



Schweizer Musikzeitung

Revue Musicale Suisse • Rivista Musicale Svizzera

Nach unten zupfen heisst pi, nach oben pa

Die Pipa-Virtuosin und Komponistin
Jing Yang ist fasziniert vom Klang
der chinesischen Laute. Interview

Seite 6

Privilégier la souplesse à l'orthodoxie

Maurice Ottiger est l'un des rares
fabricants de luth en Suisse. Et il
est entré dans ce métier par hasard

page 9

De l'arc à l'archiluth

Dans presque toutes les régions
du monde, une extrême variété
d'instruments à cordes pincées a
vu le jour. Bref panorama

page 13



zupfen

pincer

EDITORIAL

Quand les cordes tissent des liens

Les instruments à cordes pincées nous font voyager loin à travers l'histoire et à travers le monde. Loin à travers l'histoire d'abord, parce que leur ancêtre, l'arc musical, est l'un des tout premiers instruments de musique – nous avons déjà évoqué ici la théorie qui suppose que l'arc a servi à faire de la musique avant même qu'on découvre son utilité pour lancer des flèches. Loin à travers le monde ensuite, puisqu'on pince des cordes dans toutes les cultures et tous les niveaux sociaux, du ukulele hawaïen, proche du jouet (qui du reste a de plus en plus de succès dans les écoles suisses), jusqu'au guqin chinois, l'instrument des sages, inscrit au patrimoine immatériel de l'Unesco. Et ce qui est particulièrement intéressant, ce sont les liens qui réunissent ces instruments. Ainsi le mot arabe *al 'oud*, le morceau de bois, littéralement, s'est mis à désigner un instrument d'origine babylonienne, qui a donné son nom à notre luth, et qui, au travers de la route de la soie, a aussi inspiré le pipa chinois. Certains sont tombés en désuétude parce que trop élitaires, trop compliqués, trop peu sonores – l'archiluth par exemple –, d'autres comme la guitare se sont vendus par millions, mais tous ont un lien de parenté. Tisser des liens, au fait, c'est bien le propre des cordes.

Cordialement

Jean-Damien Humair

Saiten knüpfen Verbindungen

Übersetzung: PS — Zupfinstrumente lassen uns kreuz und quer durch die Geschichte und um die ganze Welt reisen. Tief in die Vergangenheit führt der Musikbogen, eines der allerersten Musikinstrumente überhaupt. – Die Theorie, dass er zum Musizieren diente, bevor man merkte, wie trefflich er Pfeile abschießt, haben wir hier schon erwähnt. Durch alle Weltgegenden führt uns die Tatsache, dass in allen Kulturen und Gesellschaftsschichten Saiten gezupft werden, von der hawaiianischen Ukulele, die man für ein Spielzeug halten könnte (und die übrigens in den hiesigen Schulen gerade auf Erfolgskurs ist), bis zur chinesischen Guqin, dem Instrument der Weisen, das die Unesco als immaterielles Kulturerbe verzeichnet. Ganz besonders spannend ist, was diese Instrumente miteinander liiert. So wurde der arabische Begriff *al 'oud*, wörtlich: Holzstück, zur Bezeichnung für ein Instrument, das ursprünglich aus Babylon kam, seinen Namen später an unsere Laute weitergab und über die Seidenstrasse auch der chinesischen Pipa als Vorbild diente. Einige sind nicht mehr in Gebrauch: zu elitär, zu kompliziert, zu leise – die Erzlaute beispielsweise –, andere wie die Gitarre werden millionenfach verkauft. Aber alle sind verwandtschaftlich verbunden. Verbindungen knüpfen, das ist wahrlich die besondere Eigenheit der Zupfinstrumente.



Pia Schwab



Internationales Jazzfestival Bern

Gepflegtes am Jazzfestival Bern

von Michael Gasser

23



La conclusion de «Néant» Foto: Marie-Laure de Beausacq

Jacques Cerf nous a quittés

par Marie-Laure de Beausacq

25



Accademia di Archi

Analyse des orchestres en classe

par Martine Salomon

29

Nach unten zupfen heisst pi, nach oben pa

*Jing Yang beherrscht die Pipa virtuos.
Als Komponistin schätzt sie die
spezifischen expressiven Möglichkeiten
der chinesischen Laute, die sich
problemlos in hiesige Musikstile
integrieren lässt.*



Foto: Kaspar Ruoff

Interview: Wolfgang Böhrer — Dank ihrem Entdeckergeist bleibt Jing Yang keine Klangnuance der Pipa verborgen. Seit 2003 lebt und arbeitet die vielseitige Musikerin hauptsächlich in der Schweiz.

In Europa haben Zupfinstrumente eher volkstümlichen Charakter. Gitarre, Mandoline, Zither, das sind Instrumente der «einfachen» Leute. Hohen Status haben vor allem Streich- und Tasteninstrumente. Wie ist das in China?

In China gilt das Spielen bestimmter Zupfinstrumente als Zeichen hoher Bildung. Es ist mit höchstem sozialem Ansehen verbunden. Ihr Spiel ist Teil des konfuzianischen Bildungsideals. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Wölbrettzither Guqin. Für chinesische Gelehrte ist das Spiel der Guqin traditionellerweise obligatorisch. Es gilt als Zeichen hoher Gesinnung und als eine der vier Künste, die jeder Edle beherrschen muss.

Die andern drei?

Die andern drei sind die Kalligrafie, die Malerei und das Brettspiel Go. Wenn man diese vier Fertigkeiten hat, ist man geachtet und findet einen guten Platz in der Gesellschaft. Die Guqin spielt man allerdings nur für sich selber. Wenn jemand das Spiel der Guqin einer Person versteht, dann ist das ein Zeichen für eine sehr enge Freundschaft. Ein solches Verständnis bedeutet menschliche Nähe und lebenslanges gegenseitiges Vertrauen.

Gilt das auch für die Laute Pipa?

Die Pipa wird von den Gelehrten ebenfalls gespielt, sie dient aber eher der Unterhaltung. Ihr Repertoire widerspiegelt auch die Brüche in der sehr hierarchischen chinesischen Gesellschaft: Viele Dichter und Komponisten der Zeit waren einst hoch geachtete Gelehrte, die aus dem System fielen, verbannt wurden oder mit der Korruption der Gesellschaft nicht mehr klarkamen und als Aussen-seiter ausserhalb der Gesellschaft lebten.

Ist das Repertoire der Zupfinstrumente historisch ein komponiertes oder spielte die Improvisation eine Rolle?

