

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 19 (1999)
Vorwort: Vorwort = Préface
Autor: Willimann, Joseph

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vorwort

Der erste Teil dieses Bandes bietet die Beiträge des 1998 im Rahmen der 79. Hauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG) in Ascona durchgeführten Kolloquiums „La Svizzera: Terra d’Asilo – Die Schweiz als Asylland“.

Darauf folgen freie Beiträge, die teils auf Referaten in den Forumsveranstaltungen der SMG beruhen: so die Texte von Susanne Gärtner, Christine Jeanneret und Hermann Fritz (Forum Bern 1997) sowie von Giuliano Castellani, Dieter A. Nanz und Benedicta Aregger (Forum Ascona 1998). Der Aufsatz von David Fallows geht auf einen Vortrag bei mehreren Sektionen der SMG im Jahr 1999 zurück.

Thematisch ergab sich schliesslich ein Schwerpunkt mit vier volkswissenschaftlichen bzw. ethnomusikologischen Arbeiten, die am Ende des Bandes zusammengestellt sind. Dazu zählt die ausführlichere Studie von Matthias Stöckli, die hier als Teildruck seiner Dissertation erscheint.

„Wie und zu welchem Ende betrachtet die Musikwissenschaft in der Schweiz ‚ihre‘ Immigranten?“ Diese Frage stellt Claudia Maurer Zenck im eröffnenden Text zum Kolloquium „La Svizzera: Terra d’Asilo – Die Schweiz als Asylland“. Mögliche Antworten zeichnen sich nicht nur bereits in den von Maurer Zenck exponierten grundsätzlichen Überlegungen zur Exilforschung ab, sondern auch in den folgenden Referaten zu exemplarisch herausgegriffenen Schicksalen von Musikerpersönlichkeiten, die mehr oder weniger unfreiwillig ihre Heimat verliessen und in der Schweiz Zuflucht suchten. Dabei erweist sich mehrfach das von der Schweizer Fremdenpolizei in der Regel auferlegte Erwerbsverbot als zentrales Problem. Einer grösseren Sicherheit an Leib und Leben im Schweizer Asyl steht so in der Regel eine starke Einengung der künstlerischen Aktivitäten gegenüber, sodass der Aufenthalt in der Schweiz recht eigentlich zum Exil, wenn nicht gar zur Isolation werden kann.

Dass die Frage der Terminologie – etwa die Bezeichnung „Asyl“ oder „Exil“ – im Grunde eine Frage nach Auffassung und Bewertung eines erzwungenen Ortswechsels und einer mehr oder weniger geglückten „Assimilation“ ist und somit einen zentralen Aspekt und keineswegs nur eine methodische Spitzfindigkeit der Exilforschung betrifft, ist einer der Punkte, die

Maurer Zenck hervorhebt. Desgleichen die Tatsache, dass sich die musikwissenschaftliche Exilforschung nach ihrer anfänglichen Konzentration auf den Zeitraum des zweiten Weltkriegs mit der Thematisierung auch anderer Zeitabschnitte und in der Differenzierung der Fragestellungen weiteren Perspektiven zu öffnen hat.

Unterschiedlichen Konsequenzen des Exils in der Schweiz und hier insbesondere des Erwerbsverbots geht Sara Imobersteg bei drei deutschen Komponisten nach („Deshalb oder Dennoch“), die während des zweiten Weltkriegs in die Schweiz kamen: Bei Will Eisenmann (1906–1992) ist in den ersten zehn Jahren in der Schweiz die produktivste Schaffenszeit als Komponist festzustellen. Für Rudolf Semmler (1904–1988), ursprünglich vor allem praktischer Musiker, bedeutete das Erwerbsverbot eine unfreiwillige Privatisierung der künstlerischen Arbeit. Und für den Juden Max Ettinger (1874–1951), der sich 1933 als relativ erfolgreicher 59jähriger Komponist in Ascona niederliess, brachte der Krieg einen Bruch in der beruflichen Laufbahn und in seinen kompositorischen Absichten.

Vom Exil eines „glücklichen Emigranten“ spricht Hansjörg Pauli im Blick auf Hermann Scherchens (1891–1966) weitreichende Aktivitäten als Dirigent auch in der Schweiz, wohin Scherchen nach einem ersten Aufenthalt 1933 seinen Wohnsitz verlegte (1937). Der Ambivalenz von Scherchens Schweizer Situation, wie sie u.a. in einschlägigen Dokumenten zum Ausdruck kommt, entspricht allerdings auch der ironische Anteil des gewählten Titels („Hermann Scherchen, das Exil eines ‚glücklichen Emigranten‘“).

