**Zeitschrift:** Dissonance

**Herausgeber:** Association suisse des musiciens

**Band:** - (2002)

**Heft:** 77

**Rubrik:** Communiqués du Conseil pour la recherche des Hautes Écoles suisses de musique

**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:** 15.07.2025

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

## MICRO-INTERVALLES HISTORIQUES

*Musique et instruments chromatiques et enharmoniques au XVI^e^ et XVII^e^ siècle ; colloque organisé par la Schola Cantorum Basiliensis et l'Institut de musicologie de l'Université de Bâle, 9 avril 2002*

L'une des préoccupations essentielles de la musique européenne, au début des temps modernes, fut la redécouverte de l'Antiquité, qui eut entre autres les conséquences que l'on sait pour l'opéra et la monodie. Dans ce contexte, il y eut également plusieurs tentatives, dès le milieu du XVI^e^ siècle, pour remettre en honneur les genres antiques « oubliés », le chromatique et l'enharmonique. Un colloque organisé conjointement par la *Schola Cantorum Basiliensis* et l'Institut de musicologie de l'Université de Bâle vient d'étudier la question de savoir jusqu'où ce retour empirique à l'Antiquité avait marqué la pratique musicale des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Comme l'expliquent en ouverture les organisateurs du colloque, Martin Kirnbauer et Thomas Drescher, les termes de « chromatisme » et d'« enharmonie » n'étaient pas définis rigoureusement à l'époque, mais pouvaient avoir des significations diverses, sujettes à des interprétations renouvelées. A ce flou sur le plan théorique s'opposent cependant des instruments d'époque – avec des claviers pouvant compter jusqu'à trente et une touches par octave! – qui étaient censés permettre de réaliser concrètement les micro-intervalles nécessaires – sans parler de la musique écrite pour eux.

En posant la question « Pourquoi construisait-on des claviers enharmoniques ? », Rudolf Rasch (Utrecht) révèle les divers motifs ayant conduit à construire des instruments à clavier de plus de douze touches par octave. Cela va de tentatives du XVI^e^ siècle pour remettre en honneur les genres antiques et produire ainsi des effets inouïs sur les auditeurs (Vicentino) à l'ambition de pouvoir jouer juste dans le plus grand nombre de tonalités possibles (cas de Mersenne et de Ban, mais aussi du clavier transpositeur de Bulyowsky de 1699, pour qui la théorie musicale des Grecs ne joue plus aucun rôle) et à la résurrection de ces instruments au XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle.

L'exposé « Les clavecins chromatiques en Italie au XVI^e^ et XVII^e^ siècle » du musicologue et constructeur de clavecins Denzil Wraight (Coelbe) complète de manière idéale les propos de Rudolf Rasch en fournissant un aperçu des instruments à clavier italiens. Ceux-ci comptent des instruments conservés – ou connus seulement par des documents – d'au moins 19 touches par octave, des clavecins de plus de 12 touches (mais de moins de 19) par octave, enfin des virginals de plus de 12 touches par octave. A son avis, les instruments « chromatiques » proprement dit étaient un phénomène relativement rare, limité à des cercles d'érudits, souvent soutenus par des mécènes, et il suppose que le terme était aussi utilisé pour des instruments incomplètement chromatiques. Il ressort cependant qu'en Italie, les instruments à clavier à touches dites brisées *(ré dièse/mi bémol* et *sol dièse/la bémol)* étaient pratiquement la norme, car ils étaient nécessaires pour jouer le répertoire ordinaire dans le tempérament mésotonique habituel à l'époque. On rappelle que ce tempérament était alors le seul pratiquement possible et ne représentait pas une option parmi d'autres, comme aujourd'hui.

Entre ces deux conférences, Bob van Asperen (Amsterdam) aborde la question « Consonant ou dissonant? La musique pour clavecin chromatique » en donnant une démonstration pratique sur un clavecin à 19 touches par octave, construit par André Extermann d'après un modèle italien. Il joue des exemples de A. Mayone (enharmonies "pseudo-grecques") et de G. del Buono (emploi étendu des 19 notes), puis des compositions telles que l'*Elevationstoccata* de J.J. Froberger et le *Capriccio cromatico* de T. Merula, qui emploient côte à côte *ré dièse* et *mi bémol*, ou *sol dièse* et *la bémol*. En comparant le résultat avec celui obtenu sur un instrument à 12 touches par octave, accordé en tempérament mésotonique, on découvre la nouvelle dimension sonore qui s'ouvre si l'on distingue des notes que l'on a l'habitude aujourd'hui de confondre enharmoniquement.

