

# Vorwort = Préface

Autor(en): **Willimann, Joseph / Starobinski, Georges**

Objektyp: **Preface**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **25 (2005)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Vorwort

Dieser Band 25 der neuen Folge des *Schweizer Jahrbuchs für Musikwissenschaft* bietet im ersten Teil den Bericht des Symposiums «Musiksprache – Sprachmusik», das am 29. April 2004 zu Ehren des 70. Geburtstages von Peter Gülke am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich stattfand. Damit ergibt sich die schöne Gelegenheit, Peter Gülke auch an dieser Stelle ein Zeichen des Dankes zu setzen für sein vielfältiges Wirken, das er in den letzten Jahren u.a. auch an den Musikwissenschaftlichen Instituten verschiedener Schweizer Universitäten entfaltete. Die Thematik «Musiksprache – Sprachmusik» nahm in lockerer Form Fragestellungen auf, die sich mit Gülkes eigenen Arbeiten vielfältig überschneiden und sich von ihnen anregen liessen.

Christian Kaden («Musik und Sprache») plädiert hinsichtlich der spannungsvollen Beziehung von Sprache und Musik gegen einen oft vertretenen blossen Dualismus und für ein dreigliedriges Paradigma, das zwischen den Polen von Logizität und Expressivität ausdrücklich die «logische Artikulation von Aussagen» ansiedelt und damit jenen Bereich angemessen berücksichtigt, in dem sich Sprache und Musik immer begegnen können, auch wenn es sich nicht um Vokalmusik handelt. Die einschlägigen Beispiele betreffen zum einen die griechische Antike mit den Konzepten von logos, melos und musiké, aber auch Sprachen, in denen melodische Wendungen Teil der Semantik sind (etwa bei den Dowayos in Nord-Kamerun sowie das Chinesische). Aus den grundsätzlichen Überlegungen ergeben sich Konsequenzen auch für die Einordnung mittelalterlicher Musik wie der liturgischen Einstimmigkeit und dort insbesondere der stark melismatischen Alleluia-Gesänge, aber auch für die mittelalterliche mehrtextige Motette. Schliesslich ist die These exponiert und veranschaulicht, dass der eigentliche Grund für den immer wieder vollzogenen Vergleich von Sprache und Musik in ihrem gemeinsamen Bezugspunkt zu finden sei: im Bezug beider aufs «Grosse und Ganze, aufs Göttliche».

Ludwig Finscher («Wieviele Paradigmenwechsel?») wendet sich der Zeit des Josquin Desprez (ca. 1455 bis 1521) zu und stellt den vermeintlichen «Paradigmenwechsel» in Frage, wie er sich in dessen Umgang mit der vertonten Sprache angeblich greifen lasse. Josquins neuartiger Stil der Textdeklamation ragt deshalb heraus, weil dieser Komponist bereits vorhandene stilistische Möglichkeiten (etwa bei der Mailänder Hofkapelle in den 1470er Jahren) in systematischer Weise erkundet und experimentell durcharbeitet. Genauso wenig diese kompositionstechnische Entwicklung mit einer vermeintlich «humanistisch» motivierten Zuwendung zum Text erklärt werden kann (gerade metrische Texte vertont auch Josquin so, als wären sie Prosa), erscheint Finscher der spätere Stil etwa Adrian Willaerts (der 1530er bis

1550er Jahre) nicht mehr als Folge eines erneuten «Paradigmenwechsels», sondern vielmehr als Ergebnis einer in bestimmtem Kontext sich vollziehenden weiteren kompositorischen Ausarbeitung. Was Willaert betrifft, bietet damit Finscher eine Differenzierung eines früheren einschlägigen Aufsatzes.<sup>1</sup>

