SCHWEIZER ARCHITEKTUR
ARCHITECTURE SUISSE
ARCHITETTURA SVIZZERA

FREI
LIBRE

85 Décembre
1988 Dezember

Musique et architecture (J.-M. Hayoz)

Suite du N° 84

Un autre compositeur qui, cette fois, n'a rien de baroque, me donne un profond sentiment de «gothique». C'est **Bruckner**. Je le considère comme l'un des plus grands architectes en musique. Voici ce qu'un jour j'ai écrit à son propos: «Entrer dans une symphonie de Bruckner, c'est entrer dans une cathédrale gothique. On y ressent la même majesté, la même paix, le même sentiment d'émerveillement devant le savoir-faire et l'audace de l'architecte, son sens de l'équilibre des masses et de l'organisation de l'espace. Parfois l'œil se pose sur une rosace, un vitrail aux chaudes couleurs chatoyantes, s'attache à quelque sculpture d'un chapiteau racontant une scène champêtre, voire montrant un diablotin, puis s'arrête à un gisant dans une chapelle latérale, à une madone souffrante, à un Christ en croix. Même dénué de tout sentiment religieux, on se sent soudain confronté avec le mystère de la mort. Dans la cathédrale comme dans la musique de Bruckner, ce mystère n'engendre pas l'épouvante, mais bien plutôt la consolation.»

Avec Bach et Bruckner se passe en somme ceci: le véritable corollaire des parfaites architectures gothiques réalisées au Moyen Age s'accomplit en musique avec une égale splendeur et un égal épanouissement, des siècles plus tard. Le Léonin et Le Pérotin ont sans doute brisé le monopole de la monodie et ouvert les voies vers une conscience harmonique de plus en plus claire, fondée sur les lois de la «gravitation universelle de l'oreille humaine». (La formule n'est pas de moi, elle est de Frank Martin et Ernest Ansermet l'explicite dans ses «Fondements de la musique dans la conscience humaine»). Le langage de la musique occidentale va pouvoir s'épanouir jusqu'à l'extrême limite de ses possibilités, c'est-à-dire, de génies en génies, jusqu'à Debussy et Bartók. Les tenants de la musique atonale nieront ces lois, pourtant «naturelles», qu'ils décréteront «vues de l'esprit» ou conséquences d'une accoutumance et qu'ils remplaceront par d'autres systèmes ou lois qui, eux, sont bel et bien des vues de l'esprit. Mais cela est hors de mon propos. Si j'évoque cette idée de «gravitation», c'est parce qu'elle montre bien un lien entre architectes et musiciens: les architectes ont toujours dû tenir compte du «poids» des matériaux de construction soumis à l'attraction terrestre. S'ils n'en tenaient plus compte, leurs édifices s'écrouleraient. Ils rejetteraient la faute sur leurs ingénieurs, mais je doute qu'ils conserveraient une clientèle. Quant aux musiciens, ils ont dû tenir compte du réseau d'attractions que les notes d'une gamme ou d'une harmonie entretiennent entre elles, non en vertu de lois de physique-acoustique, mais de lois de la «perception auditive». Si les compositeurs n'en tiennent plus compte, certes leur musique ne va pas s'écrouler: c'est l'âme de l'auditeur qui va se sentir mal à l'aise et il n'y aura qu'une maigre clientèle pour cette musique-là. (Et les compositeurs rejetteront la faute sur des gens qui, comme moi, n'écoutent pas la musique atonale avec un fanatisme délirant et osent le dire.)

Une dernière petite chose: tout cela ne touche en rien la «valeur» propre aux œuvres de tous les âges de l'Histoire. Tous les âges de l'Histoire de l'Art et de la Musique connaissent leurs génies non interchangeables et irremplaçables.

