

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): **27 (2007)**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

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 bietet im ersten Teil den Kongressbericht eines internationalen Kolloquiums über Béla Bartók (1881–1945), das anlässlich von Bartóks 125. Geburtsjahr 2006 in Genf und Lausanne veranstaltet wurde (1./2. Dezember) und vor allem Bartóks Schaffensphase der Jahre um 1915 bis 1925 thematisierte. Wichtige Informationen zum Stellenwert dieses Dezenniums für die Entwicklung des ungarischen Komponisten sowie zu Konzept und Realisierung der Tagung geben die beiden verantwortlichen Organisatoren Philippe Albèra (Genève) und Georges Starobinski (Lausanne) in den folgenden einleitenden Bemerkungen («Béla Bartók – La décennie 1915–1925»). So können hier wenige Hinweise auf die Texte genügen.

Der erste der sieben anschliessenden Beiträge betrifft Bartóks *Streichquartett Nr. 2* (1914–1917), in dem sich zwei zentrale Einflussbereiche beobachten lassen: zum einen Bartóks persönliche Begegnung mit arabischer Volksmusik im nordafrikanischen Biskra (1913), zum anderen seine Erfahrung von Arnold Schönbergs Stil der freien Atonalität in Stücken aus jener Zeit (János Kárpáti, Budapest: «Sources ethniques et pensée dodécaphonique dans le *Quatuor no 2* de Béla Bartók»). – Anhand zweier Änderungen, die spät im Kompositionsprozess stattfanden, wird dann am Beispiel von Bartóks *Streichquartett Nr. 3* (1926) und dem Klavierstück «Klänge der Nacht» (1926, Nr. 4 der *Stücke im Freien*) der Frage nachgegangen, wie der Komponist das Streben nach musikalischer Geschlossenheit und zugleich jenes nach Abwechslung durch Kontrastbildung in seinem Werk umsetzt (Judit Frigyesi, Bar Ilan University: «Surface musical process versus background structure: two instances of last-minute corrections in Bartók's works»). – Die für Bartók entscheidende Auseinandersetzung mit ungarischer Volksmusik und deren vielfältige Integration ins eigene Komponieren sind unter musiktheoretischer Perspektive anhand der Analyse zweier Werkkomplexe verdeutlicht: In den *Acht Improvisationen über Ungarische Bauernlieder* op. 20 (1920) und den *Drei Etüden für Klavier* op. 18 (1918) verbindet Bartók einerseits höchst gewagte Begleitungen mit den alten Volksmelodien und abstrahiert er andererseits die volksmusikalische Vorlage bis auf ihre Essenz (Elliott Antokoletz, Austin/Texas: «From «Folksong Arrangement» to «Composing with Folk Tunes» ...»). – Auch für die Entwicklung in den zwei *Sonaten für Violine* (Nr. 1, 1921; Nr. 2, 1922) spielt Bartóks Konzept einer *folklore imaginaire* eine Rolle: Nach der ersten Sonate mit ihrer radikalen harmonischen Sprache und einer grossen stilistischen Vielfalt sucht der Komponist in der zweiten Sonate in kompakterer Weise volksmusikalische Charaktere in die Strukturen einer mehrsätzigen Form und eines avancierten Klangs zu konzentrieren (László Somfai, Budapest: «The two Sonatas for Violin and Piano (1921–1922): Avantgarde Music à la Bartók»). – Bartóks zwei Zyklen mit eigenen Klavierliedern – die

je *Fünf Lieder* op. 15 und op. 16 (beide 1916) – werden daraufhin untersucht, welche Beziehung zwischen den sehr unterschiedlichen Texten und ihrer Vertonung herrscht: Während die Texte von op. 15 von zwei Gelegenheitsdichterinnen aus Bartóks Bekanntenkreis stammen (von Klára Gombossy und Wanda Gleiman), sind die literarisch ungleich höher stehenden Texte des op. 16 vom bedeutenden ungarischen Dichter Endre Ady geschrieben; in beiden Fällen geht der Komponist bei der Vertonung mit vergleichbarer Sorgfalt vor (Péter Laki, Bard College bei New York: « Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók »). – Besonders die Lieder op. 16 stellen eine grosse Herausforderung bezüglich der Realisierung der unterschiedlichen Tempi dar, die der Komponist in einer Fülle von differenzierten Metronomangaben innerhalb der einzelnen Stücke präzisiert: Die analytische Sicht des Interpreteten macht deutlich, wie genau Bartók damit die expressive Deklamation der Texte Adys auch im musikalischen Vortrag kalkuliert und so die Praxis eines *parlando rubato* zum Gegenstand der kompositorischen Arbeit macht (Georges Starobinski, Lausanne: « Le métronome passionné. Tempo et agogique dans les *Cinq mélodies* op. 16 de Béla Bartók »). – Mit dem Bild einer « kreativen Sackgasse » charakterisiert schliesslich der Beitrag über Bartóks Ballett *Der holzgeschnitzte Prinz* (1914–1917) und die Pantomime *Der wunderbare Mandarin* (zuerst 1918–1923) die Situation des Komponisten in jenen Jahren: Während der rund zehn Jahre von 1914–1923 erprobte Bartók wesentliche Bausteine seines späteren Stils, der sich dann insgesamt als Ausweg aus den vormals engen Vorgaben erweisen sollte (Malcolm Gillies, City University/London: « A creative cul-de-sac? Bartók's *Wooden Prince* and *Miraculous Mandarin* »).