Johann Sonnleitner (Zurich et Bâle) offre une seconde démonstration intitulée « Ecoute comparée des *Cento partite* de Frescobaldi », qu'il joue sur un clavecin chromatique, sur un instrument accordé en tempérament mésotonique, enfin sur un clavecin bien-tempéré (système Vallotti). En bis, il présente encore un clavicorde de 24 notes par octave (dit *clavicantal*), construit par Florian Sonnleitner, sur lequel il fait résonner l'univers et la musique du compositeur H. Ruland.

Dans son exposé « Fretted strings versus vocal intonation: enharmonic proposals », Patrizio Barbieri (Rome) se penche ensuite sur le problème des différents tempéraments, mais surtout du point de vue physique, en examinant des questions pratiques chez G.B. Benedetti (1585) et en se référant constamment aux discussions qu'on trouve dans les sources du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle. Ses exemples confectionnés à l'ordinateur sont particulièrement frappants, car ils illustrent les problèmes des différents diapasons dans les pièces très modulantes ou circulaires.

Dans l'exposé « *Si possono suonare i Madrigali del Principe* – Die Gamben G. B. Donis und chromatisch-enharmonische Musik in Rom im 17. Jahrhundert », Martin Kirnbauer (Bâle) discute les effets particuliers de la musique chromatique et enharmonique à partir de témoignages de l'époque (A. Kircher et A. Maugars) et de compositions conservées (D. Mazzocchi, P. Eredia). La question qu'il se pose est comment cette musique était exécutée. Le savant Giovanni Battista Doni préférait les violes de gambe aux instruments à clavier, trop compliqués, et possédait lui-même une « muta di viole », soit une famille de violes construites sur mesure et dotées de frettes supplémentaires pour les micro-intervalles. Il déclare cependant que sa musique peut aussi être exécutée sur des violes « ordinaires , mais perfectionnées », c'est-à-dire dotées de frettes supplémentaires, et précise qu'on trouve ces instruments – il s'agit d'un ensemble de violes du cardinal Francesco Barberini – à la

« casa Mazzocchi », ce qui jette une nouvelle lumière (et une nouvelle sonorité) sur les compositions de Mazzocchi. En conclusion, Kirnbauer se penche encore, à partir des madrigaux de M. Rossi, sur les « Madrigali al tavolino », qui formaient un genre à part dans la seconde moitié du XVII^e siècle et qui sont inconcevables sans les expériences chromatiques du demi-siècle précédent. La série des conférences et des démonstrations pratiques se conclut par une discussion générale, où reparaissent les quatre aspects du sujet abordés dans les exposés: bases théoriques (conception de l'Antiquité, tempérament), instruments conçus pour y répondre, musique composée, pratique musicale.

Organisé et réalisé de façon exemplaire, ce colloque extrêmement riche se termine par deux concerts. En début de soirée, sous le titre « Ancidetemi pur grevi martiri », les étudiants des classes de clavecin (J.-A. Bötticher et A. Marcon) et de celle de harpe (H. Rosenzweig) de la *Schola Cantorum Basiliensis* jouent de la musique napolitaine de 1600, dont quelques pièces destinées explicitement au clavecin chromatique (de G. del Buono, par exemple). Après quoi Evelyn Tubb (chant), le quatuor de violes de gambe *The Earle his Viols* (Irene Klein, Jessica Marshall, Brigitte Gasser et Randall Cook) et Marie Nishiyama (harpe) invitent à une « Réception chez le cardinal Francesco Barberini », où ils font entendre un choix exquis et superbement interprété d'œuvres de P. Nenna, del Buono, Frescobaldi, E. Bottigari, P. Eredia, D. Mazzocchi, Gesualdo et M. Rossi; la musique chromatique et enharmonique discutée lors du colloque prend ainsi toute sa dimension esthétique. Un buffet de friandises réalisées d'après des recettes du XVII^e siècle conclut cette « accademia » chez Mgr Barberini.