Den Sprung zur Musik der Klassik machen die beiden folgenden Beiträge. Unter dem Stichwort der «Alten Sprache» untersucht Ulrich Konrad Rückgriffe auf ältere musikalische Stile in Werken W. A. Mozarts und fragt nach den jeweiligen Absichten des Komponisten. Dabei zeigt sich, dass nicht etwa historische Dimensionen als solche von Belang sind, sondern der spezifische Kontext in Mozarts jeweiligem Werk (bzw. im ursprünglichen Werk, aus dem Mozart gegebenenfalls entlehnt). So lassen sich Mozarts Entlehnungen bei Händel im Doppelchor «Qui tollis» des Glorias einer nicht vollendeten Messe (in c KV 427) als intertextuelle Bezüge lesen und in der Eröffnung des Requiems als Evozierung des Erhabenen. Zwei weitere Beispiele aus Bühnenwerken dagegen verweisen auf den speziellen dramatischen Effekt der Pointierung des Fremdartigen: so die zweite Arie der Elvira in *Don Giovanni* «Ah fuggi il traditor» (Nr. 8), die in ihrer alten Opera seria-Façon zugleich auch eine Karrikatur der entrüsteten Elvira abgibt; oder – wieder in ganz andere Richtung weisend – die Choralbearbeitung des «Gesangs der Geharnischten» in der *Zauberflöte*, wo nicht eine «Bach-Begegnung», sondern vielmehr – analog zur Szene – das Geheimnisvolle auch akustisch zum Ausdruck kommen soll.

Anselm Gerhard (««O Gott – o Welch ein Augenblick!»)») erläutert, wie Beethoven im *Fidelio* mit dem Motiv der enteilenden Zeit umgeht. Ausgehend vom inhaltlichen Vorbild aus der Feder von Jean-Nicolas Bouilly (Text) und Pierre Gaveaux (Musik), der «Léonore ou L'amour conjugal» (1798) wird gezeigt, wie Beethoven den dramaturgisch-textlichen Leitbegriff der Eile in seiner Oper auf vielfältige Weise in musikalisch erfahrbare Strukturen umsetzt und dabei etwa mit der Dehnung erfüllter Augenblicke das Unerreichbare der menschlichen Sehnsucht musikalisch Gestalt werden lässt.

Eine literaturwissenschaftlich geprägte Perspektive auf das Feld von «Musiksprache und Sprachmusik» eröffnet Peter Horst Neumann («Wie der deutschen Lyrik das Singen verging»). An den extrem kontrastierenden Dichtungen von Joseph von Eichendorff (1788–1857) und Paul Celan (1920–1970) wird gezeigt, in welcher unterschiedlicher Situation sich das dichterische Wort in seiner Nähe (Eichendorff) und Distanz (Celan) zur Musik finden

1 Ludwig Finscher, «Von Josquin zu Willaert – ein Paradigmenwechsel?», in: *Festschrift Georg Knepler*, hrsg. v. H.-W. Heister, Hamburg 1997, Bd. 1, S. 145–173.

kann. Dass für den romantischen Dichter Gedicht und Lied eins sind und das Singen eine symbolische Handlung ist, die von der Utopie einer irdisch-besseren Welt kündigt, erläutert der Autor an Eichendorffs vielleicht bekanntestem Gedicht *Wünschelrute* («Schläft ein Lied in allen Dingen») und an einem der *Wanderlieder* («Vom Grund bis zu den Gipfeln»). Ganz anders bei Celan, wo das Motiv des Singens Variationen, Verfremdungen und Entstellungen erfährt, die in eine umgekehrte Richtung – nämlich die des Scheiterns – weisen, wie an einigen Gedichten gezeigt wird. Dazu gehört «Mit erdwärts gesungenen Masten», wo ein «Holzlied» zum Bild für den universalen Schiffbruch wird.

Als ein Brückenschlag zur Laudatio für Peter Gülke kann der Text von Dieter Borchmeyer gelten («Weimar als geistige Lebensform»). Gewissermaßen in einem «Streifzug von Goethe bis Gülke» wird darin die Rolle von Weimar – Gülkes erster Heimat – zum einen als «klassische Provinz» gedeutet, deren Vorteile ganz im Sinne Goethes in erster Linie in ihrer Funktion als «Brücke von der Provinz zur Welt» gebündelt gesehen werden können; zum andern als eine «Kosmopolis», in der Goethe sein Konzept der «Weltliteratur» entwirft und seit 1827 propagierte. Dazu gehört eine auf die ganze Menschheit bezogene «Weltfrömmigkeit» und die Vorstellung einer übernationalen Kultur. Borchmeyer skizziert das Weiterwirken der Idee vor allem bei Friedrich Nietzsche und Thomas Mann und endet mit einem Gedicht von Gülkes Uronkel Goethe: «Gott grüß euch, Brüder».