In die Zeit des ersten Weltkriegs führt der Beitrag von Laureto Rodoni über Ferruccio Busonis (1866–1924) Aufenthalt in Zürich (1915–20). Von Geburt Italiener, aufgrund seiner Wahlheimat (Berlin) Deutscher wählt der kosmopolitisch denkende Pazifist Busoni mit der Schweiz ein Land, das nicht am Krieg beteiligt ist. Hier tritt der relativen Abgeschiedenheit und Ruhe, die Busonis Kompositionstätigkeit an sich begünstigt, bald das Gefühl der Isolation und Provinzialität zur Seite, besonders nach Ende des Krieges. Dies kommt auch in den als Ergänzung zum Referat hier erstmals publizierten 12 Busoni-Briefen zum Ausdruck (Briefe an Leo Kestenberg, Isidor Philipp, Albert Biolley, Raffaello Busoni, Ernst Lochbrunner, Ettore Cosomati).

Wladimir Vogel (1896–1984) – Kompositionsschüler Busonis nach dessen Rückkehr nach Berlin – nahm in seinen musikalischen Werken häufig Stellung zur Politik. Einen ersten diesbezüglichen Akzent legt Carlo Piccardi („Le sotterranee convergenze politiche di Wladimir Vogel“) auf Vogels wenig beachtete frühe Kompositionen zur Propagierung kommunistischer Ideale. 1933 zum Verlassen Berlins gezwungen, ersucht Vogel 1934 vergeblich um die Aufenthaltsbewilligung in Basel und findet Zuflucht in Comolengo im Kanton Tessin, wo u.a. der *Thyl Claes* entsteht, ein Werk, das auch die Unterdrückung Europas durch die Nationalsozialisten anprangert, der Vogel in

die Schweiz auswich. Wie schwierig Vogels Lage zunächst im Schweizer Exil war, zeigt die Tatsache, dass er während des Krieges den Bezirk Locarno nicht verlassen durfte und eben dem üblichen Erwerbsverbot unterworfen war.

Die freien Beiträge dieses Bandes eröffnet David Fallows' „Interim Report“ zur Josquin-Forschung mit entsprechenden Überlegungen zur Werk-Chronologie des Komponisten („Approaching a New Chronology for Josquin“). Ein neues und in vielem einfacheres Bild ergibt sich hier aus der Tatsache, dass der Sänger „Josquin“ an der Mailänder Kathedrale (erstmalig 1459) und am Hof der Sforza (bis etwa 1482) nicht mit dem Komponisten Josquin Desprez identisch war, wie neulich Lora Matthews und Paul Merkley definitiv belegen konnten (1998). Dadurch reduziert sich die Wirkungszeit des Komponisten gegenüber früheren Auffassungen um rund zwanzig Jahre (erster Nachweis 1475 in Aix-en-Provence) und ist vor allem im Zeitraum von vor 1480 bis 1521 anzusiedeln.

Komponierende Frauen traten in der Epoche der Renaissance zwar stärker in die Öffentlichkeit als zuvor, doch sind in vielen Fällen ihre Werke nicht oder nur unvollständig erhalten, wie dies auch bei Cesarina Ricci de Tingoli der Fall ist. Von ihr bietet Christine Fischer erstmals eine vollständige Rekonstruktion eines der fünfstimmigen Madrigale aus dem 1597 gedruckten, aber nur fragmentarisch überlieferten Madrigalbuch. Die Rekonstruktion von *Nel discostarsi il sole* stützt sich auf eine bisher unbeachtet gebliebene Intavolierung einer Münchner Quelle und dient als Ausgangspunkt der Analyse. Zuvor grenzt Fischer die vermutliche Herkunft der Komponistin (Rimini) und den Wirkungskreis (Rom) ein, dies insbesondere ausgehend vom Widmungsträger des Madrigaldrucks, von Kardinal Cinzio Passeri Aldobrandini, eines kunstliebenden Neffen des Papstes Clemens VIII.

