

Le mythe des Fondements

Ce texte consacré au livre d'Ansermet, « Les Fondements de la musique dans la conscience humaine »¹, a été écrit à la demande des « Cahiers Ernest Ansermet » en octobre dernier. Après de longues et difficiles discussions, le comité de cette nouvelle revue a décidé de ne pas le publier. L'auteur l'a donc repris, légèrement réduit, pour « Dissonance », en tenant compte de la parution, entretemps, des écrits d'Ansermet dans la collection « Bouquins »². On ne peut en effet laisser dans l'ombre le fait que les options théoriques de ce dernier et ses jugements sur la musique contemporaine³ reposent essentiellement sur des convictions idéologiques. Elles déterminent l'ensemble des arguments, qu'ils soient présentés sous une forme objective ou non. Le texte d'Ansermet, qui n'a d'ailleurs pas eu d'incidence sur le développement de la musique elle-même ni sur la réflexion théorique de ces trente dernières années⁴, a pourtant marqué durablement la vie musicale de Suisse romande. C'est pourquoi il est nécessaire d'y revenir aujourd'hui.

Der Mythos
der Grundlagen
Dieser Text über Ansermets Buch « Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein » wurde im letzten Oktober für die « Cahiers Ernest Ansermet » verfasst. Nach langen und mühsamen Diskussionen entschied der Herausgeber dieser neuen Zeitschrift, den Aufsatz nicht zu veröffentlichen. Für die Erstpublikation in « Dissonanz » hat ihn der Autor überarbeitet und leicht gekürzt, wobei er die in der Zwischenzeit erschienene Ausgabe von Ansermets Schriften in der « Collection Bouquins » miteinbezogen hat. Es ist nicht zu übersehen, dass Ansermets theoretische Optionen und seine Urteile über die zeitgenössische Musik wesentlich auf ideologischen Überzeugungen basieren. Diese bestimmen die Gesamtheit der Argumente, ob sie in objektiver Form daherkommen oder nicht. Ansermets Text hat zwar weder Einfluss auf die Entwicklung der Musik noch auf die theoretische Reflexion der letzten dreissig Jahre gehabt, er hat jedoch das Musikleben der Westschweiz einschneidend geprägt. Deshalb ist es angezeigt, heute darauf zurückzukommen.

par Philippe Albèra

Ansermet présente son livre comme « une longue étude phénoménologique de la musique réduite à ses données essentielles » (p. 23). Toutefois, dès l'avant-propos de la première édition, il laisse apparaître un motif plus circonstanciel: « l'élucidation du phénomène musical, des significations qu'il porte et de son conditionnement » doit fournir des « "normes" objectives de jugements devant les problèmes que pose la musique et notamment celle d'aujourd'hui, et c'est le besoin de mettre au jour ces "normes" qui avait été le mobile de nos recherches » (p. 23).

La construction du livre correspond à un tel dessein: Ansermet y analyse d'abord les problèmes de la perception musicale, puis ceux de l'éthique, et enfin ceux de l'histoire musicale, qui débouchent sur les réflexions à propos de la musique contemporaine. Mais cette construction inverse le sens de la recherche: ce qui apparaît comme une conclusion logique – l'aberration de la musique contemporaine – est en réalité le principe originel de la démarche, et il n'est pas difficile de penser qu'il a considérablement orienté la recherche elle-même. J.-Cl. Piguet, dans sa préface de la seconde édition, nous rappelle qu'Ansermet commença son livre en 1943 par des notes sur Stra-

vinsky, Schoenberg et la phénoménologie. Il rédigea ensuite près de quatre cents pages sur « la notion d'émotion musicale et de sentiment tonal », puis, entre 1955 et 1957, s'attaqua aux « Fondements perceptifs de la musique », où apparaissent pour la première fois les fameux logarithmes qui ont provoqué tant de discussions. L'ouvrage fut ensuite complété, notamment par la « Phénoménologie de Dieu », et publié en 1961, non sans que la « Note sur Stravinsky », sans cesse remise sur le métier, ait été réécrite et développée. C'est en 1948 qu'Ansermet présenta pour la première fois publiquement ses conceptions théoriques, à l'occasion d'une conférence donnée dans le cadre des Rencontres internationales de Genève; lui qui avait été un fervent défenseur de la musique contemporaine y apparut comme son contempteur le plus déterminé. Il est important de rappeler les arguments de cette conférence, car ils constituent le canevas – une sorte de résumé avant la lettre – des *Fondements*⁵. Le fait musical y est d'abord défini comme un fait de conscience (attitude phénoménologique) et non comme un fait objectif (attitude scientifique): la musique apparaît dans « l'acte par lequel nous nous portons vers les sons ». Sa

«matière» «est sentiment», et la mélodie en est «l'événement premier et permanent». Cette mélodie n'est toutefois significative qu'«éprouvée comme un chemin». «Or un chemin se définit par son but»; il lui faut une «position» qui serve de «terme», de «norme», et qui est définie comme la «position de dominante». Entre la dominante et sa fondamentale, la conscience établit «un rapport interne; elle fait acte de savoir affectif». La dominante est par conséquent «l'ancrage de l'événement sensible en intériorité, c'est-à-dire ni plus ni moins, le fondement de la musique». C'est le chant grégorien qui a révélé «la musique dans son fondement même». Or la génération venue après «Strauss, Mahler, Reger, Debussy et Puccini» a brisé le «vieil organisme des cultures» né avec le plain-chant: «nos expériences musicales, dans tous les domaines, sont sorties de l'authenticité». Les «deux actions créatrices les plus frappantes de ce temps», celles de Schoenberg et Stravinsky, en sont la démonstration: l'une se caractérise par son «dogmatisme»,

postulat qu'il doit y avoir, entre l'énergie cinétique qui se manifeste par la périodicité de la vague d'air et cette périodicité, une corrélation logarithmique. Ce postulat, qui n'a aucune prétention «scientifique» puisque nous ne pouvons pas calculer ε et que nous n'avons même pas défini jusqu'ici «ce qu'est» une énergie – se justifiera s'il nous permet de rendre compte du phénomène sous tous ses aspects» (p. 33). La fragilité provient non seulement de l'imprécision des concepts utilisés, mais aussi de l'ambiguïté entre réflexion phénoménologique et investigation empirique. La prétention à une explication totalisante du phénomène musical repose sur un postulat qui n'est pas suivi d'une expérimentation rationnelle; elle comporte des termes non définis, ainsi que le résultat d'une étude non présentée.