Es ist prinzipiell ein komponiertes. Es wurde aber auch improvisiert. In der Improvisation versuchten die Musiker, bestimmte Stimmungen zu erzeugen. Besungen wurden vor allem die Schönheiten der Berge und Flüsse, der Natur im Allgemeinen.

Die neuzeitliche europäische Ästhetik deutet Musik als Prosodie, als Imitation der Sprache.

Chinesische Musik hat ein ganz anderes Verhältnis zur Sprache. Hindert uns das oder unser vollständiges Unverständnis chinesischer Sprachstrukturen daran, einen Zugang zu dieser Musik zu finden?

Da gibt es tatsächlich viele Klischees. Wenn man mir in Europa Kompositionsaufträge gab, erwartete man früher oft von mir, dass ich irgendetwas Pentatonisches abliefern würde, weil dies den hiesigen Vorstellungen von der Kultur Chinas entspricht. Sicher nicht gerecht wird man der Pipa mit den simplen Vorstellungen von Pentatonik und Einstimmigkeit. Sie kennt eine unglaubliche Vielfalt an Spieltechniken und Effekten. Man kann sie auch problemlos in hiesige Musikstile integrieren: Neue Musik, Alte Musik, Jazz, alles ist möglich. Wir haben das auch

im Rahmen des Festivals «Tage für Musik der Welt» demonstriert, das ich 2017 im Theater Stok in Zürich organisiert habe.

Woher kommen diese Fehleinschätzungen?

In Europa wird die chinesische Musik vielleicht auch vereinfacht wahrgenommen, weil eher vom Klavier her gedacht wird. Der Klavierton lässt sich nach dem Anschlag nicht mehr verändern. Bei Zupfinstrumenten wie der Pipa ist das ganz anders, man kann den Klang auch nach dem Zupfen modulieren.

Wie auf der Gitarre ...

Viel akzentuierter als auf der Gitarre. Weil der Abstand der Saite zum Griffbrett deutlich grösser ist, kann sie nach dem Anzupfen sowohl vertikal als auch horizontal gedehnt werden.

Eine Nachahmung der Prosodie kennt man auf der Gitarre etwa bei den Bluestechniken. Das «Bending», das Ziehen der Saiten zum Erzeugen von Blue Notes, bildet dort die Intonationsmodulationen des Gesangs direkt ab. Wie ist das auf der Pipa?

Es gilt auch für die Pipa. Griffbrett und Saiten der Pipa sind aber komplexer als diejenigen der europäischen Gitarre. Die Grifftechniken in tiefen Lagen unterscheiden sich deutlich von denen in den hohen. In den tiefen Lagen sind die Saiten enger beieinander, in den hohen weiter.

Das betrifft das Spiel der linken Hand. Und die Anschlagstechniken der rechten?

Historisch wurde die Pipa mit einem Plektrum gespielt. In Südchina ist das auch heute noch verbreitet. Der Name bildet das ab: «pi» für das Anzupfen nach unten und «pa» für das Zurückzupfen nach oben: «pi, pa, pi, pa» ahmt lautmalerisch diesen Prozess nach. In der Tang-Dynastie, der Blütezeit des Instruments zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert, bildete sich seine äussere Form aus – unter Einfluss der persischen Laute, die bereits im 3. Jahrhundert über die Seidenstrasse bis nach China gelangte. Es gibt Varianten des Instrumentes in anderen Ländern, etwa die japanische Biwa. Deren Repertoire ist auch stärker mit der Sprache, dem Untermalen von Gesang verbunden, als dasjenige der Pipa. In Ostchina gibt es einen charakteristischen Stil, da spielen die Frauen die Pipa ähnlich wie im Blues, reduziert und fast in der Art von «Licks», kurzen, schematischen Motiven. Heute wird die Pipa mit fünf Plektrien gespielt, die an den Fingerkuppen der rechten Hand fixiert werden.

Die Pipa ist ein Fraueninstrument?

Nein. Auch viele Männer spielen sie. In meinem Spiel der Pipa geht es mir um die abstrakten musikalischen Strukturen, um «absolute Musik», wie sie etwa auch für das Solorepertoire des europäischen Klaviers charakteristisch ist. Diese Musik hat sich vom Untermalen eines ausgedeuteten sprachlichen Textes emanzipiert. Die Möglichkeit, auf der Pipa über die Tradition hinauszugehen und mehrstimmig zu spielen, ist auch eine Voraussetzung dafür. Man kann zudem mit verschiedenen Stimmungen – Skordaturen – arbeiten.

Kann man auf dieser Basis Brücken in die westliche Musik schlagen?

Ja. Im 20. Jahrhundert suchten ja auch schon europäische Komponisten neue Inspirationen in den asiatischen Klangwelten ...

Vor allem die Franzosen ...

Nicht nur. Ich denke da etwa auch an Philip Glass oder John Cage. Auch von Stockhausen gibt es Werke, in denen er mit asiatischen Sprachen arbeitet. Im globalisierten 21. Jahrhundert ist die gegenseitige Befruchtung noch viel intensiver geworden.

Im Chinesischen sind Bedeutung und Sprachmelodie gekoppelt. Wenn diese Tonsprache in Musik gesetzt wird, dürfte ein ganz eigener klinglicher und melodischer Kosmos entstehen.

In China gibt es aber viele Sprachen und jede Sprache hat eine eigene Tonalität. Bekannt ist in der Regel, dass die chinesischen Sprachen Tonsprachen sind, das heisst, wie Sie richtig sagen, dass die Bedeutung je nach Sprachmelodie ändert. Kaum bekannt ist allerdings, dass dieses Verhältnis in verschiedenen Sprachen immer wieder anders ist. Es gibt also eine grosse Vielfalt an Tonalitäten. Ein weiterer charakteristischer Unterschied zwischen chinesischen und westlichen Sprachen ist die Anzahl Silben pro Wort. Im Chinesischen ist eine Silbe ein Wort. Das beeinflusst natürlich auch die musikalische Melodik.

Kann es sein, dass der Zugang zur chinesischen Musik für Europäer schwierig ist, weil sie generell sehr hochfrequent ist? Tiefere Töne lassen sich stärker beleben als hohe. Und je tiefer der Ton, desto reichhaltiger ist ja auch das Obertonspektrum und desto komplexer der Klang. Der Puls, der «Groove» der europäischen Musik, kommt vom Bass. Für unsere Ohren tönt chinesische Musik hingegen tendenziell dünn und filigran, eher körperlos und damit scheinbar wenig differenziert im Ausdruck.

