

**Zeitschrift:** Dissonance  
**Herausgeber:** Association suisse des musiciens  
**Band:** - (2002)  
**Heft:** 78

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

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

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

## **TROP D'ATTENTES TUE LA SATISFACTION**

*Septième Congrès de l'ELIA à Dublin*

Au plus tard depuis la Déclaration de Bologne (1999), une agitation presque haletante secoue les milieux académiques européens : diplômes de *bachelor* ou de *master*, système européen de transfert de *credits* (ECTS), mobilité des étudiants et des enseignants, gestion de la qualité, tels sont quelques-uns des sujets auxquels sont confrontés les politiciens spécialistes de l'éducation et les responsables des hautes écoles. Il n'est pas surprenant que l'entente ne règne pas encore en Europe : les traditions pédagogiques de chaque pays sont trop différentes pour être coulées de force dans le même moule. Même au sein de la Suisse, les universités et les hautes écoles spécialisées (HES) ne se sont pas encore mises d'accord quant à la physionomie de ces dernières (devise : « égales mais différentes »). Il va de soi qu'en matière de beaux-arts, musique, art dramatique et danse, la formation n'est pas comparable, sans autre précaution, à celle requise en technique ou en économie, comme le savent trop bien les HES suisses qui coiffent l'ensemble de ces disciplines.

C'est notamment pour donner une voix aux filières européennes de formation artistique qu'a été fondée en 1990, à Amsterdam, l'ELIA (*European League of Institutes of the Arts*), qui regroupe entre-temps quelque 370 institutions d'éducation et de formation en architecture, danse, design, médiart, arts visuels, musique et art dramatique de 46 pays. Ses objectifs principaux sont de promouvoir les filières artistiques, de défendre les intérêts des institutions de formation et de conseiller les instances nationales et internationales qui se préoccupent de collaboration internationale dans le domaine de la formation artistique. La part la plus importante des activités consiste à organiser tous les deux ans des conférences, colloques, séminaires et ateliers, à rédiger des publications et à faire des recherches sur la formation artistique. L'ELIA collabore aussi étroitement avec l'AEC (Association Européenne des Conservatoires, académies de musique et *Musikhochschulen*).

« Cómhar » – le terme gaélique désignant la coopération – était la devise du 7<sup>e</sup> Congrès de l'ELIA, qui s'est déroulé à Dublin, du 24 au 26 octobre 2002. Il s'agissait en premier lieu d'une collaboration des huit hautes écoles irlandaises des beaux-arts, arts graphiques, musique et art dramatique, qui recevaient le congrès et étaient responsables – avec l'ELIA – du programme. Ce dernier ne durait que deux jours, d'où sa densité : séance plénière au début et à la fin, avec chaque fois des orateurs principaux, et entre deux dix colloques répartis dans tout Dublin, dont il fallait choisir deux.

Chaque colloque avait été préparé par un groupe de travail et était censé offrir, outre des exposés, l'occasion de discussions et de contributions individuelles. La gamme des sujets était vaste ; on avait le choix entre : politique de l'éducation, didactique scolaire, recherche appliquée, télé-enseignement, critères de Bologne, mobilité, questions esthétiques. Malheureusement, seul un très petit nombre de colloques tinrent les promesses attendues. Celui consacré au modèle de Bologne commença par exemple par les déclarations d'une instance politique (le ministre irlandais de

l'Éducation), d'une institution de formation (une université allemande) et d'une association (l'AEC). Lors de la table ronde qui suivit, d'autres représentants de hautes écoles se contentèrent de lire leurs réponses à des questions déposées précédemment. La mise au point d'une déclaration commune de principe de l'ELIA et de l'AEC sur les critères de Bologne était condamnée d'avance, faute de temps et d'énergie.

Les séances plénières furent elles aussi déçues et plutôt décevantes, malgré la présence d'invités éminents ; sous le titre de « créolité », la sociologue américaine Saskia Sassen plaida la première en faveur du multiculturalisme, puis un Flamand, Dirk Van Damme, exposa la position politique de l'UE sur la mise en œuvre de la Déclaration de Bologne. Seul Fintan O'Toole, journaliste et critique de théâtre irlandais, offrit une contribution plus substantielle. La séance de clôture se déroulait dans un cadre prestigieux, mais doté d'une acoustique misérable, le musée d'Art moderne. Là aussi, on avait fait appel à d'éminents conférenciers (Catherine David, Luc Tuymans et Noel Sheridan), mais leurs exposés, trop longs, étaient sans lien évident et éprouvèrent la patience d'un public déjà épuisé. La visite prévue du musée tomba donc à l'eau, faute de temps.