D'emblée, les «relations tonales» sont prises comme point de référence: «Aussi bien la conscience musicale n'a-t-elle pas fondé les relations tonales sur le rapport d'un son et de ses «harmoni-

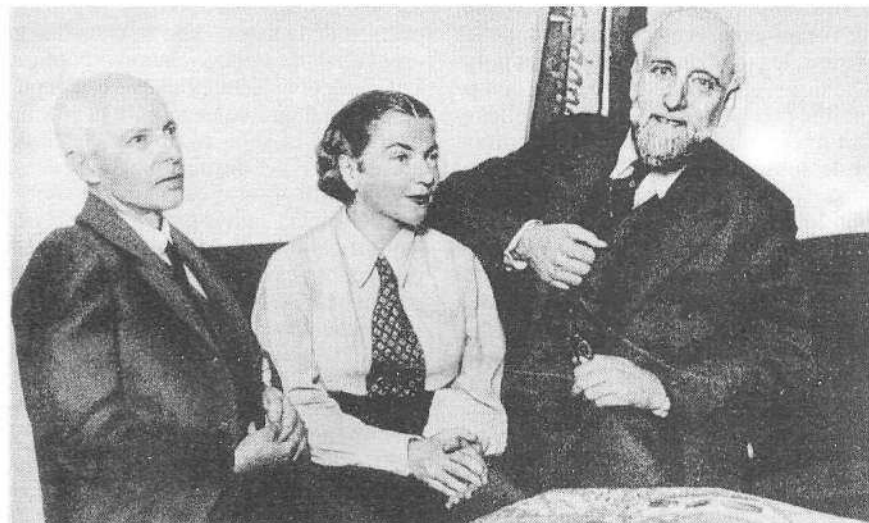
(mélodique) doit être prédéterminée dans l'activité de l'oreille interne où, "perçue" comme relation logarithmique d'un rapport de fréquence, elle se signifie par l'«intervalle», et c'est l'image de cet intervalle qui, en se déployant dans le temps, doit être réfléchi par le cerveau» (p. 44). L'ensemble du phénomène harmonique est qualifié de «pur vécu noétique» (p. 70) et la perspective tonale (le fait de rapporter les différentes notes à une fondamentale) est présentée comme «la loi de la perception auditive musicale» (p. 46). On notera, dans les postulats de départ, la récurrence du verbe «devoir», qui révèle à quel point Ansermet tente de soumettre la réalité empirique à ses intuitions et à ses conceptions philosophiques et idéologiques, bien que la phase expérimentale en tant que telle soit négligée. Ansermet va jusqu'à formuler que «l'aperception des fréquences par leurs relations a dû déterminer à la fois dans la genèse biologique de l'organe auditif l'extension et la pente – ainsi que la courbure – du canal cochléaire et par là le mode que nous avons de percevoir les intervalles et les sons de fréquence déterminée» (p. 60). La conscience est donc en même temps le reflet et le déterminant des structures de l'oreille...

La méthode

Ces hypothèses et ces postulats font apparaître les fondements naturels de la tonalité – terme qu'Ansermet utilise dans un sens non historique et très général –, mais ne prouvent à aucun moment que l'activité musicale y soit circonscrite. Pour légitimer ce qui apparaît d'emblée comme une théorie des limites, Ansermet doit postuler, non sans s'inspirer de la pensée phénoménologique, l'identité entre le phénomène sonore en tant que tel, préprogrammé par la structure de l'oreille, et le sujet qui le reflète à travers sa conscience. Il qualifie, par exemple, la hauteur de «détermination subjective concernant le monde phénoménal ayant même force de vérité et même universalité qu'une détermination objective» (p. 55), et en tire une généralisation qui sonne comme un credo: «la conscience musicale a donc constitué par soi et pour soi un monde sonore qui sera son habitacle et qui est tel que ce sont ses structures, lesquelles, en tant que structures objectives et perçues, correspondent exactement à ce qu'elles sont pour elle en tant que chemins ou structures de sa propre existence. Il n'y aura aucune discrédance entre les significations objectives et les significations subjectives qu'elle leur donne. S'il en est ainsi c'est que ses chemine-ments dans ce monde ont le même fondement que les chemins qu'elle chemine

$$\left(\frac{\frac{3}{2}}{\frac{3}{4}} \cdot 2^{-1}\right)$$

et ce fondement établit une relation interne entre notre existence dans la musique et le monde des sons musicaux. De plus le monde des sons musicaux a le même fondement transcendant que le



Ernest Ansermet avec Béla et Ditta Bartók

© Claude Bornand

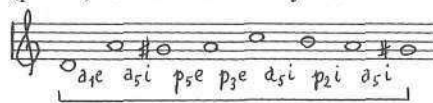
l'autre par son «formalisme». Dans sa conclusion, Ansermet écrit: la musique «est circonscrite d'avance dans un champ défini par ses fondements». C'est à la recherche de tels fondements qu'il va consacrer sa réflexion jusqu'à la publication de son livre.

Celui-ci amplifie, sans le modifier, le raisonnement de la conférence de 1948; il suit une même logique. Il aggrave en revanche le caractère idéologique de la construction théorique. Ainsi le chapitre consacré aux problèmes de la perception, placé au début du livre, et qui joue le rôle d'un fondement objectif grâce aux formules mathématiques, garde la trace des choix subjectifs de l'auteur. La logique de la démonstration est d'emblée entachée d'un maniement confus et imprécis des concepts premiers. Ainsi, lorsque Ansermet définit la «fréquence du son» comme «phénomène rythmique» (p. 32), il fait référence à une «étude du rythme» qui n'a pas été présentée et dont la référence est vague (est-ce celle des «notes marginales»?). «Appliquant donc à ce phénomène ce que nous a appris le rythme, nous énonçons ce

ques», mais bien sur le rapport d'un son et d'autres sons réels dont les fréquences sont à la sienne dans le même rapport que la fréquence des «harmoniques» d'un son fondamental à celle de ce son fondamental» (p. 34). Il importe à Ansermet de montrer, dès les premières pages de son livre, que ce n'est pas le phénomène sonore en tant que tel qui engendre les relations tonales, mais que la conscience les instaure à partir d'un fondement naturel⁶. Nous verrons plus loin les conséquences de cette distinction. Le fondement naturel n'est pas déterminé, pour Ansermet, par le principe de la résonance, base de la plupart des théories musicales, mais par les structures physiologiques de l'oreille, en vertu d'un postulat selon lequel «la perception est un fait de conscience par lequel celle-ci se signifie ce qui a été préalablement perçu en fait par l'oreille» (p. 42). Ansermet utilise les concepts husserliens de «donnée noétique» et de «noème», et les applique au rapport entre ce qui, dans la perception, est prédéterminé par l'oreille, et ce qui, pour la conscience, devient signification: «La "quinte"

monde des sons, en tant que ceux-ci sont déterminés par la fréquence vibratoire ($\varepsilon^n \cdot \frac{1}{\pi}$) ce qui veut dire que le monde des sons musicaux est un monde humain que l'homme s'est donné au sein de l'univers sonore» (p. 76).

