandes de mélodies, sur un rythme ternaire rapide qu'aujourd'hui on qualifierait de dansant. Le cantus firmus est une véritable fondation sur laquelle l'organum va se développer librement. Ce qui est architectural, c'est la solidité du système des voix articulées l'une sur le soubassement de l'autre, dans un champ de conscience musicale bien plus large et audacieux qu'auparavant.

Second maître de l'Ecole de Notre-Dame, *Le Pérotin* va enrichir la polyphonie de voix supplémentaires. Pour que le système se tienne, toujours selon le même principe architectural de construction *sur* et désormais *autour* du cantus firmus, des règles de la conduite des voix seront établies. Ces règles (c'est le sort de toutes les règles!) deviendront dogmatiques et engendreront l'**Ars antiqua**. *Philippe de Vitry* (vers 1290-1361) secouera le cocotier et deviendra le «novateur» contre les anciens (éternelle querelle des modernes et des anciens!). La structure architecturale, sous-tendant l'édifice musical, deviendra non pas moins solide, mais moins apparente. (A l'intérieur d'une nef gothique, l'on a la sensation, plus que cela: la certitude confiante que tout se tient quand bien même l'on ignore tout des fondations et des contreforts extérieurs). Le compositeur invente l'isorhythmie, c'est-à-dire se donne une formule rythmique répétitive (l'ancêtre de l'ostinato), qu'il «colle» aux notes du cantus firmus. Mais le nombre de notes de la formule rythmique ne coïncide pas avec le nombre de notes du cantus firmus si bien que se produisent des décalages jusqu'à ce qu'enfin, après je ne sais combien de «reprises» du cantus firmus, la dernière note des deux données (la rythmique et la mélodique) tombe ensemble. Le procédé a quelque chose d'artificiel et de cérébral, mais il témoigne de ce souci qui hantera l'âme de tous les compositeurs au cours des siècles: couler à l'intérieur des œuvres un ciment unitaire, de sorte que chaque œuvre fasse comme un bloc monolithique et qu'elle soit «une» de style. (Cela, c'est réellement un souci d'architecte).

### Le Baroque

Le deuxième point de convergence entre l'architecture et la musique. De curieuse façon, c'est tardivement, à peu près au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, que la notion de «baroque» fait intrusion dans le vocabulaire musical, pour définir, classer, cataloguer la musique écrite entre 1600 et 1750. (Ces dates sont des points de repère plus que des jalons à l'absolue précision. Précisons aussi qu'aucun compositeur «baroque» ne s'est jamais décrié «baroque». Corelli par exemple ne s'est pas, un soir, assis à sa table de travail en disant: *Ce soir, j'invente le Concerto grosso, j'inaugure l'ère baroque!*)

Freude der Wiederentdeckung der Inspirationen des Komponisten gesellt sich dazu. Durch das Verstehen des Aufbaues eines Werkes (ich stelle mich auf den Standpunkt des zuhörenden Musikliebhabers) kommt zur Freude des Hörens noch diejenige der Betrachtung des Aufbaues.

Nun aber zwei Zeitpunkte der Architekturgeschichte, die in meinen Augen mit zwei Momenten der Musikgeschichte zusammenfallen:

### Die Schule von Notre-Dame

Die Schule von Notre-Dame ist in der Musik nichts anderes als das Erscheinen der Polyphonie. Bis dahin, bis gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts, regiert die gregorianische Monodie. «Gotische Musik» (wenn das kein architektonischer Begriff ist) wird die Polyphonie genannt, welche sich, ausgehend von dieser Schule der Notre-Dame (ca. 1160-1250) über die *Ars antiqua* (ca. 1250-1320) und die *Ars nova* (ca. 1320-1400) bis zur Entstehung der franko-flämischen Schule (um 1400) am Anfang der Renaissance weiterentwickelt und immer komplizierter wird.

Die Schule der Notre-Dame in der Musik fällt mit dem Bau der Kathedrale Notre-Dame in Paris zusammen (Bau angefangen im Jahre 1163). Alles steuert zur Schönheit des liturgischen Zeremoniells bei: Das Wort Gottes soll auf die feierlichste Art (also musikalisch) und in der schönsten Umgebung (also in schönen «Gebäuden») vorgetragen werden. Musik und Architektur (die Kleidung der Priester und die Kultobjekte könnten beigelegt werden) stehen im Dienste des Ritus. Nicht die Schönheit selbst wird von den Künstlern angestrebt, ihre Sorge gilt der Schönheit für etwas. Das hindert die Musiker und Architekten nicht daran, ihr Handwerk immer besser zu verstehen. Die Architekten spannen immer höhere und weitere Bogen, öffnen immer grössere Fenster (welche von Glasmalermeistern mit leuchtenden Farben ausgeschmückt werden, aber auch mit dem Ziel, durch die Bilder die Religiosität zu verstärken), lösen die Schwere der äusseren Widerlager auf, kurz, sie schöpfen ihr technisches Wissen voll aus (Materialbeschaffenheit, Berechnung der Kräfte).