Les formes bipartites, tripartites, symétriques

Le souci de la forme à donner aux œuvres est un souci fondamental chez n'importe quel artiste créateur. Mais les «apparences» de la forme ne doivent pas l'emporter sur ce à quoi l'artiste veut précisément donner une forme. En d'autres termes, la forme est au service de l'œuvre et non le contraire. La difficulté, lorsqu'il est question de «forme», c'est qu'on réduit l'idée à celle de «moule», de «charpente», d'«ossature», de «contenant qui recevrait un contenu», d'«armature», de «plans» (les architectes savent ce que c'est), de «schéma», ainsi de suite, ou pour employer un mot à la mode dont je me méfie, de «structures». Alors je propose toujours d'attaquer l'ennemi dans le dos: je contourne la forme et j'essaie d'imaginer ce qui est informe, difforme, déformé, transformé, ce qui s'appelle formation, information, désinformation, malformation et j'en passe! Il me semble qu'ainsi l'on voit mieux ce que la notion de «forme», source de toutes ces autres notions, recouvre. C'est dans cet éclairage-là que j'essaie de comprendre et de faire comprendre ce que j'entends par «forme». Il me faudrait des pages et des pages pour mieux expliciter mon propos.

Musik und Architektur (J.-M. Hayoz)

Fortzetzung Nr. 84

Ein anderer Komponist, dieser ohne irgendwelche Bezüge zum Barock, gibt mir ein inniges «gotisches» Gefühl. Es ist Bruckner. Für mich ist er einer der grössten Architekten der Musik. Folgendes habe ich einmal über ihn geschrieben: «In eine Symphonie von Bruckner einzusteigen, ist wie eine gotische Kathedrale zu betreten. Man spürt in beiden die gleiche Majestät, den gleichen Frieden, das gleiche Gefühl der höchsten Verwunderung vor dem Können und der Kühnheit des Architekten, vor seinem Gespür für das Gleichgewicht der Masse und die Organisation des Raumes. Manchmal bleibt das Auge an einer Rosette, einem Kirchenfenster mit seinen warmen, schillernden Farben oder an einer Skulptur, einer ländlichen Szene oder einem Teufelchen an einem Kapitell hängen, dann wieder auf einem Ruhenden in einer Seitenkapelle, auf einer leidenden Madonna oder auf einem Christus am Kreuz. Auch ohne jegliches religiöses Gefühl spürt man plötzlich die Gegenwart und das Geheimnis des Todes. Weder in der Kathedrale noch in der Musik Bruckners erzeugt dieses Geheimnis Entsetzen, es spendet eher Trost.»

Mit Bach und Bruckner geschieht eigentlich folgendes: Sie erreichen in der Musik, Jahrhunderte später, die gleiche Prachtsentfaltung, wie sie die gotische Architektur im Mittelalter hervorbrachte. Le Léonin und Le Pérotin haben ohne Zweifel das Monopol der Monodie gebrochen und den Weg zu einem immer klareren harmonischen Bewusstsein geebnet, aufgebaut auf die Gesetze der «universellen Schwerkraft des menschlichen Ohres». (Diese Formulierung ist nicht von mir, sondern von Frank Martin, und Ernest Ansermet bespricht sie in seinen «Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein».) Die Sprache der westlichen Musik kann sich nun bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten entfalten, von Genie zu Genie, bis Debussy und Bartók. Die Vertreter der atonalen Musik verneinen diese Gesetzmässigkeiten und bezeichnen sie, obwohl «natürlich», als «Geisteshaltung» oder die Konsequenz einer Gewohnheit und ersetzen sie durch andere Systeme oder Gesetze, die nun wirklich eine Geisteshaltung sind. Aber das gehört nicht zu meinem Thema.