Laissons de côté l'aspect tautologique et arbitraire des définitions, ainsi que la banalité de la chute: ce qui importe, c'est la manière dont Ansermet va préciser la nature de ces significations à la fois objectives et subjectives des structures tonales, et dévoiler leur dimension existentielle. Ces significations sont édifiées à partir des logarithmes, conçus comme signes des vibrations d'énergie. Ansermet les nomme «tensions positionnelles» et définit le caractère de chaque intervalle selon une double opposition – actif/passif, introverti/extraverti – qui lui fournit quatre cas de figure: actif introverti ou extraverti, passif introverti ou extraverti. Ayant établi l'échelle des valeurs par intervalle (mais sans considération pour ce qui leur donne des significations concrètes et différenciées, telles que les positions spatiales ou temporelles, le timbre, l'intensité, les ornements, la construction de la phrase, le contexte harmonique et polyphonique, etc.), il s'attache à une comptabilité précise des suites d'intervalles et fait intervenir les opérations d'addition et de soustraction induites par ses prémisses: «les tensions de même espèce ontologique (<actif> ou <passif>) s'ajoutent, tandis que les tensions d'espèce différente se soustraient l'une de l'autre (p. 226). Cela donne l'analyse suivante:



tensions actives (A):	1 + 5 + 5 + 5	= 16
tensions passives (P):	5 + 3 + 2	= 10
différence:		6
tension résultante:	A ₆ E	

Ansermet semble poursuivre ici la chimère d'un fondement rationnel et objectif du style. Ses observations ont une valeur normative dont il se servira comme critères de jugement: dans une réponse à un compositeur qui lui avait soumis une de ses œuvres, Ansermet conseille non seulement à celui-ci de «réviser» sa «conception de la musique et de la composition musicale», mais il lui démontre que l'un de ses thèmes principaux ne comporte pas de «tensions affectives» suffisamment intenses⁷.

Cette théorie de la tonalité est basée sur des structures de hauteurs considérées en soi, hors de toute temporalisation, ce qui est absurde, dans la mesure où elle met en jeu des rapports de tension. Aussi bute-t-elle sur la question du rythme. Ansermet ne lui consacre que quelques pages dans l'ensemble des *Fondements*, et encore est-ce pour le subordonner aux catégories de la hauteur. On y retrouve les deux modalités d'être déjà citées, l'introversion et l'extraversion, qui correspondent à la marche (cadence binaire) et au repos (cadence ternaire). Le fondement physiologique est ici résolument primaire. Ansermet n'envisage le

rythme que dans sa fonction cadentielle, liée à la tonalité prise dans son sens historique, et critique toute rythmique fondée sur les valeurs brèves – celle que Stravinsky introduisit dans ses œuvres de la période russe. Il n'y a pas là seulement une négation de pratiques millénaires dans de nombreuses civilisations et de celles de nombreux compositeurs du XX^e siècle, mais ce réductionnisme fait apparaître les présupposés contraignants et les limites de la théorie avancée. On peut les rapporter au domaine des hauteurs. Dans les deux cas, Ansermet part du phénomène «abstrait», délié de la situation concrète qui leur donne sens, et il néglige complètement l'importance des mécanismes cérébraux dans les processus de la pensée musicale. Sa conception de la conscience comme pur reflet des données pré-réflexives fournies par l'oreille et sa fixation sur les phénomènes élémentaires de la perception aboutissent à une vision presque académique, en tous cas normative, de la réalité musicale. Elle exclut aussi bien le corps dansé que l'activité intellectuelle. L'un est renvoyé au monde primitif de la magie, l'autre constitue la «maladie» de l'époque contemporaine. Les catégories sémantiques qu'il énonce ont un degré de généralité beaucoup trop grand et seraient applicables à de nombreux types de musique. En ce sens, leur signification n'est pas nécessaire. La définition qu'Ansermet donne des «significations de la musique» – elles procèdent «essentiellement de rapports perçus par l'ouïe entre des sons de fréquence déterminée» (p. 29) – montre que son modèle originel est le chant grégorien, évoqué comme tel dans la conférence de 1948, mais s'abstient de mentionner les conditions, les conceptions et les fonctions contraignantes qui en ont façonné les caractéristiques, et par opposition, notamment, à d'autres pratiques musicales.

Le christianisme

La théorie des fondements de la musique annoncée par le titre de l'ouvrage est complètement dépendante d'une conception philosophique, religieuse et morale fondée sur le christianisme des origines. Ansermet oppose la «conscience psychique» qui établit une «relation interne avec le monde par la voie des sens» (p. 181) à une conscience psychique dominée par des images extérieures à elle-même, ou par ce qu'il nomme la «réflexion seconde». L'une, par son autonomie, crée une relation active à la transcendence – elle fait apparaître un «Dieu immanent» –, tandis que l'autre établit une relation passive: l'homme est sous la dépendance de son Dieu. C'est l'Occident, par le message du Christ, qui a suscité ce passage de l'attitude passive à l'attitude active. «C'est donc au cœur de l'homme que s'annonce la présence, dans le monde, de Dieu» (p. 181). Ansermet insiste, dans sa «Phénoménologie de Dieu», sur le caractère pré-réflexif de la conscience éthique chrétienne, qui est une «structure en soi autonome, antérieure au co-

gito» (p. 193). Elle n'est rien moins que «la révélation de la condition éthique humaine» (p. 187), et possède à ce titre «une validité universelle et anhistorique» (p. 187). Le lien avec la théorie de la tonalité exposée au début du livre apparaît clairement: Ansermet crée une analogie entre la spécificité de l'éthique chrétienne et la structure tonale sur la base de leur fondement pré-réflexif, et sur la conception d'un être autonome et libre, créateur de ses propres règles. La définition de la musique comme «activité du sentiment» et l'adéquation des structures tonales à une sorte de «nature» antérieure à la réflexion trouvent là leur justification. Ansermet développe ces analogies: de même que la tonalité engendre ses propres règles dans un espace fini qu'il n'est pas possible d'enfreindre, de même la conscience psychi-

– et, d'autre part, recherche le profit, l'intérêt, la possession et le progrès matériels dans ses activités mondaines. Les catégories dualistes d'«actif» et de «passif», d'«autonomie» et de «soumission», de «pré-réflexif» et de «réflexion seconde», s'augmentent de celle d'«intuition» (ou d'«instinct») et d'«intelligence», de «corps» et d'«esprit», d'«éthique» et d'«esthétique», etc. Toutes ces oppositions présentent une «incompatibilité absolue» (p. 196), qui est semblable à celle, dit-il, que l'on observe entre l'homme occidental et l'homme oriental. Il est évident que, pour Ansermet, le déclin de l'Occident (pour reprendre le titre de l'ouvrage de Spengler qui l'influença profondément) est lié à la «mort de Dieu» et à la contamination des valeurs éthiques chrétiennes – c'est-à-dire des «valeurs éthiques hu-