Uwe Schweikerts «Laudatio auf Peter Gülke» hebt die doppelte Profession des Gefeierten als Musiker und Musikwissenschaftler hervor und betont dessen herausragende Leistungen sowohl als Dirigent wie als Autor.

Der zweite Teil des Bandes bietet vier freie Beiträge, deren Thematik von Determinanten des Startups über die heutige Musikpraxis von deutschschweizer Emigranten und die Beziehung von Analyse und Komposition im frühen 20. Jahrhundert bis zur Frage nach der Formproblematik bei Schubert zurückreicht.

Silke Borgstedt («Le concert, c'est moi») erläutert, dass das Phänomen des «Stars» nicht erst mit der amerikanischen Filmindustrie des 20. Jahrhunderts aufkam, sondern gerade im Bereich der Musik bereits im 19. Jahrhundert voll ausgebildet ist. Dabei werden vier entscheidende Komponenten namhaft gemacht: (1) herausragende professionelle Leistung und (2) öffentliche Bekanntheit, die mit öffentlichen Leistungsprämien wie Wettbewerben gezielt gefördert wird. Im etwa 1825 etablierten öffentlichen Konzertwesen führt die Entwicklung zur Entstehung des neuen Interpretationsideals eines individuellen Ausdrucks. Weiter geht es um (3) die feste Anhängerschaft

im Publikum und (4) die mediale Vermittlung eines umfassenden Persönlichkeitsbildes des «Stars» insbesondere mittels Text- und Bildmedien, wodurch geschickt die dialektische Beziehung zugleich von Ferne und Nähe zwischen Publikum und «Star» konstruiert wird. Ein markantes Beispiel für die Ausprägung solcher Komponenten bietet etwa Franz Liszt.

Marcello Sorce Keller («The Swiss-Germans in Melbourne») berichtet von einer ethnomusikologischen Feldstudie im australischen Melbourne, wo er die aktuellen musikalischen Praktiken der dorthin ausgewanderten Deutschschweizer untersuchte (2004). Diese erste Sondage eines grösseren Projekts bestätigt zum einen die Erfahrung des «marginal survival»-Phänomens: Dass sich in Rand-Gebieten traditionelle kulturelle Formen – seien dies Sprechwendungen, Lieder oder Essensgewohnheiten etc. – als besonders konstant erweisen. Zu den spezifischen Einsichten dieser Feldforschung zählt weiterhin die Beobachtung: Dass die deutschschweizer Immigranten ihre Form einer Schweizerischen Volksmusik nicht etwa aus nostalgischen Gründen pflegen, also nicht als Zeichen für den Wunsch nach Rückkehr, sondern als Mittel des Ausdrucks ihrer kulturellen Identität, zu der offenbar die Erinnerung an die Herkunft wesentlich gehört. Wohl nicht zuletzt deshalb praktizieren nun auch solche Immigranten Volksmusik, die sie noch als «teenager» hassten. Und die Aufführungen sind nicht in erster Linie für andere gedacht (die selbstverständlich zugelassen sind), sondern für die deutschschweizer Immigranten selbst: Wollen also weniger Folklore als vielmehr Ausdruck besonderer kultureller Eigenheit sein.