Dass ich diese Idee der «Schwerkraft» aufnehme, hat damit zu tun, dass sie sehr schön eine Beziehung zwischen den Architekten und den Musikern aufzeigt: Die Architekten mussten immer schon mit dem «Gewicht» der Baumaterialien, Resultat der Erdanziehungskraft, rechnen. Würden sie dies nicht tun, würden ihre Gebäude einstürzen. Sie würden die Schuld zwar ihren Ingenieuren in die Schuhe schieben, aber ich glaube kaum, dass sie weitere Aufträge erhalten würden. Die Musiker hingegen mussten sich mit dem Geflecht von Anziehungen auseinandersetzen, welches Noten einer Tonleiter oder einer Harmonie nicht aufgrund von akustisch-physikalischen Gesetzen bilden, sondern aufgrund der «Wahrnehmung des Gehörs». Wenn die Komponisten das nicht berücksichtigen, stürzt zwar ihre Musik nicht zusammen, aber die Seele des Zuhörers wird leiden müssen, und nur wenige Menschen werden diese Musik anhören. (Die Komponisten werden den Fehler diesen Leuten in die Schuhe schieben, die wie ich keine fanatischen Anhänger der atonalen Musik sind und dies auch noch zu sagen wagen.)

Eine letzte Kleinigkeit: All das berührt in keiner Weise den «Eigenwert» von Werken aller Zeiten der Geschichte. Jede Epoche in der Kunstgeschichte und der Musikgeschichte hat ihre unverwechselbaren und unersetzlichen Meister.

Zweiteilige, dreiteilige und symmetrische Formen

Für jeden schöpferischen Künstler ist die Frage der Form seines zu schaffenden Werkes grundlegend. Die äusserliche Form darf dabei nicht wichtiger werden als der Inhalt, dem der Künstler Form geben will. Mit anderen Worten, die Form steht im Dienste des Werkes, und nicht umgekehrt. Die Schwierigkeit bei der Frage nach der Form ist, dass man die Idee auf ihre Grundform, ihr Gerüst reduziert, auf den «Behälter», der mit einem Inhalt zu versehen ist, auf die Armierung oder auf einen Plan (die Architekten wissen, was das ist), auf ein Schema usw., bis zu dem Modewort Struktur, vor dem ich mich in acht nehme. Ich versuche deswegen immer, dem Feind in den Rücken zu fallen. Ich umgehe die Form und versuche mir vorzustellen, was unförmig, missgestaltet, verformt oder ungeformt ist, was sich Formation, Information, Desinformation, Falschinformation – es gäbe deren noch mehr – nennt.

La forme la plus élémentaire est bien entendu la forme «monopartite». (Le mot n'existe pas dans le dictionnaire: je l'invente pour la commodité de la comparaison avec les formes bipartites et tripartites.) Quantité d'œuvres musicales sont monopartites: airs, pièces de genre, études, préludes, c'est-à-dire d'un seul tenant, d'une seule «arche». Il n'empêche que, même dans sa simplicité la plus évidente, l'architecture monopartite (en un seul «bloc», c'est-à-dire sans tours, ailes de bâtiments, garages annexes, que sais-je encore ?) peut se «lire» avec «deux côtés» le long d'un axe central imaginaire, donc avec une vision «symétrique», comme un visage. En musique, l'on aura quelque chose de semblable: l'on part d'un certain point (dans la musique tonale, ce sera la tonique) pour y revenir après un certain nombre d'événements (par exemple des modulations) et après être passé par un point culminant, signifié le plus souvent par une «dominante». (Le vocabulaire technique trahit une réalité: passer par exemple de do majeur à sol majeur, tonalité de la dominante de do majeur, c'est comme monter dans une tour; du bas de l'escalier à la terrasse supérieure, on passe d'un certain point géographique ou topographique à une position «dominante» d'où le paysage s'est élargi, amplifié, mais, à un moment donné, il faut bien redescendre et regagner le point de départ. L'on a l'impression «d'avoir fini quelque chose» de fermé sur soi-même, quitte à recommencer autre chose plus loin.)

Tout cela est bien un peu simplificateur et ne rend pas compte de l'infinie variété des formes monopartites. Il n'empêche qu'à droite et gauche du point culminant, formant en quelque sorte un axe, l'on constate une symétrie.