et les catégories tonales: l'octave est présentée comme un «analogon de l'être de Dieu tel que l'ont conçu les hommes» (p. 175), et la cadence Tonique-Dominante-Tonique, «en tant que pure structure relationnelle abstraite», devient un équivalent de la structure Passé-Présent-Futur et de la Trinité chrétienne; «phénoménalisée», elle «est ce que le dogme de la Trinité désigne par le *Fils*, qui porte en lui le Verbe et le Logos substantialisés» (p. 175). «On comprendra», écrit Ansermet plus loin, «que nous ayons fait de la musique occidentale la fille de l'éthique chrétienne et de celle-ci la révélation de l'éthique humaine» (p. 234). Ce syllogisme, qui établit péremptoirement la supériorité de l'homme occidental, montre bien les limites de la méthode philosophique d'Ansermet. Chez lui, l'analyse des phénomènes de la perception est inextricablement mêlée à la vision philosophique et religieuse. Ce qui appartient à l'histoire, dans des rapports souvent fonctionnels de cause à effet – par exemple: la spécificité du chant grégorien, lié à une réglementation et à une extension de la doctrine et des pratiques de l'Eglise chrétienne – est présenté sous la forme de purs concepts à l'intérieur d'un système logique entièrement clos sur lui-même. La plupart des faits proviennent de la réalité: ils fournissent au raisonnement un semblant de vérité. Mais la construction – ou reconstruction – qui leur est imposée est purement idéaliste, elle provient d'une vision du monde subjective. Dès lors, son application à la réalité nécessite l'invention de critères de plus en plus marqués par l'idéologie; ils ne peuvent en aucun cas, comme le désirait sans doute Ansermet, acquérir la qualité de vérités objectives ou de lois.



Avec Frank Martin

© Claude Bornand

que de soi engendre une «loi normative de nos conduites et de nos jugements» qui, dans la réflexion seconde, s'annonceront comme des «idéaux» (p. 188). Elle implique les valeurs du bien, du juste et du beau (p. 186). Mais Ansermet doit ici faire une distinction entre l'enseignement du Christ et la doctrine de l'Eglise. Celle-ci, par l'élaboration de «toute une mythologie sur la base du Nouveau et de l'Ancien Testament, c'est-à-dire en somme sur une vision juive du monde», revient à une position qui «met l'homme dans la dépendance de Dieu, c'est-à-dire en relation *passive* avec Lui» (p. 201). Cette opposition engendre le concept d'«homme divisé» (où l'on retrouve la vieille antinomie de l'âme et du corps) qui, d'une part, se conforme à l'enseignement du Christ dans ses «activités désintéressées» – celles qui mettent en jeu une «vocation»

maines» (p. 195) – par des valeurs inférieures. On voit trop bien se profiler l'influence «corruptrice» de l'étranger, du juif. La thèse est connue; on la trouve notamment chez H. S. Chamberlain, dont la *Genèse du XIX^e siècle* servit de modèle à Ansermet pour son livre⁸: on y lit que les Allemands ont pour mission de sauver la culture face au matérialisme (d'origine juive), lequel conduit à une décadence culturelle et morale. Cette conception, que l'on retrouve presque telle quelle chez Ansermet (voir plus loin la citation qui lie Marx et Schoenberg), fut ensuite reprise par l'idéologue du national-socialisme, Alfred Rosenberg, qui se présentait comme un disciple de Chamberlain. On sait quel fut l'aboutissement d'une telle pensée!

Ansermet établit donc une corrélation entre les catégories éthiques chrétiennes

Ansermet et l'histoire

Ainsi Ansermet aborde l'histoire comme si elle était non pas productrice de musique, de significations, mais comme un lieu de vérification de sa théorie: «Il nous reste à voir comment la musique est apparue dans l'empirisme, c'est-à-dire dans la situation non plus théorique, mais pragmatique, de la conscience musicale», laquelle, dit Ansermet, a «engendré son histoire à l'aveuglette et sans savoir ce qu'elle faisait» (p. 347). Ansermet va donc appliquer les concepts élaborés dans sa théorie de la perception et dans sa théorie de l'éthique à l'histoire musicales, en négligeant bien entendu les conceptions de ceux qui l'ont faite. Le passage d'idées se voulant «universelles» et «anhistoriques» à l'intérieur du processus historique produit des contradictions que les catégories idéologiques sont sans cesse appelées à résoudre. Aux problèmes de l'apparition tardive de la tonalité dans l'histoire, et de toutes les musiques échappant à sa règle, Ansermet répond par les notions de progrès et de déclin. Il découpe l'histoire selon trois âges: les deux premiers, dont les délimitations restent floues, sont enfermés dans un rapport passif à la transcendance; seul le troisième

me, grâce au message du Christ, rend possible le «projet d'être idéal de l'homme, à savoir l'autonomie absolue, le fondement de soi par soi» (p. 297). «La musique occidentale ouvre, dans l'histoire humaine, un chapitre entièrement nouveau» (p. 71). Ces trois âges de l'histoire ne doivent pas être considérés uniquement dans la succession temporelle: ils coexistent, puisque seul l'Occident, depuis le plain-chant, a su accéder au troisième âge. Ansermet introduit donc une hiérarchie de valeurs à l'intérieur de sa vision de l'histoire. Abordant brièvement la musique hindoue (qui pour lui appartient au deuxième âge), il note quelques éléments la différenciant de la musique occidentale, telles la division de l'octave et la structure des intervalles. Mais les intervalles non tempérés, pour lui, «voilent la mise en lumière des intervalles fondamentaux»⁹; il leur reconnaît des «associations affectives», mais elles sont «déterminées du dehors, elles restent des significations propres au milieu et à son langage». «C'est pourquoi», conclut-il, «nous ne comprenons rien à la musique hindoue» (p. 365). A aucun moment le fait qu'il existe des pensées musicales diverses, non réductibles à un même concept, ne l'incite à une relativisation de sa théorie, ou à une quelconque interrogation sur la validité de ses généralisations.

De la musique contemporaine

Quant à la musique contemporaine, elle est une régression. Elle réintroduit à l'intérieur du troisième âge les caractéristiques du deuxième. La critique d'Ansermet n'est pas basée sur l'analyse des idées et des partitions, mais sur des critères éthiques, nationaux et raciaux. C'est ainsi que, dans son étude historique, avant d'aborder la musique du XX^e siècle, Ansermet s'attarde à des digressions douteuses sur les principales «modalités éthiques occidentales». Il y affirme la supériorité des modalités françaises et germaniques, qui correspondent à l'introversion et à l'extraversion déjà rencontrées dans la sémantique du rythme et des intervalles (on pourrait lier ces deux termes aux figures dominantes de Beethoven et Debussy dans le livre). Il y analyse aussi la «modalité juive», laissant entendre que, pour lui, un juif français ou allemand est d'abord juif (idée dont on a pu apprécier les effets); on apprend alors que les juifs n'ont rien apporté à l'histoire de la musique occidentale (Schoenberg n'est même pas cité...). L'influence de Chamberlain est ici patente. Elle conduit Ansermet à renverser ses conceptions anciennes, qui étaient liées au climat intellectuel français de la première guerre. Dans un texte de 1919 imprégné d'un antigermanisme esthétique à la mode, Ansermet écrivait: «Tandis que cette forme de musique qu'on a appelée germanico-romantique, et qu'on pourrait dire aussi beethovénienne, réalisait son prodigieux empire, une autre musique n'en continuait pas moins à vivre. Dans la musique populaire de partout, d'abord (...). Et si l'on a dit que, loin de

la guerre, Stravinsky n'en avait pas moins mené sa guerre à lui, c'est que toute son œuvre de ces cinq dernières années est le point décisif d'un mouvement musical dégagé complètement et définitivement de toute influence romantique ou germanique. (...) Une œuvre pareille à la fois si profonde dans ses racines et si forte dans l'immédiat, suffit à décider de l'avenir»¹⁰.