Vielleicht ist das so. Es gibt in China aber auch Zupfinstrumente, die im Bassbereich angesiedelt sind. Ich habe auch Kompositionen, die – etwa im Zusammenspiel mit einer elektrischen Gitarre – Groove entwickeln. Man muss das Verhältnis von Tonlage und Expressivität relativieren. Die Geige bietet ja auch mehr Ausdrucksmöglichkeiten als der Kontrabass. Ich habe Musik geschrieben für Pipa und Streichquartett, die mir interessanter scheint als etwa eine Kombination von Klavier mit Streichquartett. Der Klavierton ist nicht so modulationsfähig wie derjenige der Streicher. Die Pipa tritt da viel stärker in einen differenzierten expressiven Dialog. Die Arbeit an einem neueren Stück in dieser Besetzung, das den Titel *Identity* trägt und sich mit den verschiedenen Identitäten beschäftigt, die wir alle haben, hat mich auch befreit: Es hat mich zu kreativen Prinzipien geführt, die nicht mehr auf kulturellen Klischees oder Prägungen basieren, sondern generell auf menschlichen Ausdrucksprinzipien. Die Pipa ist für mich heute einfach eine Klangquelle mit speziellen expressiven Möglichkeiten und weniger Botschafterin einer bestimmten historischen Klangkultur.

Es ist vielleicht auch eine Frage der Hörpsychologie. Man entwickelt mit der Zeit ein Ohr für Feinheiten. Europäische Ohren sind

dementsprechend nicht so geschult, um die differenzierte Expressivität der chinesischen Musik wahrzunehmen und zu schätzen.

Vielleicht unterscheiden sich die beiden etwa so wie Grüntee und Kaffee?

Haben Sie auch schon mal versucht, die Pipa zu elektrifizieren?

Ja, aber das Resultat war enttäuschend. Das Instrument tönt dann einfach wie eine elektrische Gitarre, die Eigenheiten gehen verloren. Es lohnt sich also nicht. Die elektrifizierten Instrumente der westlichen Musik arbeiten mit Filtern und Hüllkurveneffekten, die das Obertonspektrum verändern. Beim Spiel der Pipa kommt der Ausdruck eher von der Differenziertheit des Spiels mit der linken Hand, das heisst dem Spielen mit der Intonation. Wenn man elektrische Klänge will, kann man einfach eine elektrische Gitarre benutzen. Mich interessiert aber vor allem, wie ich die unverwechselbaren klanglichen und spieltechnischen Eigenheiten der Pipa mit anderen Klängen kombinieren kann.

Finden Sie da kreative Partner in der westlichen Kunstmusik?

Ja. Wer die Klanglichkeit der Pipa sehr gut spürt, ist zum Beispiel der Schlagzeuger Pierre Favre, mit dem ich Projekte realisiert habe. Er versteht die Reichhaltigkeit des Klanges, mit der nach dem Anschlagen respektive dem Einschwingvorgang gear-

beitet werden kann. Der Klang der Pipa ist sehr klar definiert. Er setzt sich auch gegen Streicher problemlos durch.

Mit Begegnungen aussereuropäischer Musik und westlicher Stile ist es so eine Sache: Jazz scheint in der Regel andere Stile aufzusaugen, das Resultat tönt dann einfach nach Jazz, vielleicht etwas exotisch parfümiert. Die Neue Musik scheint eine grössere Sensibilität für Klanglichkeit und Texturen zu haben. Vielleicht auch, weil sie, ähnlich wie chinesische, nicht so körperlich gedacht ist wie Jazz oder Pop. Kommt dies Kombinationen mit chinesischer Musik nicht auch entgegen?

Es ist neu, dass die Pipa auch im Konzertsaal gespielt wird – in und ausserhalb Chinas. Wie Sie bereits erwähnt haben, ermöglicht die Neue Musik zuvor nicht gekannte Hörerlebnisse. Ich habe das zuletzt im Berner Münster mit einer Komposition von Daniel Glaus für Chor und Orchester und in der Tonhalle Maag mit Werken von Cornelius Cardew erlebt. Beide schufen einzigartige Klangwelten, die unsere Alltagserfahrungen mit neuen Hörweisen verbinden.

Sie verstehen sich als Vertreterin der Neuen Musik?

Ohne die Neue Musik hätte ich als traditionelle chinesische Instrumentalsolistin und Komponistin

in den letzten zwanzig Jahren nicht die Chance gehabt, weltweit tätig zu sein. Dieses Jahr hatte ich Konzerte und Vorlesungen in Hong Kong, Macau, Beijing, Xi'an, Shanghai und Honolulu – mit Neuer Musik für Pipa mit Streichern, mit westlichen Instrumental- und Vokalensembles.

Ich habe aber auch mit Jazzmusikern zusammengearbeitet, zum Beispiel den Pianisten Hans Feigenwinter und Michel Wintsch, den Gitarristen Christy Doran und Philipp Schaufelberger, dem Schlagzeuger Norbert Pfammatter, dem Saxophonisten Daniel Schnyder, den Bassisten Rätus Flisch und Bänz Oester, aber auch mit dem Aargauer Pianisten Christoph Baumann. Diese Kooperationen waren alle sehr anregend. Die Zusammenarbeit mit Schweizer Musikern ist allgemein sehr angenehm, gerade weil sie nicht so sehr in Schubladen denken und die Musik nicht danach beurteilen, ob sie jetzt diesem oder jenem Stilideal entspricht. Sie sind ästhetisch sehr offen.

Das scheint in den Genen der Schweizer zu sein. Das Land ist ja eine Ansammlung von Minderheiten, die sich gegenseitig mehr oder weniger leben lassen. Das prägt dann auch das Musikleben: Man gibt allem eine Chance und freut sich über Brückenschläge.

Da gibt es sogar für mich einen Platz. Es freut mich, dass ich hier eine Plattform haben und zu dieser Vielfalt etwas beitragen kann. Vielen Dank!

« Pi » vers le bas, « pa » vers le haut

Résumé: J.-D. Humair — Jing Yang est une virtuose du pipa, ce luth chinois dont elle apprécie les possibilités expressives en tant qu'interprète, mais aussi en tant que compositrice. Elle vit et travaille en Suisse depuis 2003. Si en Europe, les instruments à cordes pincés sont souvent folkloriques (mandoline, cithare, etc.), en Chine certains d'entre eux sont associés au plus haut prestige social. Leur jeu fait partie de l'idéal éducatif confucéen. C'est le cas en particulier du guqin, un instrument de la famille des cithares qui selon la tradition est obligatoire pour les érudits chinois. Il est un des quatre arts que chaque noble doit maîtriser (avec la calligraphie, la peinture et le jeu de go). Et cet instrument ne se joue en principe que pour soi, pas devant une audience.