La symétrie n'est pas absolue. Elle le serait qu'elle serait inhumaine. Le visage humain en est un bel exemple. Essayez de reconstituer une image parfaitement symétrique de votre visage. Prenez pour cela une photo de votre portrait pris de face. Placez un miroir en angle droit le long de l'arête de votre nez. Le côté gauche de votre visage se reflète sur le côté droit et réciproquement. Vous aurez deux visages où vous aurez de la peine à vous reconnaître. Les parallélismes précis, dictés par les calculs, les machines ou les robots ont sans doute leur place dans les sciences: pas dans les arts.

Les formes bipartites sont usuelles en musique. Déjà dans la cellule que constitue un simple thème, on observe souvent (et surtout on la ressent) l'alternance de la «question» et de la «réponse» (forme élémentaire du dialogue). **Mozart** est à mes yeux le maître de ce balancement dialogué au sein même du thème musical. (Au point que même dans sa musique instrumentale, règne un constant jeu de dialogue comme entre des personnages vivants. C'est ce qui fait dire que, chez Mozart, c'est toujours de l'opéra, mais pas au sens de «spectacle»: au sens de mise à nu de cœurs humains qui s'aiment, se jalousent, s'envient, complotent, se jouent la comédie ou le drame.) La forme bipartite s'observe maintenant de plus haut, c'est-à-dire sur une plus longue portée: ce sera alors le contraste de deux thèmes, l'un de caractère viril, mâle, l'autre de caractère féminin, c'est-à-dire l'un carré, anguleux, puissant (parfois brutal !), l'autre tout en rondeurs, en grâce, en velouté. **Beethoven** est à mes yeux le maître de cette alternance de thèmes contrastés. (C'est pour Beethoven surtout que Vincent d'Indy a introduit la notion de thèmes viril et féminin.) En architecture, ce sera l'opposition ou la complémentarité de la ligne droite ou de l'angle et de la courbe. Vue d'encore plus haut, la forme bipartite sera par exemple l'introduction lente, légato, solennelle, peut-être dans une tonalité mineure, suivie de l'allegro, vivace, staccato, dansant, dans une tonalité majeure.

La forme tripartite est la plus élémentaire en musique. C'est la grande forme A B A. On la rencontre déjà souvent dans le chant grégorien. Ce n'est rien d'autre que flanquer le corps central d'un bâtiment de deux ailes, la nef d'une cathédrale d'un transept. (Le corps humain est ainsi organisé: les deux bras de chaque côté du tronc. Les compositeurs baroques la pratiquent, cette forme, avec systématique: l'air, ou le mouvement d'une sonate ou d'un concerto, avec da capo, c'est-à-dire reprise de la première partie jusqu'au signe «fine» (parfois le compositeur réécrit intégralement, à la suite de la partie B centrale, ce qu'il a écrit dans A); le Menuet I suivi du Menuet II et le Menuet I repris da capo (plus tard, ce sera le menuet suivi du trio et puis retour du menuet); d'autres danses héritées de la Renaissance.

Le corps central du bâtiment pourra n'être qu'une modeste articulation entre deux symétries architecturales ou au contraire le nœud principal de l'ensemble monumental. En musique, la même chose. Ce qu'on appelle la forme «sonate» (qui n'a rien à voir avec la succession de plusieurs mouvements, par exemple allegro, adagio, menuet et rondo, dans une œuvre entière) tient de la forme tripartite. La forme «sonate» (qu'on rencontre à l'origine dans la

Wie mir scheint, wird so klarer, was der Begriff «Form» als Ursprung all der anderen Begriffe alles beinhaltet. In diesem Lichte versuche ich zu verstehen und verständlich zu machen, was ich mit «Form» meine. Um diese Gedanken weiter zu erklären, müsste ich noch viele Seiten schreiben.