Agnese Pavanello bietet in ihrem analytischen Beitrag über Arcangelo Corelli Beobachtungen zur stilistisch-formalen Entwicklung des Komponisten, wie sie sich im Vergleich zwischen frühen und späten Werken abzeichnet („Per un'indagine sullo sviluppo diacronico del linguaggio musicale di Arcangelo Corelli“). Besonderes Gewicht liegt dabei auf Corellis zuletzt publizierten Concerti grossi op. VI (Amsterdam 1714) und dem Versuch einer chronologischen Einordnung der einzelnen Stücke.

Giuliano Castellani bespricht zwei für Gioacchino Rossini typische Formen musikalischer Szenenformung in der Oper („Due aspetti del concertato rossiniano“): als Kanon gestaltete Partien des „concertato“, sei es – wie öfters – als Scheinkanon oder auch gelegentlich als strenger Kanon, sowie die „stretta concertata“ als die für Rossini symptomatische Finalgestaltung, meist

mit dem zum Markenzeichen des Komponisten avancierten effektvollen Crescendo. Wobei das Augenmerk für beide untersuchten Formen in erster Linie auf die dramaturgischen Zusammenhänge gerichtet ist, auf welche Rossinis Faktur im einzelnen reagiert.

Auf der Analyse des Orchesterwerks *Arcana* (1925–27) von Edgar Varèse basieren die Ausführungen von Dieter A. Nanz über die besondere Ästhetik eines der richtungsweisenden Komponisten des 20. Jahrhunderts. In *Arcana* treten zwar Anklänge an Strawinsky auf – so an die „Danse Infernale“ aus dem *Feuervogel*, wie Strawinsky selbst feststellte, aber auch an die „Danse de la Terre“ des *Sacre du printemps* – doch steht Varèse kompositorisch mit seinem freien assoziativen Denken und dem Verfahren pragmatischer Material-Auswahl im Sinne eines „offenen Systems“ (Nanz) strukturell und klanglich für sich.

In den Kontext der sogenannten zweiten Wiener Schule führt der Forum-Beitrag von Susanne Gärtner, die das Verhältnis von René Leibowitz' *Sonate für Flöte und Klavier* op. 12 (1944) zu Anton Weberns *Variationen* op. 27 (1935/6) untersucht. Fassen lässt es sich unter dem Aspekt einer „klingenden Analyse“, die auf der Auseinandersetzung Leibowitz' mit der Zwölftonkomposition und mit dem dafür symptomatischen Werk Weberns beruht. Schliesslich wird die Frage nach dem Einfluss aufgeworfen, den Leibowitz' *Sonate* op. 12 auf Pierre Boulez ausgeübt haben könnte, dessen *Sonatine für Flöte und Klavier* (1946) zu einer Zeit entstand, als Boulez Schüler von Leibowitz war.

Ausser-europäischen Einflüssen auf Kompositionen des 20. Jahrhunderts geht Christine Jeanneret nach („L'autre de la musique. Une étude des influences extra-européennes dans la musique contemporaine“) und diskutiert einschlägige Beispiele: so die Verwendung von rhythmischen Strukturen aus hinduistischer Musik in Olivier Messiaens *Sept Haïkaï* (1962) und aus afrikanischer Musik in György Ligetis *Etudes pour piano* (1985), zugleich die Orientierung an fernen Klangvorbildern wie dem japanischen *gagaku* bei Messiaen oder dem *gamelan* in *Sonatas and Interludes* (1946–48) von John Cage, für den überhaupt fernöstliche Geisteshaltungen wie der Buddhismus eine zentrale Rolle spielten.

Zu Beginn des letzten Teils mit volkskundlichen bzw. ethnomusikologischen Aufsätzen steht der Beitrag von Albrecht Tunger über das Liederbüchlein der Maria Josepha Barbara Broger („Mit wass freüden soll man singen“). Im Anschluss an die kürzlich erfolgte Publikation dieses aus dem 18. Jahrhundert stammenden Liederbuchs (Appenzell 1996) identifiziert Tunger die einstige

Besitzerin („Brogerin“) auch als Schreiberin. Sie war Konventualin des Franziskanerinnenklosters in Appenzell und sammelte neben geistlichen Liedern auch weltliche. Auf dieser Basis zeichnet sich das Bild eines zugleich frommen wie lebensfrohen und musizierfreudigen Umkreises des Appenzeller Klosters jener Zeit ab. Zu zahlreichen Liedern liessen sich zudem neue Erkenntnisse bezüglich Herkunft und Überlieferung gewinnen. Für weitere Forschungen – etwa hinsichtlich des Aufführungsumfeldes der Lieder – ist der bisher nicht möglich gewordene Zugang zum Klosterarchiv von grösstem Interesse.