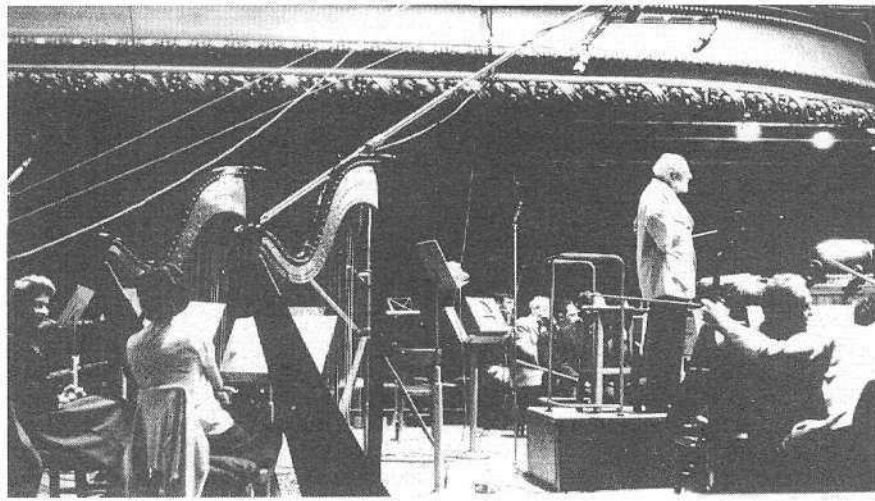
L'affaire Stravinsky

Après la seconde guerre, Ansermet juge Stravinsky à partir de l'idée que la musique russe, «greffe tardive de la musique occidentale», privilégie le style au détriment de l'expression, le «comment faire» plutôt que le «quoi faire», ou «pourquoi faire» (p. 485). Reprenant les arguments de sa conférence de 1948, Ansermet tire, dans les *Fondements*, toute une série de conclusions sur la musique de Stravinsky qui, sans renier certaines de ses appréciations passées, les réévalue en leur donnant une finalité nouvelle. Il y critique l'indétermination de la mélodie et de l'harmonie, celle-ci n'étant «presque jamais l'harmonie naturelle de la mélodie» (p. 461), et la conception de la forme: elle est basée sur l'«agrégation de formes élémentaires» (p. 472), une sorte de montage rappelant le cinéma, où les «parties ne s'expliquent plus à partir du tout» mais où c'est le «tout qui s'édifie à travers ses parties» (p. 492). Ansermet y diagnostique une «perte de l'unité organique»: la musique de Stravinsky est engendrée par des «relations d'extériorité» (p. 473), c'est une «musique d'images et d'images représentatives» (p. 463) qui rate l'essence propre à la musique occidentale. En 1920, parlant de la musique de l'*Histoire du Soldat*, qui semble justifier plus qu'aucune autre œuvre la critique d'Ansermet, il parlait des éléments folkloriques transfigurés par le style et réduits «à leur pure signification musicale»: «La loi qui gouverne son œuvre, au lieu d'être basée sur une quelconque logique abstraite, est fondée sur la véritable nature de la matière musicale et la sensibilité auditive. (...) Un examen attentif de ses œuvres révélera qu'elles ont toujours été, premièrement et avant tout, musique pure et qu'il a constamment développé les lignes conductrices d'une étude toujours approfondie de la vérité des faits musicaux. Pour cette raison, son œuvre est dépourvue de toute tromperie extérieurement et de toute affectation forcée. Il a abandonné par exemple «l'atmosphère» créée par le système tonal, la composition de l'orchestre moderne, les instruments de caractère indécis comme le violoncelle ou les effets tels que des mélodies jouées sur la corde de mi (...) et il combine tout cela avec son sens de l'affinité tonale et de l'agencement rythmique dans une forme architecturale définie»¹¹. L'Ansermet des années quarante et cinquante fait donc une interprétation exactement contraire à celle de l'Ansermet des années vingt. Il stigmatise l'attitude de Stravinsky débouchant, avec le néo-classicisme, sur un forma-

lisme qui a des racines ethniques: «l'action esthétique de Stravinsky est donc en son essence conforme à sa nature de Russe, et signifie au sein de la musique occidentale – œuvre d'une conscience fondamentalement active – une conscience fondée dans la passivité» (p. 496). Ansermet connaît suffisamment intimement la musique de Stravinsky, qu'il a longuement pratiquée, pour qu'un certain nombre de ses remarques ou de ses analyses soient pertinentes (c'est sans doute la meilleure partie des *Fondements*). Mais les jugements qu'il émet à partir d'elles ne trouvent leur justification que dans l'affirmation stérilisante selon laquelle «au début du XX^e siècle, (...) toutes les possibilités de structure du langage musical étaient acquises» (p. 447).

Schoenberg

On imagine qu'à partir de telles prémisses, il nie toute validité à la démarche de Schoenberg. Toutefois il est moins familier de son œuvre que de celle de Stravinsky. Il n'en cite d'ailleurs que quatre exemples tirés des pièces pour piano.... Sa critique de Schoenberg est basée sur l'idée – nullement originale – de sa prétendue soumission à la théorie, incarnée dans l'idée de la série. Le lecteur qui a déjà digéré près de cinq cents pages des *Fondements* voit poindre ici le spectre maléfique de la «réflexion seconde». Ansermet n'étudie son sujet qu'à travers un prisme déformant révélé par les titres de ses sous-chapitres: «l'esprit théorisant», «la théorie», «la doctrine sérielle». Schoenberg est enfermé dans le système dodécaphonique et dans l'esprit de système: «très tôt, chacune de ses œuvres veut être une *démonstration*» (p. 507), et sa musique témoigne du «divorce complet de la tête et du cœur» (p. 509), critique à laquelle Schoenberg avait répondu depuis longtemps... Par un glissement de sens capital qui arrange sa propre démonstration, Ansermet fait de la «méthode de composition avec douze sons» un système conçu de façon purement intellectuelle. Il est présenté comme une décision autoritaire, en contradiction avec la réalité de sa gestation (de même que la manière dont Schoenberg composait contredit le qualificatif péjoratif d'intellectuel). Cet esprit théorisant, ce divorce de l'intelligence et de la sensibilité, Ansermet leur trouve une racine dans «la confusion de l'abstrait-concret – ce «travers» juif qui est aussi celui des «intellectuels» (p. 509). Les arguments contre Schoenberg, qui n'apportent rien à ce qui avait été écrit dans la conférence de 1948, trouvent leur fondement éthique et racial. «Schoenberg, comme Marx, ne pouvaient concevoir la condition humaine que sous l'angle d'une relation *passive* à la transcendance, mais relativement à l'ancienne vision juive de la transcendance, leur faculté de transcendance a perdu sa dimension de profondeur» (p. 523). «Le Juif Bête», écrit même Ansermet, rapportant un mot qu'il dit tenir du compositeur Ernest Bloch: «il fallait qu'un juif me fit