Die elementarste Form ist natürlich die «einteilige» Form. (Wichtig als Begriff aus dem Wörterbuch; ich brauche ihn zum Vergleich mit den zwei- und dreiteiligen Formen.) Eine grosse Anzahl musikalischer Werke ist einteilig, das heisst, aus einem Stück, aus einem «Bogen» gemacht: Arien, Genre-Stücke, Etüden und Präludien (aus einem «Block», ohne Türme, Flügel, angebaute Garage usw.) Das hindert nicht daran, die einteilige Architektur trotz ihrer ins Auge fallenden Einfachheit mit zwei Seiten zu sehen, beidseitig einer imaginären zentralen Achse, also symmetrisch, wie bei einem Gesicht. In der Musik gibt es etwas Ähnliches: Man beginnt bei einem bestimmten Punkt (in der tonalen Musik ist das die Tonika), um nach einer bestimmten Anzahl von Ereignissen (z.B. Modulationen) und nachdem ein Höhepunkt, oft durch eine Dominante ausgezeichnet, überschritten ist, an den Ausgangspunkt zurückzukehren. (Der technische Wortschatz verrät eine Wahrheit: Von C-Dur nach G-Dur (Dominanttonart von C-Dur) zu gelangen, ist wie das Erklimmen eines Turmes; ausgehend von der untersten Stufe bis zu der obersten Plattform schreitet man von einem gewissen geographischen oder topographischen Punkt zu einer «dominanten» Position, von wo aus weite Aussicht zu geniessen ist, aber zu einem gewissen Zeitpunkt muss man wieder an den Ausgangspunkt zurückkehren. Man hat den Eindruck, etwas in sich selbst Geschlossenes «beendigt» zu haben, was nicht ausschliesst, etwas anderes anderswo neu anfangen zu können. Diese etwas vereinfachende Betrachtungsweise lässt die unendliche Vielfältigkeit der einteiligen Form unberücksichtigt. Trotzdem erkennt man den Höhepunkt als eigentliche Symmetrieachse, mit einem Links und einem Rechts.

Die Symmetrie ist nicht absolut. Wäre sie es, würde sie unmenschlich. Das menschliche Gesicht ist ein gutes Beispiel dafür. Nehmen Sie zu diesen Zweck ein Foto mit Ihrem Porträt, von vorn aufgenommen, und stellen Sie im rechten Winkel zum Nasenrücken einen Spiegel darauf. Die linke Seite Ihres Gesichtes spiegelt sich rechts, und umgekehrt. Sie erhalten so zwei Gesichter, in denen Sie sich kaum wiedererkennen. Der genaue rechnerische Parallelismus der Maschinen oder der Roboter hat sicher seine Berechtigung in der Wissenschaft, aber nicht in der Kunst.

Die zweiteiligen Formen sind in der Musik weit verbreitet. Schon im Kern eines einfachen Themas kann man oft ein Abwechseln zwischen «Frage» und «Antwort», der Grundform des Dialogs, sehen (und vor allem spüren). Mozart ist meines Erachtens der Meister dieses zwiegesprächlichen Balanceaktes inneralb eines gleichen musikalischen Themas. (Sogar seine Instrumentalwerke werden durch ein ständiges Spiel des Dialoges bestimmt, wie zwischen lebendigen Personen. Deswegen sagt man, dass alles bei Mozart immer «Oper» ist, aber nicht im Sinn von «Theater», sondern im Sinne einer Entblössung menschlicher Herzen, die einander lieben, die eifersüchtig sind, sich beneiden, sich gegeneinander verschwören oder miteinander Komödie und Tragödie spielen.) Die zweiteilige Form wird nun von weiter oben, mit einem grösseren Blickwinkel betrachtet: Es geht um den Kontrast zwischen den beiden Themen, eines männlich herzhaft, das andere feminin; mit anderen Worten, das eine quadratisch, kantig, kräftig (manchmal grob), das andere voll von Rundungen, anmutig und weich. Beethoven ist meiner Ansicht nach der Meister der Abwechslung dieser gegensätzlichen Themen. (Vincent d'Indy hat die Begriffe der männlichen und weiblichen Themen ganz besonders für Beethoven geprägt.) In der Architektur entspricht dies der Gegenüberstellung oder der Ergänzung der geraden Linie oder des Winkels durch die Kurve. Aus noch weiterer Sicht ist die zweiteilige Form auch die feierliche, langsame, vielleicht in Moll gesetzte Einleitung, gefolgt von einem erfrischenden Allegro oder Vivace in D-Dur.