Rémy Campos und Nicolas Donin («La maîtrise artistique de Vincent d'Indy») bieten am Beispiel der *Sonate pour piano en mi* op. 63 (1907) von d'Indy (1851–1931) eine Fallstudie für die zunehmende Interdependenz von Komposition und Analyse, wie sie für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts typisch geworden ist. In den besprochenen Werk-Analysen im engeren Sinn von Norman Demuth (1951), Vincent d'Indy selbst (1909), Albert Groz (1908) und der Widmungsträgerin Blanche Selva (diverse Zeugnisse ab 1907) zeigt sich ein enger Zusammenhang im Kontext der von d'Indy mitbegründeten Schola Cantorum in Paris. Die Konzertkritik eines weiteren Kreises bewegt sich vor allem im Spannungsfeld des Antagonismus zwischen Anhängern von d'Indy und Debussy («d'indysme et debussysme»), wie einschlägige Beispiele von Jean d'Udine (1908) und Louis Laloy (1908) belegen. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang auch Texte von Alfred Cortot (1932) und Aussagen d'Indys über die Musik von Debussy (in *Cours de composition*, 1909). Ein dritter Schritt macht den starken Einfluss des Autors d'Indy noch auf die praktische Interpretation der Sonate v. a. durch seine Schülerin, die Pianistin Blanche Selva, deutlich. Zahlreiche Briefe aus dem Nachlass von Selva geben neben ihrem mehrbändigen Werk *Enseignement musical* (1916–1925) ein beredtes Zeugnis davon.

Bernhard Billeter («Wiederholungen bei Franz Schubert») thematisiert die Frage nach dem Stellenwert der bei Franz Schubert oft anzutreffenden «Wiederholungen» in einem weiten Sinn: Sei es im Verhältnis von Exposition und Reprise in Sonatensatzformen, sei es hinsichtlich nicht ausgeschriebener Wiederholungen ganzer Formteile oder auch des wiederholten Auftretens bestimmter Konstellationen des musikalischen Satzes. In Betracht genommen werden unterschiedliche Strategien früher und später Instrumentalwerke Schuberts. Während in frühen Werken die Auseinandersetzung mit Konventionen bestimmend ist, die aber meist schon auf souveräne Eigenständigkeit verweist, sind es später ausgeprägte individuelle Züge, die auffallen: so etwa im Zeitraum 1817 bis 1819 der häufige Eintritt der Reprise auf der Subdominante, in seltenen Fällen auch gekoppelt mit der vollständigen Wiederholung von Durchführung und Reprise (etwa in der Klaviersonate in a-Moll D 537 von 1817). Wie in diesem konkreten Fall zeichnet sich auch in der anschliessenden Kompositionsphase die Strategie ab, wörtliche Wiederholungen komplexer musikalischer Vorgänge als eine Art Gegengewicht zur Komplexität des Geschehens einzusetzen. Das gilt etwa für die Klaviersonaten in D-Dur D 850 (1825) und in G-Dur D 894 (1826). Schliesslich ist für die Kompositionen der letzten Schaffenszeit oft eine Art Schlüssel in einer bestimmten satztechnischen Konstellation auszumachen, die das Werk an zentralen Punkten wiederholt bestimmt. In mehrfacher Hinsicht ist das bei der letzten Klaviersonate in B-Dur D 960 (1828) der Fall, wo sowohl die Beziehung zwischen Dur-Akkord und vermindertem Septakkord, wie auch grossterzverwandte Tonarten und Halbtongegenüberstellungen Schlüsselmerkmale der besonderen Gestaltung sind.

\*

Wie üblich folgen am Ende des Bandes Informationen zur Aktivität der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG) und ihrer sieben Sektionen. Über den Verzicht auf den Druck einer Schweizer Musikbibliographie wurde bereits im Vorwort des letzten Jahrbuchs berichtet. Erneut sei hier auf die Erfassung musikwissenschaftlicher Publikationen durch RILM verwiesen (Répertoire Internationale de Littérature Musicale), dessen Daten seit längerem weltweit übers Netz zugänglich sind ([www.rilm.org](http://www.rilm.org)). Die Abfrage dieser Datenbank ist in der Regel von jeder grösseren Bibliothek aus ohne Weiteres möglich, auch Einzelsubskriptionen werden angeboten. Für die Meldung musikologischer Publikationen aus der Schweiz an RILM ist bei der SMG nun Frau Edith Keller (Bern) zuständig ([rilm@smg-ssm.ch](mailto:rilm@smg-ssm.ch)). Gemeldet werden können alle möglichen Formen von Publikationen von wissenschaftlichem Interesse, etwa auch Zeitungsbeiträge oder Texte für Programmhefte, falls diese öffentlich zugänglich sind. (Entsprechende Richt-