Der verbreiteten Ansicht, der im Muotatal praktizierte Jodel vertrete eine besonders archaische Form des alpenländischen Jodelns, tritt Hermann Fritz mit Untersuchungen zur Metrik der Gesänge entgegen („Die Metrik des Muotataler ‚Juuz‘“) und kommt zum Schluss, dass sich die Muotataler Jodelmelodien in metrischer und formaler Hinsicht nicht vom übrigen alpenländischen Jodel unterscheiden, und dass sie das, was an ihnen kompliziert ist, Anregungen aus der Harmonik der städtischen Tanzmusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdanken. Damit fügt sich auch der Muotataler Jodel nahtlos in die Auffassung ein, dass das alpenländische Jodelrepertoire nach dem Vorbild der Tanzmusik geschaffen ist, wobei als Vorbilder die ungeradtaktigen Gattungen Walzer, Ländler und Mazurka die wichtigste Rolle spielen.

Benedicta Aregger behandelt die russische Byline und den Umgang der russischen Folkloristik mit dieser alten Form des russischen Heldenepos, das auch „Starine“ genannt wird. Insbesondere kommen veränderte Bylinenformen unter Stalin zur Sprache („Novinen“), mit einem Ausblick auf aktuelle Fragen und Probleme der russischen Folkloristik, welche die Autorin während eines Forschungsaufenthalts in St. Petersburg (1994/95) aus nächster Nähe kennenlernen konnte.

Als Teildruck seiner Zürcher Dissertation „Chirimía und Trommel im Hochland von Guatemala“ (1998) bietet Matthias Stöckli eine Untersuchung über Eigenart und Funktion jener instrumentalen Musikstücke („sones“), die in Guatemala von zwei Männern zum Tanzspiel des „baile de la Conquista“ (Tanz der Eroberung) gespielt werden („Struktur und Variabilität in den Sones des Baile de la Conquista“). Dieses bei Heiligenfesten aufgeführte Tanztheater erzählt die Geschichte der Unterwerfung und Bekehrung der Volksgruppe der Quichés im Hochland des heutigen Guatemala durch die Spanischen Eroberer (1524). Die „Chirimía“ ist ein Holzblasinstrument mit Doppelrohrblatt, bei der Trommel („tambor“ oder „tun“) handelt es sich um eine doppelseitig mit Fell bespannte Röhrentrommel, und die „sones“ aus dem „baile“ gelten als angesehenste musikalische Gattung für dieses auch in andern Kontexten verwendete Ensemble.

Auf den Jahresbericht der SMG für 1999 und auf die Berichte aus den sieben Sektionen folgen wie üblich die von Andreas Fatton zusammengestellte Schweizer Musikbibliographie (für 1999, mit Nachträgen) und der einschlägige Namen- und Sach-Index.

Für die französische Übersetzung des Vorworts danken wir Isabel Kamber und für jene des Jahresberichts Georges Starobinski.

Joseph Willimann
Präsident der SMG

La première partie de ce volume réunit les contributions du colloque «La Svizzera: Terra d'Asilo – La Suisse: Terre d'Asyle» qui a eu lieu à Ascona en 1998 lors de la 79^e assemblée générale de la Société Suisse de Musicologie (SSM).

Les contributions libres s'appuient en partie sur des présentations qui ont été faites dans le cadre du Forum de la SSM. Ainsi, les textes de Susanne Gärtner, Christine Jeanneret et Hermann Fritz reposent sur des exposés lors du Forum de Berne (1997) alors que ceux de Giuliano Castellani, Dieter A. Nanz et Benedicta Aregger proviennent du Forum d'Ascona (1998). Le texte de David Fallows remonte à un exposé fait auprès de plusieurs sections de la SSM en 1999.

A la fin du volume sont regroupés quatre textes à thématique folkloristique et ethnomusicologique, parmi eux l'étude plus détaillée de Matthias Stöckli de qui nous publions une partie de la thèse.