© Claude Bornand

cette remarque pour que j'observe à mon tour que si, dans la classe intellectuelle, le juif bête est plutôt un oiseau rare, l'intellectuel juif n'en est pas moins guetté par cette bêtise spécifique qui est, avons-nous vu, la contrepartie fatale de toute modalité éthique irréfléchie chez l'homme dominé par son «moi» irréfléchi, c'est-à-dire chez l'homme incapable de se détacher de lui-même» (p. 530-531). Schoenberg est comparé à Sacher-Masoch (!) et à Beckmesser; sa musique, «qui ne se totalise pas» (p. 525), ne dégage «aucune signification globale» (p. 526), elle a un caractère «artificiel» et «inhumain» pour «une nature musicale normale» (p. 526), elle ne peut prétendre au statut d'un «langage communicable à autrui», elle est «hors du domaine musical» (p. 522). La véhémence dont fait preuve Ansermet, où la raison critique s'égare, aboutit à une véritable excommunication. Mais il est à craindre que l'image de Beckmesser, ainsi que la remarque selon laquelle Schoenberg est un «raisonneur impénitent» (p. 506), ne transfèrent purement et simplement sur cet Autre honni des caractéristiques propres à Ansermet lui-même. Une réfutation de ses arguments est ici inutile: de même qu'il n'a pas pris la peine de différencier les divers moments de l'œuvre de Schoenberg – lequel n'écrivit pas uniquement des œuvres «dodécaphoniques»! –, ni d'étudier la logique de ses partitions au-delà de quelques préjugés, ni de donner un minimum d'objectivité et de tenue à sa démonstration, il est vain d'entrer à l'intérieur d'un discours submergé par l'idéologie et le ressentiment. Il n'est pas davantage possible de réfuter les propos d'Ansermet sur la musique de l'après-guerre, qu'il juge globalement comme une «simili-musique» (p. 548), un «néant» (p. 550), un «produit de décomposition» (p. 563); il ne l'analyse pas, fût-ce sommairement, affirmant qu'il est «inutile d'en venir à l'examen des œuvres, car il est impossible que des musiciens qui n'ont sur la musique *que des idées fausses* écrivent de la «musique»» (p. 550). Ansermet se place ici uniquement sur le terrain polémique. Toutes ses critiques sont fondées dans sa conception limitative et normative du «sens musical»: «notre étude a

mis en évidence la seule chose qui puisse donner un sens aux structures de sons en succession ou en simultanéité dans le temps. Hors de là, pas de musique» (p. 550). Cela suffit à rejeter les «structures sonores de Stockhausen», qui «n'ont aucun sens «humain»; elles ne sont que le produit mécanique de ses formules, qui n'en ont pas davantage; elles ne sont que des *faits* sonores plus dépourvus de sens humain que le passage d'un tramway» (p. 551). Le projet ambitieux des *Fondements*, lorsqu'il atteint ce qui en fut le motif principal, ne dépasse guère le niveau d'une discussion de Café du Commerce. Les qualificatifs parlent d'eux-mêmes: le vocabulaire employé rappelle fâcheusement les pamphlets réactionnaires de la littérature d'extrême-droite qui fleurit notamment durant l'entre-deux guerres (les *Fondements* ne sont-ils pas dédiés à l'un de ses partisans, Robert Godet, traducteur de Chamberlain?). L'idée que cette musique soit soutenue par le «pouvoir de l'argent» (p. 563), qui corrompt toutes les valeurs (on n'est pas très loin du complot de la «juiverie internationale»), est non seulement fautive (la musique contemporaine, particulièrement dans les années où Ansermet écrivait son livre, n'avait que de bien maigres soutiens institutionnels), mais ridicule. Pas autant peut-être que le conseil qu'Ansermet, auteur de quelques marches militaires puissamment tonales et au rythme éminemment cadenciel, donna un jour à un jeune compositeur: «Si, au lieu d'écrire votre *Concerto* pour je ne sais quelle rare combinaison instrumentale, vous écriviez une bonne marche militaire, ne pensez-vous pas que ce serait plus utile?» (p. 561). Lorsque le phénoménologue remonte à la surface, après la «laborieuse excursion de cet ouvrage» (p. 497) visant à la révélation des fondements de la musique, il débouche non seulement sur le «chaos» de la réalité, mais aussi sur la vanité de toute ambition artistique.

Fondements idéologiques

Les idées les plus défendables, dans les *Fondements*, se développent contre leurs propres conséquences, comme si le médium philosophique instrumentalisé, destiné à produire des lois et soumis

Neues von den berechneten Bit-Gesängen

 composition assistée par ordinateur:
nouvelles du front

lui-même à des lois, fonctionnait indépendamment de son objet. On peut y voir une des causes de la confusion du style, qui demande une continuelle exégèse, et de la confusion d'une pensée qui, sous le poids de la doctrine et sous l'apparence des preuves, laisse percer le motif irrationnel, l'enjeu, devrait-on dire, de la démonstration: le rejet viscéral de la musique contemporaine. L'élément affectif transparait au travers des jugements hâtifs, des condamnations ou des critiques – des propos parfois malveillants – qui sont autant de coups mortels, ou imaginés tels, portés à l'ennemi. La subjectivité de l'auteur traverse le jargon philosophique comme un moment de vérité qui, refoulé, voudrait être sublimé dans la théorie. Mais par là, Ansermet se trahit. Tout son effort, qui tient au désir de dépasser la discussion fondée sur des points de vue au profit de la vérité des faits, ainsi qu'il l'a exprimé à plusieurs reprises, constitue un aveu de faiblesse. Les œuvres artistiques ne peuvent entrer dans les catégories du vrai et du faux absolus, preuves à l'appui. Elles sont ce que les hommes en font, aux différentes époques de leur histoire.