linien zur Meldung bei RILM finden sich unter der Rubrik «coverage» auf der Homepage <[www.rilm.org](http://www.rilm.org)> in englischer, französischer und deutscher Sprache.) Autorinnen und Autoren seien hier auch speziell darauf hingewiesen, dass sie kurze Abstracts von ihren Texten beisteuern sollten, die direkt übers Internet an RILM gesendet werden können (mehrsprachige Anleitungen für die Abstracts finden sich ebenfalls auf der Homepage unter der Rubrik «submissions»). Unter der gleichen Rubrik können auch direkt eigene Publikationen gemeldet werden, wobei etwa Zeitungsbeiträge oder Programmhefte besonders dann von wissenschaftlichem Interesse sind, wenn sie Quellenmaterial darstellen: Sei dies in der Form einer Besprechung eines neuen Werks oder einer Uraufführung, als Interview mit Urhebenden oder auch als eigene analytische Interpretation.

Joseph Willimann

Redaktor

## Préface

Ce tome 25 de la nouvelle série des *Annales suisses de musicologie* se compose en première partie des Actes du colloque «Musiksprache – Sprachmusik», qui s'est tenu le 29 avril 2004 à l'institut de musicologie de l'Université de Zurich en l'honneur de Peter Gülke, dont on fêtait le 70ème anniversaire. Nous saisissons cette occasion pour exprimer ici notre reconnaissance à Peter Gülke pour les multiples activités qu'il a déployées ces dernières années dans les instituts de musicologie de plusieurs universités suisses. La thématique «Musiksprache – Sprachmusik» a donné lieu à une suite libre de réflexions qui touchaient de diverses manières aux travaux de Peter Gülke ou s'en inspiraient.

Christian Kaden («Musik und Sprache») réfute le simple dualisme si souvent évoqué à propos des relations complexes entre langue et musique, et lui oppose un modèle tripartite qui situe explicitement «l'articulation logique d'assertions» («logische Artikulation von Aussagen») entre les pôles constitués par la logique et l'expression. Ceci permet de tenir suffisamment compte du domaine dans lequel se rencontrent langage et musique sans qu'il en résulte de la musique vocale. A titre d'exemples sont évoquées d'une part l'antiquité grecque, avec ses concepts de logos, mélos et musiké, et d'autre part des langues dans lesquelles les intonations mélodiques sont investies d'une valeur sémantique, comme la langue des Dowayos du Nord du Cameroun ou le chinois. Ces réflexions fondamentales ne demeurent pas sans conséquences pour la classification de musiques médiévales telles que la monodie liturgique, et en particulier les chants mélismatiques de l'Alléluia, mais aussi les motets médiévaux où se superposent plusieurs textes. L'auteur expose et illustre finalement la thèse que la véritable raison de la comparaison si fréquente entre langage et musique réside dans leur lieu de référence commun: «la grandeur et la totalité, le Divin» («aufs Grosse und Ganze, aufs Göttliche»).

Ludwig Finscher («Wieviele Paradigmenwechsel?») se consacre à l'époque de Josquin Desprez (env. 1455 à 1521) et remet en cause le prétendu «changement de paradigme» («Paradigmenwechsel») qui est censé se manifester dans la façon dont il met la langue en musique. Le nouveau style déclamatoire de Josquin se singularise parce que le compositeur a systématiquement étudié et personnellement expérimenté les potentiels stylistiques de son temps, comme ils étaient par exemple réalisés à la chapelle de la cour de Milan dans les années 1470. Et il n'est pas pertinent d'interpréter ce développement des techniques de composition par une attention au texte d'inspiration prétendument «humaniste» (Josquin met aussi en musique les textes de métrique régulière comme s'il s'agissait de prose). De même, Finscher ne considère pas le style ultérieur d'un Adrian Willaert (des années 1530 jusqu'aux



années 1550) comme le résultat d'un nouveau « changement de paradigme » («Paradigmenwechsel») mais bien plus comme le produit d'une élaboration compositionnelle différente dans un contexte précis. Finscher reprend en les développant ces réflexions sur Willaert d'un article précédent.<sup>1</sup>