Die dreiteilige Form ist die grundlegende in der Musik. Es ist die grosse A-B-A-Form. Man trifft sie bereits oft bei gregorianischen Gesängen an. Das bedeutet nichts anderes, als den mittleren Körper mit zwei Flügeln, das Kirchenschiff mit seinem Querschiff zu versehen. (Der menschliche Körper ist so organisiert: die zwei Arme beidseitig des Rumpfes.) Die Barock-Komponisten wenden diese Form systematisch an: Die Arie, der Satz einer Sonate oder eines Konzertes mit da capo, das heisst Wiederholung des ersten Teiles bis zum Zeichen «fine» (manchmal schreibt der Autor nach dem zentralen B-Teil nochmals den ganzen A-Teil); das Menuett I, gefolgt vom Menuett II, und das Menuett I da capo wiederholt (später wird das zum vom Trio gefolgten Menuett, wobei auch hier

sonate, le quatuor, le trio, la symphonie classique et encore ailleurs) est, en gros, constituée d'une exposition, d'un développement et d'une réexposition, donc de A B A. La partie B peut être tout à fait modeste et ne servir que de transition ou d'articulation entre l'exposition et la réexposition. Elle peut être monumentale. (Le développement est le travail opéré par le compositeur sur les éléments thématiques, les cellules mélodiques ou rythmiques, les idées exposées auparavant, bref ! un travail préparant, parfois dans un climat de «suspense» dramatique, le retour de A). On a souvent prétendu que **Beethoven** avait «brisé» les formes, sous prétexte qu'il a donné à ses développements une exceptionnelle importance. (Beethoven n'a pas brisé de formes, il a porté la forme «sonate» à la mesure de son génie.)

L'exposition A est déjà en soi une forme: elle est le plus souvent bi-thématique, donc bipartite: un thème **a** (à la tonique) suivi d'un thème **b**, presque toujours contrasté (à la dominante). A la réexposition, les deux thèmes seront tous deux dits à la tonique. (C'est un peu la forme sonate d'école que je décris ici. Il va de soi que les compositeurs font ce qu'ils veulent, comme ils veulent, et qu'il y a une infinie variété d'œuvres écrites selon cette forme, autant qu'il y a de visages humains non interchangeables même si tous ont le nez au milieu de la figure.)

Un mot enfin de la forme «rondo». C'est en gros A suivi de B et le retour de A, puis C et nouveau retour de A, puis D et encore une fois retour de A, et cela peut continuer longtemps selon le procédé. Schématiquement, c'est A B A C A D A. En architecture, je verrais cette forme un peu comme une rue de maisons gothiques. (A Fribourg, nous en avons.) Toutes les deux ou trois maisons, les architectures se ressemblent comme frères jumeaux ou sœurs jumelles. Entre elles, des maisons de même style, mais de hauteurs ou de largeurs différentes (ou de rythmes différents: les fenêtres en façade vont par deux ou par trois ou par quatre et ces rythmes-là vont peut-être même varier d'un étage à l'autre). Il y a une «musique» des rues, homogènes de style, que l'on parcourt comme on suit un rondo.