Les *Fondements* constituent davantage une théologie qu'une théorie de la musique. C'est un mythe dressé contre l'art et la civilisation modernes: Ansermet rejette aussi bien la poésie de René Char et de Mallarmé que la peinture de Paul Klee, le mouvement surréaliste, ou la psychanalyse (on retrouve là certaines positions de Sartre). A l'invention, il oppose des déterminations originelles; à une libre définition des valeurs, des lois intangibles; au dialogue inter-ethnique et inter-culturel et à la diversité des cultures, des pensées et des représentations, le repli sur le sol natal, l'exaltation d'une pureté éthique qui se confond avec la pureté nationale et raciale. Nous ne sommes pas loin du «Blut und Boden», des idéologies réactionnaires qui dénoncèrent avec une même violence la corruption des valeurs par l'argent et le mélange des races et des cultures, et qui combattaient l'art contemporain comme «art dégénéré». L'ethnocentrisme fondé sur la domination des «modalités éthiques» du Français et de l'Allemand, l'antisémitisme, l'utilisation de la science ou des catégories scientifiques au service d'une discrimination dans le champ éthique et culturel, l'exaltation du pré-réflexif contre la réflexion, de l'instinct contre l'esprit critique, ou de la nature contre la culture, et la dissimulation de la subjectivité partisane sous l'apparence objective d'un système rationnel, tout cela est adossé à l'esprit qui s'est développé dans la première moitié du siècle et qui a culminé sous les régimes fascistes et nazi. Qu'Ansermet ait commencé son livre au milieu de la seconde guerre, qu'il ait dirigé en 1942 dans la capitale du III^e Reich ainsi qu'à Vienne et à Salzbourg, puis à nouveau en 1943 à Vienne et à Berlin, alors que l'ensemble de l'art moderne avait été anéanti et que la totalité des compositeurs ou interprètes de valeur avaient été

contraints à l'exil dans des conditions souvent tragiques, laisse songeur. Comment a-t-il pu persévérer bien au-delà des années quarante dans une démarche qui venait de démontrer à quelles funestes conséquences elle menait? Comment a-t-il pu collaborer avec les institutions musicales d'un régime qui avait détruit toutes les structures de la culture européenne (sans parler évidemment de sa barbarie)? On sait combien certains milieux intellectuels suisses – et notamment ceux de Lausanne, ceux des *Cahiers vaudois* – furent influencés par l'idéologie fasciste, après l'avoir été par celle du courant maurassien, et l'on connaît au moins un compositeur suisse célèbre dont la notoriété fut acquise grâce à des exécutions très officielles en Allemagne nazie. Il serait donc urgent de publier *tous* les documents relatifs à Ansermet durant la guerre, et d'approfondir l'étude de ses influences philosophiques et idéologiques esquissée par Jean-Jacques Langendorf. Faut-il rappeler qu'au moment où Schoenberg écrivait son *Ode à Napoléon*, pamphlet contre Hitler, Ansermet entreprenait la critique de la musique contemporaine, et qu'au moment où le même Schoenberg composait *Un Survivant de Varsovie*, témoignage contre la barbarie nazie, Ansermet rédigeait sa conférence des Rencontres internationales de Genève? C'est avec la méthode dodécaphonique, dont Ansermet allait s'acharner à contester la validité et l'authenticité – elle produit quelque chose d'«inhumain» pour «une nature musicale normale» (p. 526): ces mots écrits dans les années cinquante sonnent de façon terrible après Auschwitz! – que Schoenberg défendit les valeurs humaines bafouées par un régime qui l'avait rejeté dès 1933 au double titre de juif et de représentant de la musique «dégénérée». A partir de 1945, la musique de Schoenberg, comme celle de ses élèves et celle de toute la génération qui suivit, fut systématiquement absente des programmes de l'Orchestre de la Suisse Romande, sans que cela émeuve le moins du monde ses responsables. Ansermet prolongeait ainsi la mesure d'élimination et d'exil que cette musique avait subie à l'avènement de Hitler. Répondant à la critique d'Aloys Moser – antifasciste notoire – sur cette absence délibérée de la musique contemporaine dans ses programmes, Ansermet, en 1961, déclarait: «Les journalistes se meuvent sur le terrain des opinions, c'est-à-dire sur un terrain où les discussions n'aboutissent jamais, chacun restant libre de conserver son opinion. Mais il y a un autre terrain où la pensée s'appuie sur l'évidence des faits ou des lois. Une fois cette évidence établie pour tout le monde, la discussion est close. (...) C'est sur ce dernier terrain que je me suis placé pour examiner le phénomène musical. (...) Notre perception auditive est logarithmique. (...) Les savants admettent ce fait mais ils ne se sont jamais demandés quel pouvait bien être le système de logarithmes de l'ouïe humaine, c'est-à-dire le système grâce

auquel les opérations logarithmiques qui donnent un sens à la musique (addition et soustraction d'intervalles) peuvent avoir lieu. Ce système, je l'ai trouvé; mon livre montre que le seul système de logarithmes possible est celui qui a pour base le rapport de la quinte à la quarte dans l'octave, et ce système donne naissance au système tonal, à ce qu'on appelle la tonalité. Il régit tous les styles possibles: le style mélodique, le style polyphonique, le style harmonique et s'étend aux possibilités de la polytonalité. Mais l'atonalité en est la négation et le système sériel conçu expressément pour éviter les tournures tonales est une aberration totale»¹². En définitive, on ne peut traiter des *Fondements* sereinement. Car si l'art et la pensée se nourrissent de la liberté, ceux qui leur prescrivent un champ d'action par des lois, fût-ce au nom même de cette liberté ou au nom de la raison et de l'authenticité, les retournent contre eux-mêmes et les transforment en mensonge. Par là, ils trahissent leur raison d'être.

Philippe Albèra

¹ Ansermet, Ernest: *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine*, nouvelle édition revue par J.-Claude Piguet, A la Baconnière, Neuchâtel, 1961/1987. Dans le cours de cet article, les numéros de pages placés entre parenthèses renvoient toujours à cette édition.

² Ansermet, Ernest: *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, collection Bouquins, Laffont, Paris 1989. Voir aussi plus loin le compte rendu de cet ouvrage p. 33.

³ Nous reprenons le terme de «musique contemporaine» utilisé par Ernest Ansermet, bien qu'il ne soit guère satisfaisant. Il couvre en réalité toute la musique non tonale écrite au XX^e siècle. La musique contemporaine est discutée aux pages 447 à 576 des *Fondements*.

⁴ Les *Fondements* n'ont pas été pris en considération dans les ouvrages sur la musique contemporaine, ni dans les ouvrages théoriques: théories de la perception, philosophie de la musique, histoire des concepts musicaux (Meyer, Lerdahl et Jackendorf, Nattiez, Imberty, Dahlhaus, Eggebrecht, etc.). La dernière édition du dictionnaire *Grove* mentionne l'ouvrage d'Ansermet mais n'en dit pas un mot. Les écrits des compositeurs de la seconde moitié du siècle ignorent également ce livre.

⁵ Cette conférence est éditée in Ansermet, Ernest: *Écrits sur la musique*, A la Baconnière, Neuchâtel 1971, p. 39-69.

⁶ En s'appuyant sur le phénomène de la résonance naturelle, Ansermet aurait dû admettre non seulement l'ancrage naturel des intervalles non tonaux, mais aussi le caractère artificiel du système tempéré grâce auquel la tonalité s'est développée en Occident. On peut sur ce point se reporter à l'ouvrage d'Alain Daniélou: *Sémantique musicale*, Hermann, Paris 1967. L'auteur y adopte une démarche radicalement différente de celle d'Ansermet, tout en cherchant lui aussi à mettre au jour les «constantes et le contenu des langages musicaux». Il aboutit à de toutes autres conclusions que celles d'Ansermet.