Die Musiker ihrerseits erfinden die Polyphonie. Zuerst das zweistimmige Organum. Le Léonin ist dessen erster Meister. Auf der Basis eines cantus firmus mit sehr langen Noten kann eine sogenannte «orgonale» Stimme melodische Ranken in einem schnellen, dreitaktigen Rhythmus, den man heute als zum Tanze geeignet bezeichnen würde, erklingen lassen. Der cantus firmus ist ein eigentliches Fundament, über welchem sich das Organum frei entfalten kann. Architektonisch daran ist die Festigkeit des Stimmensystems, die eine auf dem Unterbau der anderen, in einem Feld von erweitertem und mutigerem Bewusstsein als früher.

Der zweite Meister der Schule von Notre-Dame, Le Pérotin, bereichert die Polyphonie mit zusätzlichen Stimmen. Damit das System zusammenhält, nach dem gleichen architektonischen Prinzip über dem cantus firmus und jetzt auch um den cantus firmus herum, werden Regeln zur Stimmführung aufgestellt. Diese Regeln (das Schicksal aller Regeln) werden dogmatisch und erzeugen die *Ars antiqua*.

Philippe de Vitry bringt (um 1290-1361) die Sache in Bewegung und wird zum Erneuerer gegen die Alten (ewiger Streit der Generationen). Die architektonische Struktur als Unterstützung des musikalischen Gebäudes wird nicht weniger solide, sondern weniger sichtbar. (In einem gotischen Kirchenschiff fühlt man sich ruhig und sicher, obschon man nichts vom Fundament und den äusseren Strebepfeilern weiss, und spürt die Gewissheit, dass alles bestens zusammenhält.)

Der Komponist erfindet die Isorhythmik, das heisst, er auferlegt sich rhythmisch repetitive Regeln (die Vorgängerin des Ostinato), die er auf die Noten des cantus firmus anwendet. Aber die Zahl der Noten der rhythmischen Regel entspricht nicht der Zahl der Noten des cantus firmus, so dass sich Verschiebungen ergeben, bis nach – ich weiss nicht wievielen – Wiederholungen des cantus firmus die letzte Note beider Stimmen (der rhythmischen und der melodischen) zusammenfällt. Das Vorgehen ist etwas künstlich und kopflastig, aber es zeugt von einer Sorge, welche die Seele aller Komponisten im Verlaufe der Jahrhunderte heimsuchte: das Werk so mit einem inneren Zement zusammenfügen, dass jedes Werk wie ein monolithischer Block mit einem «einheitlichen» Stil dastehe. (Das ist nun wirklich eine architektonische Sorge.)

### Der Barock

Die zweite Gemeinsamkeit zwischen der Architektur und der Musik. Der Begriff «Barock» zur Bezeichnung, Klassifizierung und Katalogisierung der zwischen 1600 und 1750 (diese Daten sind ungefähre Anhaltspunkte) geschriebenen Musik tritt seltsamerweise erst spät, ungefähr in der Mitte des 20. Jahrhunderts, im musikalischen Wortschatz auf. (Es muss darauf hingewiesen werden, dass kein «Barockkomponist» sich je als

Auparavant, «baroque» avait d'autres significations. Je lis dans le Grand Larousse du XX<sup>e</sup> siècle, datant de 1928, que mon père m'a laissé, les formules suivantes:

**Baroque:** *de l'espagnol barrueco, perle irrégulière. Qui s'écarte de la forme normale, en parlant des perles.*

*Par analogie: d'un inattendu qui choque.*

*Substantivement: le Baroque est une nuance du bizarre.*

*Beaux-Arts: se dit d'un style architectural et décoratif, chargé en ornements et un peu tourmenté.*

Ce que je constate, c'est que ces formules auraient assez bien pu s'appliquer à un certain romantisme excessif, voire à de l'expressionnisme, voire aussi à du surréalisme! (Je ne suis d'ailleurs pas du tout opposé à l'idée que, dans nombre d'œuvres baroques, il y a des côtés romantiques, expressionnistes et quelquefois d'audacieuses bizarreries.)

Bref!

Je voudrais un instant échapper aux définitions et classifications historiques et vous dire mon «sentiment». Bach, le géant culminant de l'ère dite «baroque», en musique, me servira de prétexte à le dire, ce sentiment, et éclairera, je l'espère mieux que toute autre démonstration, les liens que je crois voir entre la musique et l'architecture.