«Comment et à quelle fin la musicologie suisse regarde-t-elle «ses» immigrants?» C'est la question que pose Claudia Maurer Zenck dans le premier texte du colloque «La Svizzera: Terra d'Asilo – La Suisse: Terre d'Asyle». Des réponses possibles ne se profilent non seulement à partir des réflexions générales que Claudia Maurer Zenck fait par rapport à la recherche sur l'exil, mais aussi dans les comptes rendus de sorts exemplaires de quelques musiciens qui ont quitté leur patrie plus ou moins contre leur gré et qui ont cherché refuge en Suisse. A plusieurs reprises, l'interdiction de travailler imposée par la police des étrangers suisse se révèle être un problème central. Une plus grande sécurité physique dans l'asile suisse s'oppose ainsi en général à une forte restriction des activités artistiques. De cette manière, le séjour en Suisse peut vraiment être ressenti comme un exil, voire une isolation.

Claudia Maurer Zenck souligne entre autres que la question de la terminologie – comme dans «asyle» ou «exil» – représente un aspect central de la problématique et nullement une subtilité méthodologique de la part des chercheurs. Elle correspond en fait à la question de savoir comment les personnes concernées vivent et évaluent leur déplacement involontaire et leur «assimilation» plus ou moins réussie. En plus, l'auteure note que la recherche musicologique sur l'exil, après s'être concentrée sur la période de la

Seconde Guerre Mondiale, devrait s'ouvrir à de nouvelles perspectives en thématissant d'autres périodes et en posant des questions de recherche plus différenciées.

Sara Imobersteg s'occupe des conséquences de l'exil en Suisse et notamment de l'interdiction de travailler pour trois compositeurs allemands venus en Suisse pendant la Seconde Guerre Mondiale («Deshalb oder Dennoch»): Dans la première décennie en Suisse, l'activité de composition de Will Eisenmann (1906–1992) fut la plus productive. Pour Rudolf Semmler (1904–1988), à l'origine surtout musicien pratique, l'interdiction de travailler correspondait à une privatisation involontaire de son travail artistique. Finalement, pour le juif Max Ettinger (1874–1951), qui s'installa à Ascona (en 1933) lorsqu'il était déjà un compositeur relativement établi, la guerre provoqua une rupture dans sa carrière professionnelle et dans ses intentions de compositeur.

C'est de l'exil d'un «émigrant heureux» que parle Hansjörg Pauli quand il décrit les activités étendues de Hermann Scherchen (1891–1966) aussi en Suisse où le chef d'orchestre élu domicile en 1937 après un premier séjour en 1933. L'ambivalence de la situation suisse de Scherchen qui ressort de différents documents est toutefois perceptible dans la composante ironique du titre choisi («Hermann Scherchen, das Exil eines «glücklichen Emigranten»»).

La contribution de Laureto Rodoni sur le séjour à Zurich (1915–1920) de Ferruccio Busoni (1866–1924) nous mène dans le temps de la Première Guerre Mondiale. Italien par son origine et allemand par sa patrie d'adoption (Berlin), le pacifiste à la pensée cosmopolite choisit la Suisse, un pays qui n'est pas engagé dans la guerre. A la sécurité et à la tranquillité relatives qui favorisent au fond les activités de composition de Busoni s'ajoutent très tôt des sentiments d'isolation et de provincialité, surtout après la fin de la guerre. Ceci apparaît aussi dans les douze lettres de Busoni qui – comme supplément à l'exposé – sont publiées ici pour la première fois (lettres adressées à Leo Kestenberg, Isidor Philipp, Albert Biolley, Raffaello Busoni, Ernst Lochbrunner, Ettore Cosomati).

Wladimir Vogel (1896–1984) – élève de Busoni en composition après le retour de celui-ci à Berlin – s'est souvent prononcé sur la politique dans ses œuvres musicales. Carlo Piccardi («Le sotterranee convergenze politiche di Wladimir Vogel») met l'accent sur les premières compositions de Vogel, peu connues, qui propagent les idéaux communistes. Forcé à quitter Berlin en 1933, Vogel demande en vain un permis de séjour à Bâle et trouve refuge à Comolengo dans le canton du Tessin où il écrit entre autres le *Thyl Claes*, une œuvre qui accuse aussi l'oppression de l'Europe par les nationaux-socialistes à laquelle Vogel a échappé en venant en Suisse. Les difficultés de Vogel dans son exil suisse sont illustrées par le fait qu'il ne lui était pas permis de

quitter le district de Locarno et qu'il était soumis à l'habituelle interdiction de travailler.