⁷ Lettre à Julien-François Zbinden du 1er octobre 1963, in Tappolet, Claude: *Lettres de compositeurs suisses à Ernest Ansermet*, Georg, Genève 1989, p. 169.

⁸ Voir à ce sujet l'étude de Jean-Jacques Langendorf: Ernest Ansermet, in Ansermet, Ernest: *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, op. cit., pp. 273-282.

⁹ Alain Daniélou soutient une position exactement opposée. Il écrit notamment: «le dodécaphone tempéré est une fiction. Il n'existe pas dans la réalité psychologico-musicale. Il est impossible à l'oreille humaine d'accorder un piano sur des intervalles exactement tempérés. Ceci impliquerait un mécanisme mental pour calculer avec précision et immédiatement des multiples de $\sqrt[12]{2}$, ce qu'aucun mathématicien prodige ne peut faire. Le piano est un instrument dont les sons désaccordés se placent approximativement entre deux intervalles perceptibles et que nous interprétons par feed-back au grand détriment de nos facultés de perception». Daniélou, Alain: op. cit., p. 73.

¹⁰ Ansermet, Ernest: Situation musicale, in *La Revue Romande*, septembre 1919, p. 7.

¹¹ Ansermet, Ernest: L'Histoire du Soldat, in *The Chesterian*, octobre 1920, p. 289-295, repris in *Revue Musicale de Suisse Romande*, mars 1983, p. 26.

¹² Tappolet, Claude: *Correspondance Ansermet-Moser*, Georg, Genève 1983, pp. 44-45.

Neues von den berechneten Bit-Gesängen

Ein neues Buch über Computermusik und die CD-Reihe von WERGO geben Anlass, den aktuellen Stand des Komponierens mit dieser Technologie zu überprüfen. Werden Computer normalerweise als Instrumente der Arbeitsrationalisierung eingesetzt, so ist es in der Musik gerade der ins Orgiastische gesteigerte Aufwand, der das Faszinosum dieser Apparate ausmacht. Erdrückende Massen von Noten sind das beste Indiz dafür, dass eine Komposition mit Hilfe des Computers angefertigt sein dürfte. Oft führt die rechenoperative Alchemie zu einer geichts- und widerstandslosen Klangmasse. Die neueste Technologie ist nicht unbedingt mit kompositorischen Fortschritten verbunden; dies zeigt der Vergleich mit strukturellen Prototypen, die Karlheinz Stockhausen vor Jahrzehnten mit verhältnismässig archaischen Mitteln anfertigte.

Composition assistée par ordinateur: nouvelles du front.

La parution d'un nouvel ouvrage sur la composition assistée par ordinateur et la série de CDs de WERGO sont le prétexte d'un nouvel examen de ces techniques. Alors que l'ordinateur est employé en général pour rationaliser le travail, c'est le luxe souvent extravagant de ces appareils qui paraît fasciner les musiciens. Des quantités écrasantes de notes sont le meilleur indice que telle composition doit avoir été élaborée à l'aide de l'ordinateur. L'alchimie algorithmique aboutit souvent à une masse sonore anonyme et insipide. La nouvelle technologie n'est pas forcément synonyme de progrès, ce que prouve la comparaison avec les modèles structurels, élaborés avec des moyens relativement archaïques, que proposait Karlheinz Stockhausen il y a quelques décennies.

Von Fred van der Kooij

Michael Harenberg hat ein Buch geschrieben. Es trägt den Doppeltitel «Neue Musik durch neue Technik? Musikcomputer als qualitative Herausforderung für ein neues Denken in der Musik» und ist 168 Seiten stark.¹ Die Leistung liegt indessen ganz beim Leser: Sie besteht schlicht darin, es zu Ende zu lesen. Da Formulierungsprägnanz nicht gerade eine Stärke des Autors ist, lässt sich das Werklein allerdings kaum zusammenfassen. Soviel ist aber sicher: Es fängt bei den Höhlenbewohnern an, ist broschiert und bald zu Ende. Und wer tapfer durchhält, wird belohnt mit Sätzen wie: «Die Entwicklung automatischer Musikinstrumente ist auf das engste verbunden mit der schnell fortschreitenden Anwendung neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse.»²

Computerisierte Kreativitätsforschung

Im Jahr 1970 belegte ich einige Semester am «Institut voor sonologie» der Universität Utrecht und hörte Vorlesungen bei einem der Pioniere des vom Computer mitgesteuerten Komponierens, Gottfried Michael Koenig, von dem in Harenbergs Buch darum wohl des öfteren die Rede ist. Koenig war intensiv mit etwas beschäftigt, was auch mich bald faszinieren würde: Mit den neuesten Rechenmaschinen ging er dem kompositorischen Prozess zu Leibe, versuchte ihm auf die Schliche zu kommen, indem er die schöpferische Arbeit, oder wenigstens Teile davon, auf den digitalen Automaten zu simulieren versuchte. Dadurch wollte er endlich Aufschluss über die genaue Beschaffenheit

der involvierten Denkvorgänge gewinnen, um mit den daraus resultierenden Erkenntnissen – wir konnten es kaum abwarten – in ganz neuartige Bereiche der Klangstrukturierung vordringen zu können. Eine hochfliegende Theorie, keine Frage, und erst noch durch eine flügelarme Praxis perfekt ausbalanciert. Denn da schlügen wir uns nun wie gepiesackte Bürolisten mit endlosen Zahlenkolonnen herum, die uns der Computer dauernd in wüsten Papierausstößen bescherte. Schlimmer noch: Bei unserem kühnen Vordringen in die bis anhin unerforschten Geheimnisse des Schöpferischen produzierten wir in aufwendigsten Verfahren und mit Hilfe neuester Technologie unablässig die infantilsten Tonreihen. Aber – sagten wir uns – so ist das eben mit Pionierarbeit, da werden anfänglich kleine Brötchen gebacken, da muss man durch. Dennoch – schamhaft entreisse ich mir das Geständnis: Als Koenig mir eines Tages einen etwa 15 cm dicken Computeroutprint in die Hände drückte mit der Bemerkung, entweder hätte ich Grosses vor, oder irgendwo einen Fehler gemacht, beging ich schlicht Fahnenflucht. Die computerisierte Kreativitätsforschung musste ab jenem Tag ohne mich in die Hirnstollen. Ich möchte nicht behaupten, ihre wahrhaft dürftigen Resultate hingen damit irgendwie zusammen, aber auffallend still ist es um die digitalen Parnassbelagerer schon geworden. Koenigs Kompositionen klingen uninspiriert wie eh und je, und mittlerweile verbreitet sich gar innerhalb der Rechenzentren die Einsicht, dass der einst lauthals angekündigte