Le pipa, lui, est également joué par les savants, mais il a plutôt un rôle de divertissement. Son répertoire reflète aussi les cassures dans la société chinoise hiérarchisée: de nombreux poètes qui ont écrit pour cet instrument ont été des savants très respectés qui pour une raison ou une autre se sont éloignés du système, en ont été bannis ou ont choisi de vivre en dehors de la société.

Recréer la beauté de la nature

Son répertoire est essentiellement composé, avec une part laissée à l'improvisation dans laquelle les musiciens tentent de recréer la beauté des montagnes, des rivières ou de la nature en général. Mais les Occidentaux ont beaucoup de clichés par rapport à la musique chinoise. Jing Yang se rappelle qu'au

début en Europe, quand on lui commandait une œuvre, on s'attendait à ce qu'elle compose des monodies pentatoniques. Mais son instrument permet beaucoup plus que cela. Il est aussi à l'aise dans la musique contemporaine, la musique ancienne, le jazz. Par rapport à la guitare, les cordes du pipa sont plus éloignées du manche, ce qui permet de les étirer verticalement ou horizontalement et de créer ainsi d'innombrables nuances. Les cordes graves sont aussi plus rapprochées entre elles que les aiguës, ce qui rend le jeu très différent d'une guitare.

L'influence du luth persan

Historiquement, le pipa était joué avec un plectre et son nom vient du son qu'il produit: « pi » quand on pince la corde vers le bas et « pa » quand on la pince vers le haut. L'instrument vit son apogée sous la dynastie Tang, entre les 7^e et 9^e siècles, et c'est aussi à cette époque qu'il se développe sous l'influence du luth persan, qui a atteint la Chine par la route de la soie. Dans l'Est de la Chine, il existe un style caractéristique du pipa qui ressemble au blues, basé sur de courts motifs schématiques, des riffs en quelque sorte. Aujourd'hui, le pipa se joue avec cinq plectres, fixés au bout de chaque doigt de la main droite.

Et si les compositeurs asiatiques tissent des ponts vers la musique occidentale, le contraire est vrai aussi depuis le 20^e siècle avec de nombreux compositeurs français, mais aussi Philip Glass, John Cage, Stockhausen. Cette fertilisation croisée s'est accentuée au 21^e siècle.

En Chine, plusieurs langues coexistent, et ce sont des langues tonales: la signification d'un mot change en fonction de la mélodie de la parole. Ce qu'on sait peu ici, c'est que ce rapport entre le ton et la signification est différent d'une langue chinoise à une autre. Il existe donc une grande variété de tonalités. Une autre distinction entre orient et occident est le nombre de syllabes par mot. En chinois, une syllabe est un mot. Cette approche différente de la langue influence grandement la composition musicale.

Une dernière différence réside dans la gamme de fréquences: la musique chinoise favorise les sons aigus, elle peut nous sembler fragile et filiforme à nous qui sommes habitués à une groove qui vient des basses. Mais Jing Yang dit s'être familiarisée aussi à notre perception musicale, qu'elle compare à la différence entre le thé vert et le café.

D'ailleurs, elle a aussi essayé d'électrifier son pipa, mais le résultat lui a paru décevant, trop proche de la guitare électrique. En revanche, elle aime combiner son instrument avec d'autres sons. Elle a travaillé notamment avec le batteur Pierre Favre, ainsi qu'avec plusieurs musiciens de jazz, Hans Feigenwinter, Michel Wintsch, Christy Doran, Philipp Schaufelberger, entre autres. La collaboration avec les musiciens suisses est selon elle très agréable, parce qu'ils ne pensent pas trop en termes de tiroirs et qu'ils ne jugent pas la musique en fonction de sa correspondance avec tel ou tel style. Ils sont esthétiquement très ouverts. Elle aime pouvoir contribuer à cette diversité.

Privilégier la souplesse à l'orthodoxie



Photo : M. Ottiger

Maurice Ottiger est l'un des rares fabricants de luth en Suisse. Et c'est un peu par hasard qu'il est entré dans ce métier, parce qu'un autre luthier avait besoin d'aide. Mais comment fabrique-t-on aujourd'hui un instrument qui a presque disparu depuis le 18^e siècle parce que trop élitiste et trop peu sonore ? Et qui sont les clients d'un luthier – au sens propre ?

Gianluigi Bocelli — Maurice Ottiger voulait apprendre à faire des guitares. C'est ainsi qu'en 1973, il commence à travailler chez Hug musique à Bâle, construisant à la chaîne des instruments en contreplaqué. À cette époque, il découvre que dans sa Vevey natale travaille l'un des deux uniques facteurs de luths en Europe: Jakob Van de Geest, un Sud-Africain. Il prend contact avec lui, et ce monsieur lui répond qu'il a bien besoin de main-d'œuvre car il a une liste d'attente d'une soixantaine d'instruments. « C'est lui qui m'a fait rentrer dans le monde du luth », raconte Maurice Ottiger qui nous a reçus dans son atelier aux Paccots, niché dans le magnifique cadre des Préalpes fribourgeoises. « J'étais un employé-apprenti, ça a été une excellente formation car il fallait travailler beaucoup. La concurrence s'est mise en place seulement plus tard et comme elle était meilleur marché, nous avons diversifié en faisant aussi des guitares. En 1985, j'ai racheté l'atelier de Van de Geest et aujourd'hui je ne fais pratiquement que des instruments baroques: luths, archiluths, théorbes, guitares baroques, tous sur mesure et sur commande pour des professionnels

du milieu. De temps à autre, je fais quelques guitares classiques modernes, si je suis sollicité. »

Aux yeux du grand public dans notre 21^e siècle, la figure du facteur de luths a quelque chose d'anachronique. Mais elle répond à un besoin qui est devenu tout à fait commun: « vers la fin des années 1960, il y a eu cette vague de redécouverte de la musique ancienne sur instruments d'époque, ainsi que de la manière philologiquement informée de l'interpréter. Avec des figures comme Harnoncourt, Christie, Savall, elle s'est peu à peu professionnalisée et elle est sortie des bibliothèques pour gagner en dimension artistique », explique Ottiger. Vague qui n'a sûrement pas encore fini son élan: elle semble plutôt avoir rétabli un naturel frais et captivant dans l'interprétation de ce répertoire.