La plus profonde déception fut en fait l'absence des arts pendant tout le congrès, alors qu'ils représentent la mission essentielle des établissements affiliés à l'ELIA. Il y avait certes un programme culturel annexe, qui comprenait quelques éléments remarquables (tel le monologue de l'acteur Conlon Lovett, tiré du *Malloy* de Samuel Beckett). Mais d'autres étaient plutôt maigres (« Eurodans.net », un spectacle dansé dont la chorégraphie avait été mise au point par Internet), ou étaient simplement mal présentés. (Le pire, ce fut la musique de chambre baroque offerte pendant l'apéritif final : seuls ceux des cinq à six cents personnes présentes qui se tenaient dans le voisinage immédiat des musiciens purent entendre quoi que ce soit.)

C'est sans doute l'hétérogénéité d'une organisation comme l'ELIA qui fait que les attentes des délégués sont très diverses et qu'il est presque impossible de satisfaire tous les besoins. Il convient cependant, après cette expérience, de chercher de nouvelles formes et un autre style pour les congrès futurs. Si la Suisse était représentée par une trentaine de responsables de ses hautes écoles, c'est que le prochain congrès de l'ELIA se tiendra à Lucerne du 3 au 6 novembre 2004. Suite à une initiative de la *Hochschule für Kunst und Gestaltung* de Zurich et de la *Hochschule für Musik und Theater* de Lucerne, une société a été fondée pour préparer et diriger le congrès en liaison avec l'ELIA. On prévoit aussi des activités à Bâle, Berne et Zurich pour pouvoir s'appuyer sur une base aussi large que possible, formée par l'ensemble des hautes écoles suisses de beaux-arts, d'arts graphiques, de musique et d'art dramatique. N'étant pas membre de l'UE, la Suisse devrait avoir un intérêt majeur à participer à la conception et au développement de la politique européenne de l'éducation. Après l'expérience de Dublin, Lucerne 2004 pourrait aussi offrir à la Suisse une tribune où présenter avec assurance ses talents et ses acquis dans ce domaine. **HANS NIKLAS KUHN**

## QUI CHERCHE NE TROUVE PAS

*Cinquième Congrès international sur l'improvisation à Lucerne*

Ce congrès, qui s'est déroulé à Lucerne du 7 au 12 octobre 2002, était le cinquième organisé depuis 1990 par la Société internationale d'improvisation. L'édition 2002 représente le cas idéal de combinaison entre recherche et pratique : les résultats de la recherche sont présentés en séminaire et confrontés à des ateliers artistiques qui ont ainsi un rapport étroit avec la théorie. La réflexion et la pratique sont sollicitées l'une sitôt après l'autre grâce au couple exposé-concert. La pléthore de l'offre ne permet cependant pas de rendre compte de tous les événements, le choix reste donc subjectif et limité.

Données par des représentants illustres des sciences humaines, les conférences du matin se référaient toutes à la question « Improviser, pourquoi ? ». « Qu'est-ce qui peut bien inciter des gens, demande Walter Fähndrich, le véritable *spiritus rector* du congrès (assisté de Peter K. Frey et Christoph Baumann) dans la préface du programme, à improviser spontanément, surtout à une époque aussi obsédée de sécurité que la nôtre ? L'improvisation ouvrirait-elle des horizons qui restent fermés à l'action préméditée ? » Plus loin : « Comment s'accordent l'improvisation et l'idée d'œuvre d'art ? »

Le logicien des affects, Luc Ciompi (Lausanne), traite précisément ce sujet. La pensée logique est toujours mêlée d'affect ; les affects réduisent la complexité cognitive. L'intuition est une attraction non spécifique, l'improvisation « l'exploration ludique du terrain sentir-penser-agir », l'improvisation musicale peut être l'exploration de domaines fermés à la logique quotidienne, le parcours des marges. Son théorème provocant, « Qui cherche ne trouve pas », rappelle les déclarations de maint inventeur affirmant que l'inspiration lui serait venue par hasard, alors qu'il poursuivait une stratégie ou une hypothèse toute différente. Dans son introduction, Ciompi écrit : « Selon le modèle de la logique des affects – qui est une nouvelle théorie scientifique sur l'interaction nécessaire de l'émotion et de la pensée –, les humeurs fondamentales comme l'intérêt, la rage, la joie et le deuil sont des états énergétiques dirigés, qui jouent un rôle important dans chaque pensée et comportement. Ce sont notamment les moteurs véritables de la pensée... Dans l'improvisation ludique, on expérimente en s'amusant de nouvelles manières de penser, de sentir et d'agir. » (Luc Ciompi, *Affektlogik*, Stuttgart 1998.)