Les deux contributions suivantes nous font passer au style classique. Par le mot-clef « langue ancienne » («Alte Sprache»), Ulrich Konrad entre dans la problématique du recours à des styles musicaux antérieurs dans les œuvres de W. A. Mozart, et en examine les motivations. Il apparaît que ce ne sont pas les dimensions historiques qui sont pertinentes mais le contexte qu'offre chaque œuvre de Mozart (voire l'œuvre à laquelle il emprunte des éléments). On peut ainsi interpréter les emprunts de Mozart à Händel dans le double chœur «Qui tollis» du Gloria d'une messe inachevée (en *do* mineur KV 427) comme signe d'une forme d'intertextualité, et dans le chœur initial du Requiem comme évocation du sublime. Deux autres exemples tirés des opéras attirent au contraire l'attention sur l'effet dramatique particulier résultant de la mise en évidence d'un élément étranger: le second air de Donna Elvira dans *Don Giovanni* «Ah fuggi il traditor» (no 8), qui par ses tournures empruntées à l'ancien opéra seria dessinent une caricature de l'indignation d'Elvire ; ou encore – dans une tout autre direction – le choral orné du « Chant des hommes armés » («Gesang der Geharnischten») dans la *Flûte enchantée*, qui n'est pas le signe d'une « rencontre avec Bach » («Bach-Begegnung») mais donne bien plus à entendre le caractère mystérieux de l'action scénique.

Anselm Gerhard (««O Gott – o Welch ein Augenblick!»») montre comment Beethoven traite le thème de la fuite du temps dans *Fidelio*. La démonstration, qui part de l'antécédent exemplaire offert à Beethoven par « Léonore ou L'amour conjugal » (1798) de Jean-Nicolas Bouilly (texte) et Pierre Gaveaux (musique), montre comment Beethoven traduit dans son opéra le concept dramaturgique et poétique de la fugacité de manière très variée dans des structures musicales audibles ; il donne notamment forme musicale au sentiment de distance inatteignable propre à la nostalgie par la dilatation d'instantanés comblés.

Avec sa contribution intitulée «Wie der deutschen Lyrik das Singen verging», Peter Horst Neumann envisage la thématique du colloque «Musiksprache und Sprachmusik» dans une perspective de critique littéraire. En se basant sur les poésies contrastant à l'extrême de Joseph von Eichendorff (1788–1857) et de Paul Celan (1920–1970), l'auteur montre comment, dans des situations on ne peut plus différentes, la parole poétique peut

1 Ludwig Finscher, «Von Josquin zu Willaert – ein Paradigmenwechsel?», in: *Festschrift Georg Knepler*, hrsg. v. H.-W. Heister, Hamburg 1997, Bd. 1, S. 145–173.

rencontrer la musique en sa proximité (Eichendorff) ou à distance (Celan). A l'exemple de *Wünschelrute* («Schläft ein Lied in allen Dingen»), sans doute l'un des poèmes parmi les plus célèbres d'Eichendorff, et de l'un de ses *Wanderlieder* («Vom Grund bis zu den Gipfeln»), l'auteur montre que pour le poète romantique, poème et lied ne font qu'un, et que le chant est un acte symbolique qui relève de l'utopie d'un monde terrestre meilleur. A l'inverse, chez Celan, le motif du chant subit des variations, distorsions et déformations qui pointent vers la direction opposée, celle de l'échec, comme en témoignent quelques poèmes évoqués dans l'exposé, notamment «Mit erdwärts gesungenen Masten», où un «Holzlied» apparaît comme l'emblème du naufrage universel.

Le texte de Dieter Borchmeyer («Weimar als geistige Lebensform») établit une transition avec la Laudatio en l'honneur Peter Gülke. Dans une espèce de « survol de Goethe à Gülke », le rôle de Weimar – ville d'origine de Gülke – est d'une part interprété comme celui d'une « province classique » dont les avantages ont pour fonction commune, tout à fait dans l'esprit de Goethe, d'établir un « pont entre la province et le monde » ; et d'autre part, comme une « Cosmopolis » dans laquelle Goethe élaborait et propagea dès 1827 son concept de « littérature mondiale » («Weltliteratur»). Celui-ci implique une « piété mondiale » («Weltfrömmigkeit») étendue à l'ensemble de l'humanité, et l'idée d'une culture qui ne s'arrête pas aux frontières nationales. Borchmeyer esquisse les implications de cette idée, en particulier chez Friedrich Nietzsche et Thomas Mann, pour conclure avec un poème de l'ancêtre de Gülke, Goethe: «Gott grüß euch, Brüder».