Les travaux du colloque seront publiés dans les *Annales suisses de musicologie* 2002. **PHILIPP ZIMMERMANN**

## UNE RECHERCHE AXÉE SUR LA PRATIQUE: *ZONING-IN*

*Zoning-In* étant une notion empruntée au sport, il était intriguant de la retrouver comme titre d'un cours d'été sous-titré *Motivating the Musical Mind*. A fin août 2002, le *Conservatorio della Svizzera Italiana* et le *Royal College of Music* de Londres se retrouvaient dix jours à Lugano, sous la direction d'Aaron Williamson et de Sam Thompson, du *Centre for the Study of Music Performance*, pour des ateliers communs où furent discutées les aptitudes physiques et mentales, qui étaient aussi testées dans la pratique avec des représentants des différents domaines de travail.

John Gruzelier, spécialiste du feedback nerveux à l'*Imperial College of Science, Technology and Medicine*, mesure les ondes cérébrales et en démontre la modulation possible par le musicien qui joue. Christopher Connolly travaille avec un manuel qui établit une relation entre l'entraînement sportif et la préparation mentale des musiciens. Adrian Taylor *(De Montfort University)* recommande l'échauffement corporel pour se préparer à jouer, notamment à travers l'atelier *Musical performance after or not after a moderate aerobic exercise session.* Quant aux musiciens Brian Hawkins, doyen des cordes, et Yonty Solomon, professeur de piano, tous deux enseignants au *Royal College of Music*, ils essaient de démontrer les différentes approches de leur point de vue.

La confrontation des différentes disciplines fournit une base intéressante et précieuse en soi: d'un côté les chercheurs méthodiques, avec leurs preuves statistiques et leurs unités mesurables, que ce soit en neurologie ou en sport, de l'autre les musiciens et les aspirants musiciens, qui se basent sur des critères artistiques au moment de jouer et qui laissent l'expérience et l'émotion spontanée guider la main et l'oreille.

Le cours réunit des gens intéressants et a un effet stimulant pour toutes les parties. Peut-être que lors d'une prochaine édition, des échanges plus approfondis, par exemple sous forme d'une table ronde, seraient un progrès dans la bonne direction. Voici le verdict de deux participants éminents, dont les professions répondent aux nouvelles tendances: Andreas Burzik (Brême), violoniste professionnel et psychologue diplômé qui étudie le sentiment de flux chez les musiciens d'orchestre et dans l'enseignement *(a.burzik@t-online.de)*, estime que chaque musicien a sans doute besoin d'une solution sur mesure, en fonction de son type et de son caractère; Eija Mäkirintala, également musicienne, mais qui s'est encore formée comme hypnothérapeute et qui compte faire là-dessus un doctorat au Conservatoire supérieur de musique de Helsinki, relève que les différentes disciplines devront encore dialoguer davantage *(eija.makirintala@siba.fi)*. La réaction des musiciens et musiciennes à la fin du cours est de donner ensemble un concert spontané, dans lequel on pouvait retrouver – dans une certaine mesure et à un degré variable – les divers sujets abordés par les scientifiques. Là encore, une formulation verbale aurait été intéressante. Quel est le fruit véritable d'une telle rencontre? Peut-on observer des conséquences concrètes? Ou le mérite principal est-il la confrontation enrichissante de regards divers sur le musicien qui joue? Dans le contexte un peu perplexe de la recherche imposée aux hautes écoles suisses de musique par la politique, la route est-elle le but, la posture du chercheur plus importante que le résultat? On remerciera en tout cas Hubert Eiholzer et Christoph Brenner – ce dernier directeur du *Conservatorio della Svizzera Italiana* – d'avoir pris l'initiative de vivifier intelligemment la recherche dans les conservatoires supérieurs de musique en l'internationalisant. **THÜRING BRÄM**