Alors que Ciompi éclaire l'improvisation à partir de la psychiatrie, le poète et essayiste autrichien Franz Joseph Czernin emprunte une voie toute différente : il distingue dans les œuvres d'art un ordre explicite et un ordre implicite. L'ordre explicite s'exprime dans des règles se rapportant aux qualités de l'œuvre d'art perceptibles par les sens, tandis que l'ordre implicite exprime des règles formulées en vue de la signification de l'œuvre d'art. Grâce à la dialectique des deux ordres, sa classification de quelques manières d'improviser donne à son exposé le caractère d'une improvisation parlée, mais « écrite ». C'est là une particularité remarquable de ce congrès (comme, par exemple, dans l'exposé de Hans Ulrich Reck (Cologne), qui vient des arts visuels) : le discours sur l'improvisation suscite une sorte d'improvisation mentale, guidée par la logique des affects, au sein des groupes de discussion, comme s'ils s'approchaient à tâtons de leur objet.

Les séminaires (axés plutôt sur la théorie) et ateliers (axés plutôt sur la pratique) de l'après-midi offraient une bonne occasion de mettre en œuvre les hypothèses exposées le matin. Spécialiste de la physiologie du cerveau, Eckart Altenmüller (Hanovre) illustre sur bien des points les thèses de Ciompi dans ses considérations sur

« Le cerveau improvisateur et reproducteur du musicien – Physiologie cérébrale spécialisée des actions musicales imaginées, apprises et automatisées ». Grâce aux études récentes, menées spécifiquement sur des musiciens, sa définition de l'apprentissage comme « création d'arborescences neuronales » dans le cerveau, ouvre des perspectives toutes nouvelles aux pédagogues : on abandonne l'idée des deux hémisphères cérébraux en faveur du maillage de diverses régions, c'est-à-dire que l'apprentissage s'effectue en reliant des zones cérébrales et en appelant ces réseaux par les canaux ou les arborescences neuronales (cf. Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Suhrkamp 2001). Il est réjouissant que, dans l'aire germanophone, la recherche sur le cerveau se développe avec une attention particulière à la musique, et que les intuitions de Hanna et Antonio Damasio, confirmées par leurs longues recherches sur le cerveau à l'Université de l'Iowa (cf. *Descartes' Error* et *The Feeling of What Happens*), trouvent ici une prolongation qui rende service aux musiciens et aux professeurs de musique.

Pour illustrer l'improvisation verbale et cognitive de Czernin, George Lewis (San Diego) se lance dans une improvisation qui sort du simple cadre musical pour s'intégrer dans une réflexion dialoguée plus vaste sur des paradigmes comme la technologie, la race, le sexe. Voici comment Lewis décrit la dimension quasi politique de ses improvisations : « Nous vivons une époque post-coloniale. Qu'est-ce que la musique a à dire là-dessus ? »

Les discussions suivant les concerts révèlent des regards très tranchés sur l'improvisation. D'un côté, on se fixe comme objectif que l'improvisation sonne comme si elle avait été composée, avec la clarté du cristal ; d'un autre, on peut déceler une conception qui « laisse le métier derrière soi, avec contenance » (Helmut Bieler-Wendt, Karlsruhe). Qu'est-ce que cela veut dire ? Les réponses indiquent qu'il n'y a pas qu'une seule attitude d'improvisateur, mais toute une série de postures possibles. Attendons de voir comment les prochains congrès avanceront dans cette recherche !