200 facteurs de luth dans un village

« Il faut préciser aussi que le luth n'a jamais vraiment disparu », ajoute Ottiger. « Bien sûr, la splendeur de la renaissance et du baroque est inatteignable: pensez à Füssen, un village bavarois où pendant le 16^e siècle on comptait 200 facteurs de luths. C'était

dû à la combinaison de la proximité d'une bonne forêt d'épicéa et d'if, d'une foisonnante activité culturelle et du passage d'un important circuit économique. Avec le changement des voies commerciales, tous ces gens descendent en Italie: on les retrouve à Bologne, Venise, Crémone, Padoue... ils vont là où il y a du travail, et c'est un énorme marché: selon leurs livres de comptes, ils pouvaient avoir en stock un millier d'instruments, et le matériel pour en assembler le double! Le déclin du luth arrive durant le 18^e siècle, mais en Allemagne résiste la *mandora*: un luth en mi, utilisé dans les églises, accordé comme une guitare et qui cohabite avec elle. Puis la *mandora* disparaît, mais restent quand même toujours des farfelus qui jouent du luth à l'ancienne. Et vers la fin du 19^e siècle, on trouve en Allemagne et en Suisse le *Wanderlaute*, qui jouit d'une période de fortune. C'était une guitare en forme de luth, populaire chez un public un peu hippie ou scout. Plus qu'un son, on cherchait l'image du ménestrel, le contact avec la nature... beaucoup d'instruments anciens ont été réadaptés à cette époque pour devenir des *Wanderlaute*. C'est Julian Bream qui, vers les

années 1970, remet le luth au goût du jour en magnifiant le répertoire luthiste anglais à la guitare. Nombreux ont été – et sont toujours – les guitaristes qui après lui se sont convertis au charme du répertoire de l'instrument et de sa voix particulière. Une chose qu'aujourd'hui je trouve intéressante, c'est qu'une nouvelle génération de musiciens deviennent directement luthistes sans passer par la case guitare. Et produisent aussi un nouveau répertoire.»

Comment sonnait le luth à l'époque ?

Voilà donc le retour en grande forme du roi des instruments de la Renaissance et du baroque, soliste hyper-raffiné et accompagnateur passe-partout, idéal en soutien (ou substitution) de la voix humaine. Mais un problème subsiste : comment sonnait effectivement un luth à l'époque ?

«Tout d'abord, je dirais qu'un luth ne doit surtout pas sonner comme une guitare ! C'est un autre climat sonore, qui favorise la clarté du son et du discours polyphonique : cela a drastiquement changé après Beethoven en faveur de la masse sonore. Cela dit, je pense qu'aujourd'hui il est assez impossible de définir quel était le son d'un luth à la Renaissance ou pendant l'ère baroque pour plusieurs raisons. Tout d'abord, pensez que jusqu'à Mendelssohn, on n'a joué que de la musique contemporaine. Cela a fait que les bons instruments ont été peu à peu réadaptés en fonction des nouvelles nécessités et des nouvelles modes : nous n'avons pratiquement pas d'instruments fonctionnels dans leur état d'origine. Du coup, les luthiers modernes suivent deux chemins : soit ils copient les exemplaires qui sont dans les musées, mais le résultat est figé, ou alors, comme je le fais, ils préfèrent un chemin plus vivant mais moins dogmatique. Je travaille en atelier sur mesure et selon les désirs des musiciens, qui sont souvent très différents. C'est une approche basée sur des modèles historiques, mais qui privilégie la souplesse à l'orthodoxie.

L'autre grande inconnue de l'équation sont les cordes. Tout ce que l'on sait, c'est qu'elles étaient en boyau, que leur accordage était difficile et qu'elles étaient très chères. Mais le savoir-faire s'est perdu, et aujourd'hui j'ai l'impression que nous ne sommes pas encore arrivés à un résultat satisfaisant : même les moutons ne mangent plus la même herbe qu'autrefois ! C'est un peu comme pour le vernis de Stradivarius : c'est quelque chose que nous ne trouvons écrit nulle part parce que soit très banal pour le corps de métier, soit très secret. Dans les deux cas, cela nous est pour le moment inaccessible.»



Photo : Société française de luth

Maurice Ottiger aux Journées du luth à Paris.

Lieber individuell als nach Lehrbuch

Übersetzung: Pia Schwab — Wie stellt man heutzutage ein Instrument her, das seit dem 18. Jahrhundert fast verschwunden ist, weil es als elitär empfunden wurde oder zu leise war im Vergleich mit anderen? Maurice Ottiger ist einer der wenigen Lautenbauer in der Schweiz. Er fand eher zufällig zu diesem Beruf. Eigentlich wollte er Gitarren bauen. 1973 begann er bei Musik Hug in Basel, wo er ein Sperrholz-Instrument nach dem anderen fertigte. In dieser Zeit erfuhr er, dass es in seiner Heimatstadt Vevey einen Lautenbauer gab, einen von lediglich zwei in ganz Europa. Es war der Südafrikaner Jakob Van de Geest. Ottiger nahm Kontakt auf und bekam zu hören, dass Van de Geest tatsächlich Hilfe brauchte, denn er hatte eine Warteliste mit rund sechzig Bestellungen. «Er hat mich in die Welt der Lauten eingeführt», erzählt Ottiger bei unserem Besuch in seinem Atelier in Les Paccots in den Freiburger Voralpen. «Ich war Angestellter und Lehrling zugleich. Das war eine ausgezeichnete Ausbildung, denn wir hatten wirklich viel zu tun. Erst nach und nach kam Konkurrenz auf, die allerdings billiger war. So haben wir das Angebot auch auf Gitarren ausgeweitet. 1985 habe ich die Werkstatt dann übernommen. Heute baue ich fast ausschliesslich barocke Instrumente: Lauten, Erzlauten, Theorben, Barockgitarren, alle nach Mass auf Bestellung von Berufsmusikern, und ab und zu eine moderne klassische Gitarre, wenn mich jemand darum bittet.»

Für die meisten Leute hat der Beruf des Lautenbauers im 21. Jahrhundert etwas Anachronistisches. Aber es besteht durchaus eine Nachfrage: «Ende der Sechzigerjahre kam die Wiederentdeckung der Alten Musik so richtig in Schwung – natürlich auf historischen Instrumenten und mit einer philologisch abgestützten Aufführungspraxis. Unter dem Einfluss von Leitfiguren wie Hannoncourt, Christie oder Savall hat sie sich zunehmend professionalisiert. Sie verliess die Bibliotheken und wurde Teil des Konzertlebens», erklärt Ottiger. Die Welle scheint auch nicht abzuebben, vielmehr hat sie dieses Repertoire auf frische und einnehmende Weise erneuert.