## VOIX ET PRATIQUE DU CHANT DANS LA MUSIQUE ANCIENNE

*Colloque de la « Schola Cantorum Basiliensis » (18 au 21 novembre 2002)*

« Chanter est le fondement de la musique en toutes choses », écrit Georg Philipp Telemann, ce qui est incontesté à son époque. Jusque vers 1800, date à laquelle la musique instrumentale commence à s'émanciper sur le plan esthétique, le chant est en effet considéré en Occident comme étant au cœur de la culture musicale. Il pose toutefois un problème fondamental, car s'il est possible de reconstituer la technique de jeu des instruments anciens à partir de leur construction, cela ne l'est pas pour la voix. Le fait que le corps humain n'ait pas évolué justifie même l'hypothèse que la tradition du chant n'aurait pas connu de solution de continuité — comme on le voit dans l'usage abusif du terme de *bel canto*. Or la simple constatation des différentes manières de chanter dans nos cultures contemporaines prouve que la voix humaine est un organe extrêmement malléable, dont l'usage est déterminé par les prémisses esthétiques et les exigences de la pratique musicale correspondante. Il faut donc être très prudent avant de projeter la pratique actuelle sur le passé, même dans notre propre culture. La tendance des concerts actuels à employer sans discrimination des chanteurs de talent pour le répertoire classique et dans des programmes sur instruments historiques suscite donc une certaine perplexité et mérite qu'on réexamine les sources historiques.

Un colloque de la *Schola Cantorum Basiliensis* se penchera sur les problèmes multiples de la pratique du chant dans la musique ancienne. Il compte aborder aussi bien les questions fondamentales du chant et du répertoire que les aspects physiques et l'histoire de la réception. Le programme comprend aussi un coup d'œil critique sur le marché musical contemporain. Ce colloque en prolonge un premier, de 1998, consacré à l'opéra baroque, mais en déplaçant l'accent. Il s'adresse aux chanteurs professionnels, aux étudiants et aux professeurs de chant, aux historiens de la musique, et à toutes les personnes qui s'intéressent à ce sujet crucial de la pratique musicale.

*Conférences, ateliers, discussions, concerts, exposition*

Langues : allemand et anglais

Intervenants : Benjamin Bagby (Paris), Jörg-Andreas Bötticher (Bâle), Stefan Brandt (Bâle), Pia Ernstbrunner (Vienne), Alessandra Fiori (Casalecchio), Jeffrey Gall (Montclair), Leonella Grasso-Caprioli (Padoue), René Jacobs (Paris/Bâle), Katarina Livljanic (Paris), Ulrich Messthaler (Bâle), Andrew Parrott (Oxford), John Potter (York), Bernhard Richter (Fribourg-en-Brisgau), Anthony Rooley (Bâle/Londres), Thomas Seedorf (Fribourg-en-Brisgau), Rebecca Stewart (Tilburg), Gerd Türk (Bâle/Hofheim), Eric van Tassel (Fowlmere, GB), Dominique Vellard (Bâle), Richard Wistreich (Trossingen/Cambridge)

*Concerts*

- 18.11.02: « Lay a Garland », madrigaux pour double chœur de Luca Marenzio (XVI$^{e}$) et Robert Lucas Pearsall (XIX$^{e}$), Consort of Musicke / I Fagiolini, dir. Anthony Rooley;
- 19.11.02: audition des classes de chant de la *Schola Cantorum*;
- 20.11.02: « Beowulf », par Benjamin Bagby (chant et vielle);
- 20.11.02: concert de midi de l'ensemble « White Raven » (dir. Kathleen Dineen);
- 21.11.02: concert final, Dominique Vellard

*Prix (en francs suisses)*

Colloque complet (3 jours, concerts compris), 150.– / réd. 80.–;
1 jour à choix, 50.– / réd. 25.–;
demi-journée, 25.– / réd. 15.–;
entrée libre pour les membres de la *Musik-Akademie der Stadt Basel* et de l'Université de Bâle
Prière de s'inscrire jusqu'au 7 novembre 2002

*Adresse*

Musik-Akademie der Stadt Basel
SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS,
Claudia Schärli, Case postale 232, CH – 4003 Bâle,
tél. +41-61-2645757, télécopie +41-61-2645749,
E-Mail: claudia.schaerli@musakabas.ch
www.unibas.ch/mab/scb/scb.htm