L'«Interim Report» de David Fallows par rapport à la recherche sur Josquin est la première contribution libre de ce volume. Il contient des réflexions sur la chronologie de l'œuvre du compositeur («Approaching a New Chronology for Josquin»). L'approche est devenue plus facile lorsqu'on a découvert que le chanteur «Josquin» de la cathédrale milanaise (la première fois en 1459) et à la cour des Sforza (jusqu'en 1482 environ) n'était pas identique au compositeur Josquin Desprez, comme Lora Matthews et Paul Merkley l'ont récemment prouvé (1998). Ainsi, la période d'activité du compositeur se réduit d'une vingtaine d'années (première attestation en 1475 à Aix-en-Provence) par rapport aux hypothèses précédentes, c'est-à-dire elle commencerait avant 1480 et se terminerait en 1521.

A l'époque de la Renaissance, les compositrices apparaissaient davantage dans le domaine public qu'auparavant, mais souvent leurs œuvres ne sont pas ou seulement incomplètement conservées. C'est aussi le cas de Cesarina Ricci de Tingoli dont Christine Fischer présente pour la première fois une reconstruction complète d'un des madrigaux à cinq voix du livre de madrigaux imprimé en 1597, mais seulement transmis en fragments. La reconstruction de *Nel discostarsi il sole* se base sur une tablature – demeurée inaperçue jusqu'à présent – d'une source munichoise et sert de point de départ pour l'analyse. Christine Fischer localise également l'origine présumée de la compositrice (Rimini) et sa sphère d'activité (Rome) en s'appuyant sur le fait que son livre de madrigaux est dédié au cardinal Cinzio Passeri Aldobrandini, amateur d'art, neveu du pape Clément VIII.

Dans sa contribution analytique sur Arcangelo Corelli, Agnese Pavanello analyse le développement stilistico-formel du compositeur tel qu'il ressort d'une comparaison entre ses premières et ses dernières œuvres («Per un'indagine sullo sviluppo diacronico del linguaggio musicale di Arcangelo Corelli»). Agnese Pavanello met l'accent sur les Concerti grossi op. VI (Amsterdam 1714) publiés après la mort de Corelli et sur la tentative d'une classification chronologique des différents morceaux.

Giuliano Castellani étudie deux formes de réalisation musicale des scènes dans l'opéra qui sont typiques pour Gioacchino Rossini («Due aspetti del concertato rossiniano»): des parties du «concertato» arrangées en canon – soit en faux canon (souvent) soit en canon strict (parfois) – ainsi que la «stretta concertata» représentant la réalisation finale symptomatique pour Rossini qui est dans la plupart des cas marquée par le crescendo théâtral

typique du compositeur. Pour les deux formes analysées, l'accent est principalement mis sur les rapports dramaturgiques auxquels réagit la facture de Rossini.

C'est sur l'analyse de l'œuvre orchestrale *Arcana* (1925–27) d'Edgar Varèse que se basent les réflexions de Dieter A. Nanz sur l'esthétique particulière d'un des compositeurs les plus influents du 20^e siècle. Dans *Arcana* apparaissent, il est vrai, des réminiscences de Strawinsky – la «Danse Infernale» de *Oiseau de feu* (ce que Strawinsky a lui-même constaté), mais aussi la «Danse de la Terre» du *Sacre du printemps* – mais au niveau de la structure et de la sonorité la composition de Varèse se distingue par sa pensée libre et associative et par le choix pragmatique du matériel dans le sens d'un «système ouvert» (Nanz).

La contribution de Susanne Gärtner nous mène dans le contexte de la seconde «Ecole de Vienne». L'auteure analyse la relation entre la *Sonate pour flûte et piano* op. 12 (1944) de René Leibowitz et les *Variations* op. 27 (1935/36) d'Anton Webern. On peut la comprendre comme une «analyse sonore» qui repose sur l'occupation de Leibowitz avec l'écriture dodécaphonique et l'œuvre de Webern symptomatique pour celle-ci. L'auteure pose finalement la question de l'influence que la *Sonate* op. 12 de Leibowitz a pu avoir sur Pierre Boulez qui a composé sa *Sonatine pour flûte et piano* (1946) à une époque où il était élève de Leibowitz.