On dira donc des œuvres de Bach qu'elles sont le «triomphe de la musique baroque». Admettons. On définira Mozart «classique» et Schumann «romantique». Admettons toujours. Mais débarrassons-nous de la formule, de la catégorie et de l'étiquette, et essayons par exemple de comprendre le classicisme et le romantisme non comme des marques d'époques différentes, mais comme deux attitudes spirituelles de l'artiste-créditeur face à l'œuvre à écrire, composer, peindre, sculpter, édifier. Bach est sans conteste un classique, mais Mozart est aussi un classique et leurs musiques sont pourtant de substances bien différentes. (En fait, «classique» est tout ce qui est digne d'être un «modèle». Bach est à cet égard plus que digne d'être un modèle, même s'il est inimitable au point que même ses fils ont exploré des voies toutes nouvelles.)

Bach, baroque? Non, si «baroque» signifie sommairement «style décoratif, chargé en ornements et un peu tourmenté», alors il ne l'est pas. En revanche, si nous essayons de le regarder comme un «gothique» (non au sens donné dans de précédentes pages), peut-être que nous serons plus près de la vérité: car qu'est-ce que l'art gothique? C'est, en architecture, schématiquement, les deux nervures saillantes et diagonales qui se croisent à la clef de voûte, c'est la libération du poids qui pesait sur les culées extérieures des églises romanes, c'est la légèreté qui fait son apparition dans des monuments pourtant de plus en plus élevés, vastes, baignés de lumière. Stabilité, légèreté, solidité, proportions audacieuses mais équilibrées, grandeur, mais détails soignés, voilà quelques caractéristiques du gothique: ne sont-elles pas non plus celles de Bach?

Le baroque cache sous les peintures, le crépi et le stuc et bien entendu force ornements, les éléments fonctionnels purement architecturaux, c'est-à-dire porteurs: chez Bach, aucun artifice, aucune surcharge d'ornements et de fioritures ne dissimuleront jamais les fondements architecturaux de ses œuvres, toujours parfaitement apparents et audibles, même pour qui n'est pas initié à la science de la fugue.

A qui mieux qu'au gothique et qu'à Bach peut-on appliquer l'expression de Goethe selon laquelle «l'architecture est de la musique pétrifiée» ou bien «la musique est de l'architecture en mouvance»? Est-ce à dire qu'il manquera à Bach la fantaisie, la grâce, la richesse d'une ornementation musicale qui ont eu la faveur de ses prédécesseurs et de ses contemporains? Bien sûr que non, mais elles seront toujours conçues de manière à s'insérer harmonieusement dans le contexte monumental à la manière des chapiteaux fleuris, de la statuaire, comme par exemple dans la cathédrale de Reims. L'attitude spirituelle et religieuse de Bach est aussi l'attitude d'un gothique bien plus que celle d'un baroque. «Soli Deo Gloria», telle était la devise de Bach, mais telle aurait pu être quelques siècles auparavant la devise des bâtisseurs moyenâgeux d'églises.

Notez que je n'invite personne à souscrire à une quelconque nouvelle formule. Laissons aux musicologues le soin de cataloguer et de dogmatiser. Pour ma part, il ne s'agit que d'une invitation à sentir comment «la grâce juvénile en même temps que puissante et solennelle des piliers gothiques s'élevant en des jets audacieux vers le ciel, et des nervures s'entrecroisant en forme de voûtes, se rythmant par deux et par trois, unissant la variété à l'unité, s'appuyant sur des clefs solides», trouve de saisissantes analogies dans la musique de Bach.<sup>1</sup>

*Suite dans le prochain numéro.*

*Fortsetzung in der nächsten Nummer.*

«barock» bezeichnet hat. Zum Beispiel ist Corelli nicht eines Abends an seinen Arbeitstisch gesessen, sagend: Heute Abend erfinde ich das Concerto grosso und weihe damit den Barock ein.)

Der Ausdruck «Barock» hatte vorher andere Bedeutungen. Im grossen Larousse des 20. Jahrhunderts von 1928, den mein Vater mir überlassen hat, steht folgendes:

**Barock:** Auf spanisch barueco, ungleichmässige Perle.

Sich von der Normalform entfernend, auf die Perlen bezogen.

Analog: etwas Unerwartetes, das überrascht.

Als Hauptwort: Der Barock ist eine Spur aussergewöhnlich.

Kunstgeschichte: Bezeichnet einen architektonischen und dekorativen Stil, reich an Ornamenten und etwas gequält.

Ich stelle fest, dass diese Beschreibung ganz gut auf einen etwas übertriebenen Romantizismus, ja auf den Expressionismus oder sogar auf den Surrealismus gepasst hätte. (Ich bin im übrigen gar nicht gegen die Meinung, dass zahlreiche Barock-Werke romantische, expressionistische und manchmal geradezu unverfroren wunderliche Seiten haben.)