Je pourrais évoquer d'autres formes, montrer leur évolution, puis établir des parallèles avec d'autres formes architecturales. Je me contente de poser quelques jalons, poteaux indicateurs de directions et de buts lointains où porter son regard, exciter son imagination, engendrer une méditation, induire en «rêves».

Jean-Michel Hayoz
Directeur du Conservatoire de Fribourg

das Menuett wiederholt wird); weitere überlieferte Tänze aus der Renaissance.

Der zentrale Körper des Gebäudes kann entweder eine bescheidene Verbindung zwischen zwei symmetrischen architektonischen Gebilden oder aber der Hauptknoten eines grossartigen Ganzen sein. In der Musik ist das gleich. Das, was man die Form der «Sonate» nennt (nicht die Folge verschiedener Sätze in einem vollständigen Werk, wie z.B. Allegro, Adagio, Menuett und Rondo), ist dreiteilig. Die «Sonatenhauptsatzform» (man trifft sie ursprünglich in der Sonate, im Quartett, im Trio, in der klassischen Symphonie und noch anderswo) besteht zur Hauptsache aus einer Exposition, einer Durchführung und einer Reprise, also aus A B A. Der Teil B kann sehr bescheiden sein und nur als Übergang oder zur Verbindung der Exposition und der Reprise dienen. Er kann auch grossartig sein. (Die Durchführung ist die vom Komponisten angewandte Arbeit mit thematischen Elementen, mit den melodischen oder rhythmischen Einheiten, mit den oben aufgeführten Ideen, kurz, eine Arbeit, die manchmal in einem Klima dramatischer Spannung das Zurückfinden nach A vorbereitet. Oft hört man die Behauptung, Beethoven habe die Formen «gebrochen», mit dem Vorwand, er habe seinen Durchführungen eine aussergewöhnliche Wichtigkeit verliehen. Beethoven hat keine Formen gebrochen, er hat nur die Sonatenform seinem Genie entsprechend entwickelt.

Die Exposition A ist selbst bereits eine Form. Sie hat meistens zwei Themen, ist also zweiteilig: ein Thema A (in der Tonika bzw. der Grundtonart), gefolgt vom Thema B, fast immer gegensätzlich (in der Dominanttonart). Bei der Reprise sind beide Themen in der Grundtonart (Tonika).

(Ich beschreibe hier ungefähr die Schulform der Sonate. Es versteht sich von selbst, dass die Komponisten daraus machen, was und wie sie es wollen, und dass es eine unendliche Vielfalt von Werken mit dieser Form gibt, wie es unverwechselbare menschliche Gesichter gibt, auch wenn sie alle die Nase in der Mitte tragen.)

Nun noch einige Worte zu der Form des «Rondos». Im grossen und ganzen ist das A gefolgt von B, zurück zu A, dann C und wieder zurück zu A, dann D und nochmals A usw., nach dem Schema ABACADA. In der Architektur sehe ich diese Form etwa in einer gotischen Häuserreihe (in Freiburg haben wir solche). Jedes zweite oder dritte Haus gleicht dem andern wie ein Zwilling. Dazwischen stehen Häuser im gleichen Stil, aber mit anderen Höhen- und Breitenmassen (oder mit einem anderen Rhythmus: zwei, drei oder vier Fenster liegen in einer Fassade übereinander, manchmal ändert sich das sogar von Stockwerk zu Stockwerk). Strassen gleichen Stils haben eine «Strassenmusik», die man durchschreitet, so wie man einem Rondo folgt.

Ich könnte noch weitere Formen aufführen, ihre Entwicklung aufzeigen und dann Parallelen zu anderen architektonischen Formen herleiten. Ich begnüge mich damit, einige Richtlinien oder Wegweiser aufzustellen, um den Blick auf die entfernten Ziele zu richten, um die Vorstellungskraft, das Nachdenken und das Träumen anzuregen.

Jean-Michel Hayoz
Direktor des Konservatoriums von Freiburg

© COPYRIGHT ANTHONY KRAFFT