Diese aus dem Kolloquium hervorgegangenen Artikel sind jeweils am Schluss mit einem Abstract in ihrer Originalsprache und mit einer Zusammenfassung in deutscher Sprache versehen.

*

Die drei freien Beiträge dieses Bandes widmen sich (1) ausführlich der Venezianischen Operngeschichte der frühen 1680er Jahre und kurz (2) dem wohl bekanntesten Klavierstück von J. S. Bach sowie (3) einem jüngst neu entdeckten Teil der Korrespondenz des Dirigenten und Komponisten Felix Weingartner.

Rudolf Bossard (Luzern) gibt exemplarische Einblicke in die Venezianische Opern-Stage des Winters 1682/83, die mit insgesamt 12 Opern an verschiedenen Theatern der Stadt eine der aufwändigsten jener Jahre war («... prendendo quasi ogni sera il divertimento delle opere in Musica ...». Streiflichter auf die Opernstage des Winters 1682/83 in Venedig»). Am meisten Aufsehen erregte u.a. *Il re infante* von Carlo Pallavicino, ein blen-

dendes Ausstattungsstück mit vielen Maschinen und Effekten sowie mit einer phantasievollen Ausschmückung historischer Stoffe um den langobardischen König Flavio (den Infanten) und seine am Ende angetraute Gattin Anna (die ohne viel Umstände der Anne de Bretagne nachempfunden ist). 37 Arien dieser Oper finden sich in einer Venezianischen Ariensammlung und stammen, wie Bossard zeigt, sowohl aus einer ersten Version der Oper wie aus einer zweiten, noch aufwändigeren Bearbeitung, die ebenfalls noch in der gleichen Stagione zur Aufführung kam. Aufgrund der beiden Libretti kann die genaue Zuordnung der Stücke hier geklärt werden. Überdies erlauben es die Berichte eines französischen Korrespondenten aus Venedig im Pariser *Mercure Galant*, sowohl eine dort gerühmte Arie aus *Il re infante* für die Star-Sopranistin Salicola zu identifizieren, wie auch eine Arie mit Trompeten aus der ebenfalls erfolgreichen Oper *I due Cesari* von Giovanni Legrenzi der gleichen Stagione, wobei die Legrenzi-Arie für den österreichischen Sopranisten Clementin Hader geschrieben wurde. Beide Stücke sind hier – neben andern – erstmals neu publiziert («Guerra ... Fiera Aletto suona la Tromba» und «Vieni o Giove in terra»). Die erhaltene Besetzungsliste für *I due Cesari* ermöglicht schliesslich Hypothesen zur bislang unbekanntem Sängeresetzung von *Il Giustino*, der zweiten, noch erfolgreicherem Oper Legrenzis in dieser Stagione am Teatro San Luca (= Teatro Vendramin) und ein vom Librettisten als «Melodrama» bezeichnetes reformerisches Stück mit relativ genauer Entsprechung zur historischen Vorlage und zugleich mit deutlichen Bezügen zur politischen Gegenwart Venedigs jener Tage. So zeigt sich schon in den drei meistgenannten Werken dieser Stagione eine Vielfalt der Möglichkeiten: zwischen dem spektakulären Ausstattungsstück auf der einen Seite (*Il re infante*) und dem frühen Beispiel einer reformerischen Gestaltung des Librettos (*Il Giustino*), die später weitere Kreise ziehen sollte.

Thomas Järmann (Zürich) zeigt in einem Vergleich der Fassungen von J. S. Bachs Präludium in C-Dur BWV 846 – das schliesslich den ersten Band des Wohltemperierten Klaviers eröffnet – die zunehmende Erweiterung der notierten Versionen zu einer definitiven Gestaltung, welche ungewöhnlicherweise von 11taktigen Abschnitten geprägt ist («Vom Übungsstück zur kunstvollen Eröffnung: Die formale Idee hinter J. S. Bachs Präludium in C-Dur ...»).