200 Lautenbauer in einem Dorf

«Die Laute war auch nie ganz verschwunden», präzisiert Ottiger. «Natürlich kommt die Pracht der Renaissance und des Barocks nicht zurück: Denken Sie an Füssen, ein bayerisches Dorf, in dem im 16. Jahrhundert 200 Lautenbauer ihrem Beruf nachgingen. Diese Ansammlung war wohl darauf zurückzuführen, dass es in der Nähe reiche Fichten- und Eibenwälder hatte, dass die Kultur eine Hochblüte erlebte und wichtige Handelsstrassen dort vorbeiführten. Als der Handel andere Wege nahm, gingen diese Handwerker nach Italien. Man findet ihre Namen in Bologna, Venedig, Cremona, Padua ... Sie zogen dahin, wo es Arbeit gab. Und es gab viel Arbeit, ein riesiger Markt war zu bedienen: Nach erhaltenen Rechnungsbüchern konnten die Werkstätten tausend Instrumente am Lager haben und Material für zweitausend! Der Niedergang der Laute kam im Laufe des 18. Jahrhunderts. In Deutschland blieb die Mandora vor-

erst im Gebrauch, eine in E gestimmte Laute. Als auch sie aus der Mode kam, blieben aber immer noch einige Spinner übrig, die die alte Laute spielten. Ende des 19. Jahrhunderts erlebte die Wanderlaute ihre Blütezeit: eine Gitarre in Lautenform, beliebt bei jungen Leuten und Pfadfindern, die sich von der Gesellschaft abheben wollten und den Kontakt zur Natur suchten (vergl. Rätsel S. 62). Wichtiger als der Klang war das Bild des fahrenden Sängers. Damals wurden viele alte Instrumente zu Wanderlauten umfunktioniert. Julian Bream hat die Laute dann gegen 1970 wieder aufgebracht, indem er die englische Literatur für dieses Instrument auf der Gitarre spielte. Nach ihm sind viele Gitarristen dem Charme des Lautenrepertoires und -klangs erlegen. Heute gibt es eine neue Musikergeneration, die sich direkt zum Lautenisten, zur Lautenistin ausbilden lässt, ohne den Umweg über die Gitarre. Und sie bringt auch ein neues Repertoire hervor.»

Wie klang die Laute in der Blütezeit?

Das führende Instrument der Renaissance und des Barocks ist also wieder ins Rampenlicht zurückgekehrt, zu Recht, ist es doch überaus raffiniert für den solistischen Gebrauch, aber auch ein anpassungsfähiger Begleiter, ideal um die menschliche Stimme zur Geltung zu bringen oder zu ersetzen. Aber eine Frage bleibt: Wie klang die Laute denn damals? «Zu allererst würde ich sagen: Eine Laute soll vor allem anders klingen als eine Gitarre! Die klangliche Atmosphäre unterscheidet sich grundlegend; die Klarheit des Tons und des polyphonen Zusammenwirkens stehen im Zentrum. Nach Beethoven haben sich die Vorlieben zugunsten der Klangmasse verschoben. Ich glaube, dass wir uns den ursprünglichen Klang der Laute aus mehreren Gründen nicht mehr vorstellen können: Bis zu Mendelssohn wurde nur zeitgenössische Musik gespielt, das bedeutet: Gute Instrumente wurden immer wieder den neuen Anforderungen und Moden angepasst. Spielbare Instrumente im Urzustand gibt es also praktisch keine. Im heutigen Lautenbau bestehen daher zwei Richtungen: Man kopiert Museumsstücke, was ein starres Resultat ergibt. Oder – so arbeite ich – man wählt einen weniger dogmatischen, aber lebendigeren Weg. Meine Instrumente sind massgeschneidert nach den Wünschen des jeweiligen Musikers. Ich orientiere mich an historischen Vorbildern, Anpassungsfähigkeit scheint mir aber wichtiger als ein Vorgehen genau nach Lehrbuch.

Die andere grosse Unbekannte auf der Suche nach dem Originalklang sind die Saiten. Wir wissen nur, dass sie aus Darm waren, schwierig zu stimmen und sehr teuer. Aber wie sie hergestellt wurden, weiss keiner mehr. Mir scheint, dass wir noch keine wirklich befriedigende Lösung gefunden haben. Sogar das Gras, das die Schafe heute fressen, ist anders als damals! Es geht uns dabei wie mit dem Lack der Stradivari: Wir finden keine schriftlichen Zeugnisse, weil die Sache für die damaligen Handwerker entweder sehr banal war oder sehr geheim. In beiden Fällen können wir das Geheimnis im Moment nicht lüften.»

Foto: igor_ksell/stock.adobe.com



Was wird an den Musikschulen denn so gezupft? Die Gitarre natürlich, sie schwingt weit obenaus. Daneben gibt es aber noch so einiges zu erkunden.

Entdeckungen in den Randgebieten

Niklaus Rüegg — Die Statistik des Verbands Musikschulen Schweiz (VMS) aus dem Jahr 2015 zeigt bei den Zupfinstrumenten ein stark abgestuftes Bild – ein Bild, das sich in der nächsten Statistik 2020 wohl etwas anders präsentieren dürfte – doch davon später. Erfasst sind sechs einzelne Zupfinstrumente: Die akustische Gitarre ist mit 20 110 Fachbelegungen um Längen voraus, gefolgt von der E-Gitarre (5154), der Harfe (1551), dem E-Bass (672), der Mandoline (117) und am Schluss der Zither (32). Die Harfe kann man also nicht wirklich zu den selten angebotenen Zupfinstrumenten zählen. Die Zither dagegen schon: Sie bildet ein Nischenangebot an wenigen Musikschulen. Unter der Rubrik «andere Zupfinstrumente» (536) ist in der Statistik subsumiert, belegungsmässig also gar nicht einzeln erfasst, was sich bei näherem Hinsehen als bunter Kosmos entpuppt.

Laute, Oud, Bağlama, Çifteli

Eines dieser «anderen Zupfinstrumente» ist die Laute. Die mitteleuropäische Renaissance- und Barocklaute ist vor allem an Instituten mit einer Abteilung für Alte Musik gut vertreten. Hie und da wird sie ausserdem von Gitarristen als Zusatzinstrument unterrichtet. Die Laute, wie wir sie kennen, ist Teil der Familie der «Knickhalslauten», der unter

anderem auch ihre orientalische Vorläuferin «Oud» angehört. Anhand ihrer ursprünglichen Bezeichnung «Laoud» lässt sich die etymologische Verwandtschaft leicht nachvollziehen. Die Oud stammt aus dem 9. Jahrhundert und wird nach dem Makam-System, also nicht nach Dur und Moll, sondern in Modi und in Mikrotonalität gespielt. Das macht das Instrument heute auch in der zeitgenössischen Musik zum Thema. Mahmoud Turkmani lehrt Oud am Konsi Bern und komponiert auch Neue Musik. Drei weitere Oud-Lehrer liessen sich aufspüren: Hakan Tosun unterrichtet an der Jugendmusikschule Winterthur unter anderem den türkischen Oud-Typ, privat auch die Bağlama, die türkische Langhalslaute. An der Musikschule Biel ist der Tunesier Mabrouk Zribi für die Oud zuständig. Ein Multiinstrumentalist arbeitet an der privaten Musikschule Hug in Zürich: Williams Villadroin unterrichtet Gitarre, Mandoline, Ukulele und Oud. Und höchstwahrscheinlich gibt es eine recht hohe «Dunkelziffer» von privatem Unterricht, den keine Statistik erfasst.