La « Laudatio en l'honneur de Peter Gülke » d'Uwe Schweikerts met l'accent sur sa double carrière dédiée à la musique et à la musicologie et évoque les accomplissements remarquables du chef d'orchestre et de l'auteur.

\*

La deuxième partie du volume présente quatre contributions sur des sujets libres qui traitent de thèmes aussi différents que la création des stars, les pratiques musicales des émigrants suisses allemands, les relations entre analyse et composition au début du 20<sup>e</sup> siècle, ou encore le problème de la forme chez Schubert.

Silke Borgstedt (« Le concert, c'est moi ») montre que le phénomène de la « star » n'a pas été créé par l'industrie américaine du film au 20<sup>e</sup> siècle mais qu'il s'est déjà complètement développé au 19<sup>e</sup> siècle, en particulier dans le domaine de la musique. L'auteur en distingue quatre composantes décisives : (1) performances professionnelles remarquables, (2) renommée publique, délibérément encouragée par des récompenses de l'excellence telles que les concours. L'institution du concert publique, qui s'est établie autour de

1825, mène à l'essor d'un nouvel idéal d'interprétation fondé sur l'expression individuelle. Sont évoqués par ailleurs (3) les groupes d'admirateurs fidèles dans le public (4) et la création par les média de l'image d'une personnalité de « Star », en particulier au moyen de textes et d'images imprimés dans les média qui établissent habilement une relation entre le public et la « Star » marquée par la dialectique de la distance et de la proximité. Franz Liszt offre un exemple marquant où se manifestent toutes ces composantes.

Marcello Sorce Keller («The Swiss-Germans in Melbourne») rend compte d'une étude de terrain ethnomusicologique réalisée à Melbourne, où il est allé étudier en 2004 les pratiques musicales actuelles des Suisses allemands émigrés en Australie. Cette première enquête, qui fait partie d'un projet de plus grande envergure, confirme le phénomène connu du « marginal survival » selon lequel dans des domaines marginaux, les formes culturelles traditionnelles s'avèrent particulièrement constantes – qu'il s'agisse de tournures linguistiques, de chants ou d'habitudes alimentaires. Cette étude de terrain a par ailleurs permis de faire le constat suivant : les immigrés Suisses allemands ne cultivent pas la musique populaire suisse par nostalgie, comme le signe d'un désir de retour au pays, mais comme moyen d'exprimer leur identité culturelle, dans laquelle le souvenir du lieu d'origine joue apparemment un rôle essentiel. Ce n'est pas là la moindre des raisons pour lesquelles même les immigrés qui détestaient la musique folklorique durant leur adolescence la pratiquent en ces circonstances. Et les exécutions ne sont pas destinées en premier lieu à des auditeurs extérieurs (bien qu'ils y soient évidemment admis), mais aux immigrés suisses eux-mêmes : elles veulent moins se donner comme folklore que comme l'expression d'une certaine spécificité culturelle.

Pour illustrer l'interdépendance croissante entre composition musicale et analyse au début du 20<sup>e</sup> siècle, Rémy Campos et Nicolas Donin (« La maîtrise artistique de Vincent d'Indy ») proposent une étude de cas fondée sur la *Sonate pour piano en mi* op. 63 (1907) de Vincent d'Indy (1851–1931). Les analyses précises de l'œuvre par Norman Demuth (1951), Vincent d'Indy lui-même (1909), Albert Groz (1908) et la dédicataire Blanche Selva (dont on conserve divers témoignages à partir de 1907) présentent une intime cohésion, explicable dans le contexte de la Schola Cantorum de Paris, dont d'Indy fut l'un des fondateurs. Dans un cercle plus large, les critiques de concert prennent position dans l'antagonisme entre partisans de d'Indy et de Debussy (« d'indysme et debussysme »), comme le révèle des citations de Jean d'Udine (1908) et Louis Laloy (1908). Très révélateurs sont aussi à cet égard des textes d'Alfred Cortot (1932) ainsi que des passages du *Cours de composition* (1909) de d'Indy sur la musique de Debussy. La forte influence de d'Indy sur les interprètes de sa Sonate, notamment sur son élève Blanche Selva, constitue une troisième source de réflexion pour les

auteurs. De nombreuses lettres tirées du Fonds Selva, ainsi que son ouvrage en plusieurs volumes *Enseignement musical* (1916-1925) en témoignent de façon éloquente.