THÜRING BRÄM

## FAITS ET FICTION DANS LA TRADITION DU CHANT

« *Le chant et sa pratique dans la musique ancienne* », colloque de la *Schola Cantorum Basiliensis*, 18 au 21 novembre 2002

Depuis que la pratique des exécutions « à l'ancienne » s'est généralisée et que les recherches en ce domaine se sont multipliées, plus aucun musicien ou interprète ne peut se permettre, de nos jours, de ne pas s'être familiarisé – du moins théoriquement – avec les différents genres de cordes, clés, archets, tuyaux, ou avec la technique et la rhétorique concomitantes, bref, avec les ressources stylistiques et les divers éléments matériels de son instrument. Et il va de plus en plus de soi d'utiliser tel ou tel instrument, avec sa technique et son esthétique particulières, selon le style requis et le répertoire joué. Ce n'est pourtant pas tout à fait le cas dans le chant. La constitution humaine a à peine changé ces derniers siècles, sinon – et cela saute aux yeux – que les gens sont devenus plus grands, et la voix est restée au fond la même. Mais est-ce bien vrai ? On lit, dans l'invitation au colloque, qu'à considérer le chant dans les autres cultures de notre époque, « la voix humaine se révèle être un organe exceptionnellement mobile, dont l'usage est déterminé de façon décisive par les prémisses esthétiques et les exigences de la pratique musicale ambiante. Appliquer rétrospectivement la pratique actuelle du chant à des



époques antérieures, même de notre propre culture, est donc une méthode à manier avec la plus grande prudence ».

Pour prolonger un colloque de 1998 consacré à l'opéra baroque, la *Schola Cantorum Basiliensis*, institut de l'Académie de musique de Bâle, avait décidé de traiter, pendant quatre jours, les problèmes complexes de la pratique du chant dans la musique ancienne, en abordant les questions de la technique vocale, du répertoire, de la constitution physique et de l'accueil fait au chant (*Rezeption*) – sans oublier la critique du marché musical actuel. Un programme dense d'exposés, ateliers, discussions et concerts s'est donc déroulé entre le 18 et le 21 novembre 2002, en présence de conférenciers éminents, comme René Jacobs et Andrew Parrott, spécialistes de la musique ancienne, qui se sont fait une réputation non seulement comme interprètes, mais aussi comme chercheurs. Le colloque, dont on ne rapportera que certaines parties, commença le lundi après-midi par deux exposés de spécialistes anglais. John Potter, chanteur et professeur à l'Université d'York et membre depuis 1984 du *Hilliard Ensemble*, mais aussi fin connaisseur de la musique *pop*, parla des débuts de la redécouverte de la musique ancienne en Angleterre et défendit notamment la thèse que les techniques historiques de chant étaient de simples constructions idéologiques. Richard Wistreich, membre jusqu'en 1984 du *Consort of Musicke*, professeur à Trossingen et à Cambridge, confirma cette idée provocante, en faisant remarquer que ce qu'on appelle aujourd'hui technique de chant à l'ancienne n'avait aucun fondement historique, mais était dicté par la mode, le marché du disque et les concerts. Il conclut en recommandant aux chanteurs et chanteuses de rechercher une attitude critique et indépendante dans l'exercice de leur métier, et d'étudier par exemple les sources que sont les nombreux manuels de chant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

Cependant, l'étude des sources n'aboutit pas toujours à des résultats instructifs et indiscutables. Dans un exposé riche en anecdotes, mais malheureusement peu structuré, voire chaotique, le chef d'orchestre de réputation internationale Andrew Parrott expliqua que si l'on voulait en savoir plus sur la voix de fausset, il fallait faire preuve d'un véritable flair de détective pour séparer le bon grain de l'ivraie et les faits de la fiction dans les déclarations embrouillées, voire contradictoires, des anciens traités. Un autre intervenant, l'organiste et claveciniste Jörg-Andreas Bötticher, professeur à la *Schola Cantorum*, étudia l'interprétation des sources à propos des rapports croisés entre la musique vocale et la pratique instrumentale du baroque. Le son de la voix humaine a été comparé à celui d'une corde de clavecin, et cela bien avant que l'on ne découvre, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, que les cordes vocales vibrent. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les comparaisons de la voix avec des instruments comme le cornet, la clarinette, la viole de gambe et divers jeux d'orgue reflétaient l'évolution de l'idéal vocal. Et comme on parlait déjà, à l'époque, de l'effet spontané du chant sur les cœurs, les traités incitaient les instrumentistes à imiter la voix, tandis que les chanteuses étaient tenues d'imiter les instruments dans l'art de l'ornementation. Dans un atelier destiné aux étudiants, le ténor Gerd Türk, professeur de chant à la *Schola Cantorum*, fit une démonstration pratique de cet art en travaillant un récitatif. En l'introduisant, il insista sur l'exhortation récurrente des auteurs baroques, à savoir que les chanteurs et les chanteuses sonnent naturels, qu'ils prononcent correctement et qu'ils rendent l'affect correspondant au texte. Il estime que l'analyse du texte et celle du rapport entre le texte et la musique – qui postule la connaissance des « figures » – sont indispensables pour étudier et exécuter un récitatif de façon personnelle ; ce travail et diverses possibilités d'ornementation furent exercés avec des élèves de chant en présence du public.