Eine kleine «exotische Instrumentenblase» existiert auch in der Ostschweiz. In St. Margrethen, einer der drei Gemeinden, die zur Musikschule Am Alten Rhein in Rheineck gehören, liegt der Ausländeranteil in der Regelschule bei 80 Prozent. Musik-

schulleiter Rainer Thiede wollte etwas für die jungen Zuwanderer aus der Türkei und dem Balkan tun und nahm die «Çifteli», eine albanische Langhalslaute, ins Angebot auf. Der Erfolg dieser Aktion blieb aber bis heute äusserst überschaubar. Der aus Albanien stammende Heltin Guraziu betreut im Moment ganze zwei Schüler, einen davon an der Musikschule Wil. Thiede macht kulturelle Unterschiede für diesen Misserfolg geltend: «Die Albaner kennen die institutionalisierte Musikvermittlung via Musikschule nicht. Sie musizieren generationenübergreifend in ihren Familien oder ihren Clubs. Nur bei integrierten Familien funktioniert die Musikschule. Diese Leute wollen aber dann unsere westlichen Instrumente lernen.»

Ein Blick über die Landesgrenze bestätigt diese Erfahrungen im Grundsatz: Peter Heiler, Leiter der Musikschule Bregenz, berichtet von einigen wenigen Musikschulen in Oberösterreich, Tirol und Vorarlberg, die orientalische Zupfinstrumente im Angebot haben. Auch hier findet der Unterricht mehr im privaten Bereich und in den entsprechenden Kulturvereinen statt. In Deutschland wurde des beachtlichen türkischen Bevölkerungsanteils wegen bereits Anfang des Jahrhunderts im grossen Stil die populäre türkische Langhalslaute Bağlama, auch Saz genannt, gefördert. Sie schaffte es bis in den

Instrumentenkanon von «Jugend musiziert» und brachte schon verschiedentlich Preisträgerinnen und Preisträger hervor. Beim Schott-Verlag werden Lehrmittel für das Instrument angeboten, und es fand gar Aufnahme in den offiziellen Lehrplan des Verbands deutscher Musikschulen (VdM).

Mauerblümchen Mandoline ...

Die Mandoline fasziniert durch einen schönen, perlenden Klang. Sie wird in der klassischen Musik, Volksmusik, im Bluegrass, Jazz, Pop und in der Weltmusik eingesetzt. Leider leidet sie etwas unter einem verstaubten Image und läuft an Musikschulen eher harzig. Doch auch hier gibt es «Wunderlehrer», die Talente hervorbringen: Silke Lisko unterrichtet an den Musikschulen Horw, Stans und Kriens und leitet das Zupforchester Luzern; Valerij Kisseljow von Musikschule Konservatorium Zürich fällt regelmässig mit talentierten Schülern auf, etwa mit Noah Hitz, der am Schweizerischen Jugendmusikwettbewerb mit einem 1. Preis ausgezeichnet wurde. Die Weissrussin Katsia Prakopchyk unterrichtet am Konsi Bern, an der Musik-Akademie Basel und ist Dozentin für Mandoline an der Kalaidos-Musikhochschule. Mandolinunterricht gibt es ausserdem an den Musikschulen Uster, Luzern, Baar, Liestal, Weinfelden und Reinach/Baselstadt – und das war's dann schon.

Die Mandoline wird hierzulande hauptsächlich in Zupforchestern gepflegt. Den meisten davon droht Überalterung, doch gibt es einige löbliche

Initiativen mit jungen Leuten. Katsia Prakopchyk nennt hier zuallererst das Ensemble «La Volta» unter der Leitung von Jürgen Hübscher, welches seine Anfänge an der Musikschule Reinach hatte. Vor zwei Jahren hat der Schweizer Zupfmusikverband ein neues Verbandsorchester gegründet. Es heisst zupf. helvetica und befindet sich noch im Aufbau. Es soll ein grosses, schweizerisches Orchester auf einem guten spielerischen Niveau werden.

... und der hüpfende Floh Ukulele

Bei Weitem nicht alle der rund 400 subventionierten schweizerischen Musikschulen bieten die Ukulele an. Vielleicht sollten sie sich überlegen, es zu tun, denn in den letzten Jahren erlebte der «hüpfende Floh», wie das Instrument auf Hawaiiisch heisst, einen ansehnlichen Aufschwung. Manche Privatschulen reagieren da trendbewusster: Jörg Bohler von der Musikschule Hug in Zürich spricht von ca. 50 Belegungen, Tendenz steigend. Auch an der Musikschule Kellenberger Bern herrscht eine spürbar zunehmende Nachfrage, im Jahr 2018 waren es fast 30 Belegungen im wöchentlichen Unterricht. Ausserdem bieten landauf, landab etliche Primarschulen das Instrument im Klassenunterricht an. Ein guter Teil des Erfolgs gründet wohl auf attraktiven Vorbildern aus der Popmusik: Auf Youtube findet man zum Beispiel den Jahrhundertsong *Somewhere over the Rainbow* in der Ukulelen-Coverversion von Israel Iz, *I'm Yours* von Jason Mraz oder *Song to the Sea* des Schweizer James Gruntz, und eine Klasse

der Primarschule Dittingen performt den Schweizer Nummer-1-Hit von Lo & Leduc 079 mit cooler Ukulelenbegleitung.

Vorbilder sind das eine und die Umsetzung an den Musikschulen das andere: «Die Entwicklung ist (wie meist) sehr stark mit dem Engagement einer Lehrperson verbunden», sagt Gerhard Müller, Leiter des Konsi Bern. Seit 2004 hat er die Ukulele im Angebot, bis 2012 allerdings lediglich als Kleinstpensum. Dann erfolgte der Ausbau. Die Kombination Singen/Begleiten traf den Zeitgeist. 2017 wurde eine zweite Lehrperson angestellt; ab Sommer 2019 ist eine erneute Erweiterung vorgesehen. Das Erfolgsrezept lautet: spielerische Begegnung mit der kleinen Schwester der Gitarre für Kinder ab fünf Jahren, Griffe lernen und Lieder begleiten. Jährlich finden grosse Projekte statt; in diesem Jahr heisst das Thema «Django Reinhardt». Derzeit lernen am Konsi 123 Kinder Ukulele. Das heisst, allein schon in Bern gibt es heute mehr Schüler für Ukulele, als es 2015 schweizweit bei der Mandoline gab.