Bernhard Billeter («Wiederholungen bei Franz Schubert») traite de la question des « répétitions » si fréquentes chez Schubert, en considérant ce phénomène au sens large : relation entre Exposition et Réexposition dans une forme sonate, reprises de parties formelles avec double barre, ou encore réapparition de certains passages. Diverses stratégies sont observées dans les premières et dernières œuvres instrumentales de Schubert. Tandis que la conscience des conventions, qui n'empêche cependant pas une grande individualité dans la maîtrise des solutions envisagées, joue un rôle déterminant dans les premières, l'originalité est frappante dans les dernières : ainsi, entre 1817 et 1819 la Réexposition commence-t-elle fréquemment sur la sous-dominante, couplée plus rarement avec la reprise du Développement et de la Réexposition (notamment dans la Sonate en *la* mineur D 537 de 1817). Comme dans ce cas concret, on assiste dans la phase créatrice suivante à une tendance à compenser la complexité des événements par des répétitions littérales. Cette stratégie s'observe notamment dans les Sonates en *Ré* majeur D 850 (1825) et en *Sol* majeur D 894 (1826). Dans les œuvres tardives, enfin, on peut identifier une espèce de principe-clef qui, dans une situation compositionnelle précise, détermine constamment le cours de l'œuvre en ses points névralgiques. C'est à bien des égards le cas dans l'ultime Sonate, en *Sib* majeur D 960 (1828), où la relation entre accords majeurs et diminués, aussi bien que les relations de tonalités à distance de tierce majeure ou encore les confrontations au demi-ton apparaissent comme autant de signes distinctifs d'une conception particulière de la forme.

\*

Comme de coutume, on trouvera à la fin du volume des informations sur les activités de la Société Suisse de Musicologie et de ses sept sections. Nous avons déjà fait état dans le dernier numéro des *Annales* de l'absence de la version imprimée de la Bibliographie musicale suisse. On renvoie à nouveau ici à la possibilité d'enregistrer les publications musicologiques auprès du Répertoire Internationale de Littérature Musicale (RILM), dont les données sont depuis longtemps accessibles par Internet dans le monde entier (<[www.rilm.org](http://www.rilm.org)>). On peut en principe accéder à cette banque de données depuis toute bibliothèque d'une certaine importance, voire s'y abonner à titre privé. En ce qui concerne l'enregistrement auprès du RILM de publications musicologiques depuis la Suisse, prière de contacter la responsable à la SSM, Mme Edith Keller à Berné ([rilm@smg-ssm.ch](mailto:rilm@smg-ssm.ch)). Toute forme de

publication d'un quelconque intérêt musicologique peut être communiquée, y compris par exemple les contributions à des journaux ou à des programmes, pour peu que ces derniers soient accessibles au public. (Les conventions pour l'enregistrement auprès du RILM se trouvent sous la rubrique « coverage » sur la Homepage <[www.rilm.org](http://www.rilm.org)> en anglais, français et en allemand). On rappellera aux auteurs qu'ils sont censés communiquer également de brefs abstracts de leur texte, qui peuvent être envoyés directement par Internet au RILM (des conventions se trouvent également sur la Homepage en plusieurs langues sous la rubrique « submissions »). On peut également annoncer des publications directement sous la même rubrique. Les contributions à des journaux ou à des programmes présentent un intérêt scientifique d'autant plus grand qu'ils ont découvert de nouvelles sources, soit qu'elles rendent compte d'une nouvelle œuvre ou de sa création, soit qu'elles prennent la forme d'un entretien avec un créateur ou celle d'une interprétation analytique.

Joseph Willimann

Rédacteur

traduction française: Georges Starobinski