René Jacobs, contre-ténor et chef d'orchestre associé à la *Schola Cantorum* depuis près d'un quart de siècle, traita également le récitatif de façon approfondie et déplora le travers fréquent consistant à « sauter » les silences notés. Dans un exposé captivant et instructif, il apprit à ses auditeurs qu'aussi bien les récitatifs que les airs italiens sont composés de vers, en général de sept ou onze pieds, et de madrigaux, genre poétique et choral du XVI<sup>e</sup> siècle qui donne le madrigal solo au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans les récitatifs, les silences qui entrecoupent des phrases musicales – parfois de manière inexplicable – ne sont rien d'autre que des fins de vers. René Jacobs ne se priva pas d'admonester vivement les chanteurs, chefs et metteurs en scène qui méprisent négligemment ces petits signes pourtant chargés de sens. Ses remarques sur l'usage des ornements profitent de sa vaste expérience de chanteur et chef d'orchestre, ainsi que de sa connaissance intime des partitions et des traités. Il transmet d'ailleurs ce savoir aux chanteurs et chanteuses de la façon la plus directe, en notant les ornements possibles dans leur partition.

Les discussions entre experts révèlent qu'en dépit des recherches et de la pratique, beaucoup de questions continueront à rester sans réponse définitive, parce qu'il est impossible de remonter dans le temps pour vérifier la réalité acoustique des descriptions conservées dans les écrits et de découvrir comment un Farinelli sonnait ou sonnerait aujourd'hui à nos oreilles. Dans les entretiens, on décelait aussi des idées différentes quant à la manière dont une voix devait être constituée pour interpréter la musique ancienne. Richard Wistreich osa même demander si, vu les divergences de doctrine et l'ignorance des exécutants en matière de théorie, le travail des personnes présentes n'était pas pure perte de temps ! Anthony Rooley, directeur du *Consort of Musicke*, plaida pour le retour à la créativité et pour que les résultats intéressants de la musicologie du siècle passé soient absolument mis en œuvre, autrement dit que les échanges entre théorie et pratique s'intensifient.

Avec l'appui énergétique de Claudia Schärli et d'autres membres de la *Schola Cantorum Basiliensis*, Thomas Drescher, responsable de la conception et de l'organisation du colloque, conduisit ce dernier sans heurt. Le seul fait à déplorer est que l'aula avait une acoustique difficile, et que le système de microphones n'était malheureusement pas impeccable, ce qui ne facilita pas toujours la compréhension.

Il y avait cinq concerts en plus des considérations théoriques. Les ensembles *The Consort of Musicke* et *I Fagiolini*, dirigés par Anthony Rooley, opposaient des madrigaux de Luca Marenzio (1553-1599) à des compositions madrigalesques en style ancien de l'Anglais Robert Lucas Pearsall (1795-1856). Ces morceaux, parfois à dix voix ou à deux chœurs, furent exécutés de façon convaincante par onze chanteurs et chanteuses au timbre extrêmement homogène et transparent. Dans un programme commenté – parfois avec un clin d'œil au public –, intitulé « The water is wide », l'ensemble *White Raven* (les voix très expressives de Kathleen Dineen, David Munderloh et Raitis Grigalis) présenta de la musique irlandaise traditionnelle, ancienne et moderne, transmise oralement et par écrit. Le chanteur et harpiste Benjamin Bagby récita enfin, en s'accompagnant sur une lyre à six cordes, l'épopée anglo-saxonne *Beowulf*, conservée dans un seul manuscrit du XI<sup>e</sup> siècle. Il chantait par cœur, en vieil anglais, sa version ramenée à soixante-dix minutes – la version complète aurait pris entre quatre et sept heures –, pendant qu'une traduction s'affichait sur écran. Cette performance théâtrale, linguistique et musicale exceptionnelle fut saluée par la *standing ovation* d'un public enthousiaste. SANDRA KOCH