Ich möchte nun kurz die historischen Bestimmungen und Klassifizierungen auf der Seite lassen und Ihnen mehr über mein «Gefühl» sagen. Bach, der herausragende Gigant des sogenannten Barock in der Musik, soll mir als Vorwand dienen, um von diesem Gefühl zu reden, und soll die Verbindungen zwischen der Musik und der Architektur, die ich zu sehen glaube, aufzeigen, besser als jede andere Beweisführung.

Man bezeichnet die Werke Bachs als den «Triumph der Barock-Musik». Lassen wir das gelten. Man bezeichnet Mozart als «Klassiker» und Schumann als «Romantiker». Lassen wir auch das gelten. Aber wir wollen uns der Rezepte, der Kategorien und der Schubladisierung entledigen und einmal versuchen, die Klassik und die Romantik nicht als Markenzeichen für eine bestimmte Epoche, sondern als zwei geistige Verhaltensweisen des Künstlers-Schöpfers seinem Werk gegenüber, das er schreiben, komponieren, malen, behauen oder bauen will.

Bach ist ohne Zweifel ein Klassiker, aber Mozart ist auch ein Klassiker, und dennoch unterscheidet sich ihre Musik grundlegend.

(Eigentlich bezeichnet man mit «klassisch» alles, was wichtig genug ist, als Vorbild zu dienen. Bach ist in diesem Sinn ein mehr als würdiges Vorbild, auch wenn er so unnachahmlich ist, dass sogar seine Söhne ganz neue Wege gegangen sind.)

Bach, barock? Nein, wenn «barock» nur einfach «dekorativer Stil, reich an Ornamenten und etwas gequält» heisst, dann ist er es sicher nicht. Wenn wir ihn aber als «gotisch» (nicht im Sinne der vorangegangenen Seiten) betrachten, kommen wir der Wahrheit vielleicht etwas näher, denn, was ist gotische Kunst?

In der Architektur sind es, vereinfacht gesehen, die beiden hervorspringenden, diagonalen Rippen, die sich im Schlussstein des Gewölbes kreuzen, die Befreiung des Gewichtes, welches in den romanischen Kirchen auf dem äusseren Widerlager ruhte, die Leichtigkeit, welche in immer höheren, weiteren, vom Lichte durchfluteten Gebäuden erscheint. Sind nicht die Eigenheiten der Gotik – Kraft, Leichtigkeit, Haltbarkeit, kühne, aber trotzdem ebenmässige Proportionen, grossartig, aber mit gepflegten Einzelheiten – auch diejenigen Bachs?

Unter den Malereien, dem Putz und den Stukkaturen des Barock verstecken sich die rein architektonischen, funktionalen, das heisst die tragenden Teile. Kein Kunstgriff, keine ornamentalische Überladung und Verzierung überdecken bei Bach je die architektonischen Grundzüge seiner Werke, welche immer ersichtlich und hörbar sind, selbst für Zuhörer, welche die Regeln der Fuge nicht kennen.

Auf wenn passen Goethes Aussagen «Architektur ist zu Stein gewordene Musik» oder «Musik ist bewegte Architektur» besser als auf die Gotik oder auf Bach? Heisst das, dass es Bach an Phantasie, an Anmut oder an musikalischem Formenreichtum fehlte, welchen seine Vorgänger und seine Zeitgenossen ihre Gunst erwiesen? Natürlich nicht. Nur verstehen sich diese bei Bach immer als harmonisierende Anteile eines monumentalen Ganzen, in gleicher Art wie die geschmückten Kapitelle oder die Bildhauereien an der Kathedrale von Reims.

Die geistige und religiöse Haltung Bachs entspricht auch eher einer gotischen als einer barocken Einstellung. «Soli Deo Gloria» war Bachs Wahlspruch, aber schon einige Jahrhunderte früher hätten sich die mittelalterlichen Baumeister von dieser Devise leiten lassen können.

Verstehen Sie mich recht. Ich möchte niemanden dazu überreden, irgendwelche neuen Weisheiten zu schlucken. Überlassen wir das Katalogisieren und Dogmatisieren den Musikwissenschaftlern. Meinerseits lade ich nur dazu ein, in der Musik Bachs die ergreifenden Analogien zu folgendem zu spüren:

«Die jugendliche, kraftvolle und feierliche Anmut der gotischen Pfeiler, die sich kühn gegen den Himmel erheben, und die sich kreuzenden Gewölberippen, die sich rhythmisch zu zweit oder zu dritt aus der Vielfalt zur Einheit vereinigen, um sich auf die festen Schlusssteine zu stützen.» Diese Beschreibung habe ich einmal aufgeschrieben, weil sie mir gefiel, aber ich weiss nicht mehr, von wem sie stammt.

<sup>1</sup> La formule entre guillemets, je l'ai notée une fois, parce qu'elle me plaisait, mais je ne sais plus qui en est l'auteur!