Wolfgang G. Vögele (Eimeldingen/D) kommentiert und publiziert mit freundlicher Genehmigung der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung (Dornach) neun kürzlich von ihm entdeckte Schriftstücke aus der Hand Felix Weingartners (1863–1942) («... ein tiefes Bedürfnis, das mich zu Ihnen treibt.» Zum Verhältnis Felix Weingartner – Rudolf Steiner»). Diese Korrespondenz an Rudolf Steiner und an dessen Mitarbeiterin und spätere Gattin Marie Steiner-von Sievers belegt zusammen mit andern Archiv-Dokumenten, dass Weingartner von 1914–16 Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft war. Gründe für die nur kurze Mitgliedschaft sind in Gemeinsam-

keiten und Differenzen zu vermuten, die sich zwischen Steiner und Weingartner – dem späteren Direktor des Basler Konservatoriums (1927–1933) – abzeichnen, aber noch der weiteren Erforschung bedürfen.

*

An dieser Stelle sei einer jahrelang im Hintergrund wirkenden Mitarbeiterin des Schweizer Jahrbuchs für Musikwissenschaft ein spezieller Dank ausgesprochen: Susann Moser-Ehinger (Basel), die den Satz des Jahrbuchs in enger Zusammenarbeit mit dem verantwortlichen Redaktor nun seit mehr als zehn Jahren betreut und zum Druck vorbereitet hat. Seit meiner ersten Redaktionstätigkeit für den 1988 erschienenen Doppelband 4/5 (damals noch beim Verlag Paul Haupt in Bern) war insbesondere die Herstellung von Notenbeispielen, Graphiken und Tabellen zur Verdeutlichung analytischer Sachverhalte eine ständige Herausforderung an den Satz. Ihr hat sich dann Susann Moser-Ehinger ab dem Band 16 (1996) mit grossem Engagement – und beraten durch ihren Gatten – gestellt, wie der Copyright-Vermerk von 1996 für einmal festhielt: «Layout, Druckvorstufe: Susann & Hansueli W. Moser-Ehinger, Basel». Auch für das mit dem Wechsel zum Verlag Peter Lang (Bern etc.) erarbeitete neue Layout für Band 17 (1997) hat sich Susann Moser-Ehinger unvermindert eingesetzt und es regelmässig für die seither vorliegenden weiteren 10 Bände realisiert. Besonders hilfreich für die Redaktion war dabei der direkte persönliche Kontakt und ihre grosse Flexibilität, auch auf zahlreiche Sonderwünsche und viele kurzfristig notwendige Besprechungstermine bereitwillig einzugehen.

Joseph Willimann
Redaktor

Préface

Ce volume présente en première partie les actes d'un colloque international sur Béla Bartók (1881–1945) qui s'est tenu les 1er et 2 décembre 2006 à Genève et Lausanne à l'occasion du 125^e anniversaire de la naissance du compositeur, et qui était essentiellement dédié aux œuvres des années 1915–1925. Le texte introductif qui suit, rédigé par les deux organisateurs de la manifestation, Philippe Albèra (Genève) et Georges Starobinski (Lausanne), s'attache à éclairer la valeur de cette décennie dans le développement du compositeur hongrois et à rappeler dans quel esprit la commémoration fut conçue et réalisée. Quelques remarques sur les textes des actes suffiront donc ici.

La première des sept contributions porte sur le *Quatuor no 2* (1914–1917), dans lequel s'observent deux principaux domaines d'influence: d'une part la rencontre de Bartók avec la musique populaire arabe dans la région nord-africaine de Biskra (1913), et d'autre part sa découverte du style atonal libre d'Arnold Schönberg au travers de ses pièces récentes (János Kárpáti, Budapest: «Sources ethniques et pensée dodécaphonique dans le *Quatuor no 2* de Béla Bartók»). – C'est par l'analyse exemplaire de deux modifications opérées tardivement par Bartók dans le processus de composition du *Quatuor no 3* (1926) et de la pièce pour piano «Musiques nocturnes» (1926, no 4 de la Suite *En plein air*) que Judit Frigyesi (Bar Ilan University) aborde la question des moyens par lesquels le compositeur satisfait à la double exigence de cohésion et de diversité contrastée («Surface musical process versus background structure: two instances of last-minute corrections in Bartók's works»). – La rencontre décisive de Bartók avec la musique paysanne hongroise et l'intégration différenciée de cette dernière dans ses compositions sont éclairées selon une perspective théorique au gré d'une analyse de deux recueils du compositeur: tandis que dans les *Huit Improvisations sur des chansons paysannes hongroises* op. 20 (1920) Bartók ne craint pas d'ajouter aux anciennes mélodies populaires des accompagnements d'une haute complexité, dans les *Trois Etudes pour piano* op. 18 (1918), il abstrait de la donnée populaire originelle des éléments qui en constituent l'essence (Elliott Antokoletz, Austin/Texas: «From «Folksong Arrangement» to «Composing with Folk Tunes» ...»). – Le concept de *folklore imaginaire*, si central chez Bartók, joue aussi un rôle dans le déploiement compositionnel de ses deux *Sonates pour violon* (datant respectivement de 1921 et 1922): après le langage harmonique radical et la diversité stylistique de la première sonate, le compositeur cherche dans la seconde à intégrer de manière plus compacte les éléments de caractère folklorique au sein d'une forme en plusieurs mouvements et dans une sonorité élaborée (László Somfai, Budapest:

«The two Sonatas for Violin and Piano (1921–1922): Avantgarde Music à la Bartók»). – Les deux cycles de *Cinq mélodies* originales avec piano op. 15 et 16 de Bartók (composés l'un et l'autre en 1916) font l'objet des contributions suivantes. La question de la relation entre musique et textes, très différents d'un recueil à l'autre, est au centre de ces études: tandis que les textes de l'op. 15 ont été rédigés par deux jeunes filles de l'entourage de Bartók (Klára Gombossy et Wanda Gleiman) qui ne s'adonnaient qu'occasionnellement à la poésie, ceux de l'op. 16, d'une valeur incomparablement supérieure, sont de la plume du poète hongrois qui comptait le plus à l'époque: Endre Ady; Bartók leur a cependant accordé une attention égale en les mettant en musique (Péter Laki, Bard College, région de New York: «Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók»). – Les mélodies op. 16 présentent un grand défi, en particulier en ce qui concerne la réalisation des différents tempi que le compositeur a précisés par quantité d'indications métronomiques dans chacune des pièces: le regard analytique de l'interprète révèle que ces indications permettent à Bartók de restituer fidèlement dans sa musique la déclamation expressive des poèmes d'Ady, et d'intégrer la pratique du *parlando rubato* dans le corps même de la composition (Georges Starobinski, Lausanne: «Le métronome passionné. Tempo et agogique dans les *Cinq mélodies* op. 16 de Béla Bartók»). – C'est par l'image d'une «impasse créative» que l'auteur de la dernière contribution, centrée sur le ballet de Bartók *Le prince de bois* (1914–1917) et sa pantomime *Le mandarin merveilleux* (1918–1923), caractérise la situation du compositeur en ces années: durant les dix ans qui vont de 1914 à 1923, Bartók a mis à l'épreuve les éléments qui allaient fonder son style ultérieur, lequel devait se révéler comme une issue hors d'un chemin étroit (Malcolm Gillies, City University/London: «A creative cul-de-sac? Bartók's *Wooden Prince* and *Miraculous Mandarin*»).

Ces articles issus du colloque sont tous suivis par un résumé, donné dans la langue originale ainsi qu'en traduction allemande.

*

Les trois contributions sur des sujets libres que présente par ailleurs ce volume sont consacrées (1) à une étude élaborée de l'opéra vénitien des premières années 1680, (2) à une brève analyse de la plus célèbre pièce pour piano de J. S. Bach, et enfin (3) à une partie récemment découverte de la correspondance du chef d'orchestre et compositeur Felix Weingartner.

Rudolf Bossard (Lucerne) donne quelques aperçus exemplaires de la saison d'opéra vénitienne de l'hiver 1682/83 qui, avec ses 12 productions représentées dans différents théâtres de la ville, compte parmi les plus somptueuses de ces années («... prendendo quasi ogni sera il divertimento