Christine Jeanneret analyse les influences extra-européennes dans les compositions du 20^e siècle («L'autre de la musique. Une étude des influences extra-européennes dans la musique contemporaine») et discute plusieurs exemples: l'utilisation de structures rythmiques de la musique hindoue dans *Sept Haïkai* (1962) d'Olivier Messiaen et de la musique africaine dans les *Etudes pour piano* (1985) de György Ligeti ainsi que l'orientation sur des modèles de sonorité lointains comme le *gagaku* japonais chez Messiaen ou le *gamelan* dans *Sonatas and Interludes* (1946–48) de John Cage pour qui les mentalités extrême-orientales comme le bouddhisme ont joué un rôle central.

Au début de la dernière partie contenant des études folkloristiques et ethnomusicologiques se trouve la contribution d'Albrecht Tunger sur le recueil de chansons de Maria Josepha Barbara Broger («Mit wass freüden soll man singen»). Après la publication récente de ce recueil du 18^e siècle (Appenzell 1996), Albrecht Tunger parvient à identifier l'ancienne propriétaire («Brogerin») également comme copiste. Elle était conventuelle du couvent de franciscaines à Appenzell et collectionnait des chansons sacrées aussi bien que des chansons profanes. A partir de cela se dessine l'image d'une ambiance à la fois

pieuse et profane, caractérisée par une pratique musicale spontanée dans l'entourage du couvent d'Appenzell. A propos de nombreuses chansons, on a réussi à obtenir de nouvelles informations quant à leur origine et leur tradition. Pour des recherches ultérieures – par exemple sur les modalités de représentation des chansons – l'accès aux archives du couvent, impossible pour l'instant, serait du plus haut intérêt.

L'opinion répandue que le jodel pratiqué dans la vallée de la Muota représente une forme archaïque du jodel alpin est contestée par Hermann Fritz qui analyse la métrique des chants («Die Metrik des Muotataler «Juuz»»). Il conclut que les mélodies du jodel de la vallée de la Muota ne se distinguent ni par la métrique ni par la forme des autres types de jodel alpin. Leurs caractéristiques qui semblent complexes sont dues à des inspirations de l'harmonie musicale des danses urbaines datant de la deuxième moitié du 19^e siècle. Ainsi, le jodel de la vallée de la Muota s'insère parfaitement dans la conception du répertoire du jodel alpin créé à l'exemple de la musique de danse, les genres à mesure ternaire (valse, laendler, mazurka) jouant le rôle central.

Benedicta Aregger traite la byline russe et les rapports que la folkloristique russe entretient avec cette vieille forme de l'épopée russe, également appelée «starine». L'auteure met plus particulièrement l'accent sur des formes de byline qui ont été transformées sous Staline («Novines») et donne une vue d'ensemble des questions et problèmes actuels de la folkloristique russe qu'elle a pu connaître directement au cours d'un séjour de recherche à Saint-Pétersbourg (1994/95).

En nous présentant une partie de sa thèse zurichoise «Chirimía und Trommel im Hochland von Guatemala» (1998), Matthias Stöckli propose une étude des caractéristiques et de la fonction des morceaux de musique («sones») qui sont joués par deux musiciens à l'occasion du jeu de danse du «baile de la Conquista» (danse de la Conquête) («Struktur und Variabilität in den Sones des Baile de la Conquista»). Ce théâtre de danse représenté lors des fêtes des saints retrace l'histoire de la soumission et de la conversion du groupe ethnique des Quichés par les conquérants espagnols dans les hauts plateaux de l'actuel Guatemala (1524). La «Chirimía» est un instrument à vent en bois, à anche double; le tambour («tambor» ou «tun») est un tambour tubulaire recouvert de peau des deux côtés. Les «sones» du «baile» sont considérés comme le genre musical le plus estimé pour cet ensemble d'instruments également utilisé dans d'autres contextes.

Le rapport annuel de la SSM pour l'année 1999 et les rapports des sept sections sont suivis de la Bibliographie musicale suisse rédigée comme d'habitude par Andreas Fatton (pour 1999, avec des compléments) et de l'index des noms et des matières.

Nous remercions Isabel Kamber pour la traduction de la préface et Georges Starobinski pour la traduction du rapport annuel.

Joseph Willimann
Président de la SSM