delle opere in Musica ...». Streiflichter auf die Opernstagione des Winters 1682/83 in Venedig»). *Il re infante* de Carlo Pallavicino fut l'un des opéras qui fit le plus sensation; il s'agit d'une pièce à grand spectacle faisant appel à de nombreuses machines et à autant d'effets; l'argument brode avec imagination sur la base de sujets historiques centrés sur le roi lombard Flavio (l'Infant) et celle qui finalement devient son épouse, Anna (personnage tout bonnement inspiré d'Anne de Bretagne). 37 arie de cet opéra se trouvent dans un recueil d'airs d'opéras vénitiens; comme le montre Bossard, ils proviennent aussi bien de la première que de la seconde version de l'opéra, un arrangement encore plus somptueux qui fut, lui aussi, représenté lors de la même saison. Ce sont les deux livrets qui permettent d'attribuer les différentes pièces à chacune des versions. Par ailleurs, les comptes rendus d'un correspondant français à Venise du *Mercur Galant* permettent d'identifier d'une part un air de *Il re infante*, très apprécié par l'auteur, composé pour la soprano Salicola, véritable star de l'époque, et d'autre part un air avec trompette de l'opéra *I due Cesari* von Giovanni Legrenzi, représenté lors de la même saison avec un tout aussi grand succès; cet air fut composé pour le sopraniste autrichien Clementin Hader. Ces deux pièces, parmi d'autres, sont ici publiées pour la première fois dans une édition moderne («Guerra ... Fiera Aletto suona la Tromba» und «Vieni o Giove in terra»). La liste où est conservée la distribution de *I due Cesari* permet finalement de formuler des hypothèses sur la distribution, demeurée inconnue jusqu'ici, de *Il Giustino*, le second opéra de Legrenzi représenté, avec un succès encore plus grand, lors de cette saison au Teatro San Luca (= Teatro Vendramin); intitulée «Melodrama» par le librettiste, cette pièce dans l'esprit de la «réforme» des livrets suit avec une relative fidélité le sujet historique dont elle s'inspire tout en se référant clairement à certains aspects de la politique vénitienne contemporaine. Les œuvres les plus souvent mentionnées de cette saison se présentent ainsi sous des jours très variés, entre d'un côté une pièce à grand spectacle (*Il re infante*) et de l'autre, l'un des premiers exemples d'opéra «réformé» (*Il Giustino*), genre qui devait gagner par la suite en influence.

Thomas Järmann (Zurich) montre, en comparant les versions du Prélude en *Do* majeur BWV 846 de J. S. Bach, qui a finalement pris place en tête du *Clavier bien tempéré*, comment sa forme n'a cessé de prendre de l'ampleur jusqu'à la version définitive, articulée de manière inhabituelle en sections de 11 mesures («Vom Übungsstück zur kunstvollen Eröffnung: Die formale Idee hinter J. S. Bachs Präludium in C-Dur ...»).

Wolfgang G. Vögele (Eimeldingen/D) commente et publie avec l'aimable autorisation des responsables du Fonds Rudolf Steiner (Dornach) neuf documents écrits de la main de Felix Weingartner (1863–1942) que l'auteur de l'article a récemment découverts («... ein tiefes Bedürfnis, das mich zu Ihnen treibt.» Zum Verhältnis Felix Weingartner – Rudolf Steiner»). Ces lettres

adressées à Rudolf Steiner et à sa collaboratrice et future épouse Marie Steiner-von Sievers, ainsi que d'autres documents d'archives, prouvent que Weingartner fut membre de la Société d'Anthroposophie entre 1914 et 1916. Les raisons de cette brève adhésion résident très probablement dans les affinités et les différends qui se sont révélés entre Steiner et Weingartner – appelé par la suite à diriger le Conservatoire de musique de Bâle (1927–1933). La recherche sur la question ne fait cependant que commencer.

*

J'aimerais ici exprimer ma profonde gratitude envers une collaboratrice qui a œuvré dans l'ombre depuis de nombreuses années pour les *Annales suisses de musicologie*: Susann Moser-Ehinger (Bâle), qui a réalisé depuis plus dix ans la composition des Annales en étroite collaboration avec leur rédacteur, et les a préparées à l'impression. Depuis que j'ai assuré le travail de rédaction en vue du double tome 4/5 paru en 1988 (à l'époque encore aux éditions Paul Haupt à Berne), la réalisation des exemples musicaux, graphiques et tableaux destinés à clarifier les analyses a constitué un défi constant pour la composition des articles. Susann Moser-Ehinger l'a relevé à partir du tome 16 (1996) avec un engagement de chaque instant, épaulée par son époux, comme en témoigne le Copyright de 1996: «Layout, Druckvorstufe: Susann & Hansueli W. Moser-Ehinger, Basel». Susann Moser-Ehinger s'est également investie avec une énergie inentamée pour réaliser le nouveau Layout qui a résulté, dès le tome 17 (1997), du passage aux éditions Peter Lang (Berne etc.); elle a depuis lors assuré la composition des dix tomes publiés sous cette nouvelle forme. Le contact direct et personnel avec Madame Moser, ainsi que la grande flexibilité dont elle a fait preuve pour répondre à des souhaits particuliers des auteurs, qui rendaient nécessaires des séances de travail organisées à la dernière minute, m'ont apporté une aide précieuse dans mon travail de rédaction.

Joseph Willimann

Rédacteur

(traduction française: Georges Starobinski)