Einen zweiten Hotspot bildet die Bernische Musikschule Bipperam in Wiedlisbach. Diese kleine Schule (315 Fachbelegungen) leistet sich zwei Lehrpersonen für Ukulele. Aktuell gehen 57 Belegungen auf ihr Konto. Die Lernenden sind zwischen fünf und fünfzehn Jahren alt und spielen Pop, Blues, Singer/Songwriter und Eigenkompositionen in Mundart.

In der VMS-Statistik 2020 wird der Floh weit nach vorne hüpfen!

Les « autres instruments » qui montent

Quels instruments à cordes pincées sont enseignés dans nos écoles de musique ?

La guitare, bien sûr, arrive loin en tête, mais l'intérêt pour d'autres instruments est en pleine croissance.

Résumé: J.-D. Humair — Les statistiques 2015 de l'Association suisse des écoles de musique (ASEM) donnent une image nuancée des instruments à cordes pincées, une image qui pourrait bien être différente dans les prochaines statistiques de 2020. Six instruments sont actuellement enregistrés. La guitare acoustique est de loin en tête avec 20 110 élèves. Elle est suivie de la guitare électrique (5154), de la harpe (1551), de la basse électrique (672), de la mandoline (117) et enfin de la cithare (32). Notons que la harpe n'est pas si rare qu'on le croit généralement. Sous la rubrique « autres instruments à cordes pincées » (536), les statistiques ne donnent pas plus de précisions, mais à y regarder de plus près, cette dernière catégorie est multicolore.

Luth, oud, bağlama, çifteli

L'un de ces instruments est le luth et ses dérivés de différentes régions du globe : oud, bağlama, çifteli, et autres. Le luth est bien représenté surtout dans les écoles qui proposent des cours de musique ancienne, mais il intéresse aussi la musique contemporaine, comme c'est le cas au Conservatoire de Berne où il est enseigné par Mahmoud Turkmani. Bienne et Winterthour proposent également des

cours et à l'École de musique privée de Zurich, Williams Villadroin enseigne la guitare, la mandoline, le ukulele et le oud. A St Margrethen, le directeur de l'école de musique a imaginé des cours de çifteli, un luth albanais à long manche, pensant intéresser les nombreux jeunes immigrants de Turquie et des Balkans, mais avec deux élèves seulement, le succès n'a pas été au rendez-vous. Les jeunes de ces cultures n'ont pas l'habitude d'apprendre la musique dans des écoles.

Mandoline

La mandoline est utilisée dans de nombreux genres musicaux, mais souffre un peu d'une image poussiéreuse. Toutefois, des enseignants motivés arrivent à produire des miracles, notamment Silke Lisko qui enseigne à Horw, Stans et Kriens, et qui dirige un ensemble d'instruments à cordes pincées à Lucerne. Valerij Kisseljow a formé plusieurs étudiants talentueux à Zurich, Katsia Prakopchyk fait de même à Berne et Bâle. La mandoline est enseignée dans plusieurs autres écoles de Suisse allemande, principalement dans le cadre d'ensembles.

Ukulele

Très peu des écoles subventionnées de l'ASEM enseignent le ukulele. Mais celles qui ne le font pas devraient peut-être changer d'avis, car cet instrument dont le nom signifie « puce sauteuse » en hawaïen a le vent en poupe. Certaines écoles privées s'y sont mises avec succès. A l'école de musique Hug de Zurich, Jörg Bohler accueille une cinquan-

taine d'élèves et la tendance est à la hausse. La demande augmente aussi fortement à l'école de musique Kellenberger de Berne qui donne des cours hebdomadaires de ukulele à 30 élèves. En outre, de nombreuses écoles primaires de Suisse proposent aussi cet instrument en classe.

Une bonne partie de ce succès provient probablement des nombreux exemples issus de la musique pop visibles sur YouTube. Mais c'est aussi l'enthousiasme d'un enseignant qui peut conduire un grand nombre d'élèves à se tourner vers cet instrument, comme le constate Gerhard Müller, directeur du Conservatoire de Berne. L'institution propose des cours de ukulele depuis 2004. Ils ont longtemps été confidentiels, mais en 2012, la fréquentation a subitement augmenté, si bien qu'un deuxième enseignant a été engagé en 2017. Et une nouvelle extension est prévue pour 2019. Cette petite sœur de la guitare est accessible dès l'âge de cinq ans, elle convient très bien pour accompagner des chansons et au Conservatoire de Berne, de grands projets sont organisés chaque année autour de cet instrument : en 2019, ce sera « Django Reinhardt ». 123 élèves sont actuellement inscrits au cours de ukulele.

L'autre centre d'intérêt pour cet instrument est à l'école Bipperam de Wiedlisbach, qui a 57 élèves de ukulele sur 315 en tout. Ils ont entre cinq et quinze ans, jouent de la pop, du blues, des chansons ou des compositions originales en dialecte.

Dans les statistiques 2020 de l'ASEM, il y a fort à parier que la puce sautera loin !

De l'arc à l'archiluth

Photo : Brooklyn Museum, Wikimedia



Harpe arquée du peuple Mangbetu (nord-est de la République démocratique du Congo). Les cordes et deux chevilles manquent. La peau qui recouvre le corps de résonance entrainé en vibration et modifiait le timbre.

De l'arc musical préhistorique à nos jours, dans presque toutes les régions du monde, une extrême variété d'instruments à cordes pincées a vu le jour. L'organologie les classifie ordinairement en cinq grandes familles, dont il sera donné ici un aperçu général.

Laurent Mettraux — En premier lieu, il faut souligner que le terme générique et son éponyme (par exemple la famille des luths et le luth lui-même) ne doivent pas être confondus. Certains instruments possèdent un nombre limité de cordes, dont la longueur des vibrations peut être raccourcie pour modifier la hauteur des sons, tandis que d'autres sont munis d'autant de cordes que de notes jouables; des solutions intermédiaires existent évidemment. Qu'elles soient pincées avec les doigts ou avec un plectre, les cordes produisent un son qui s'éteint rapidement, d'où l'importance de la caisse de résonance.

Les arcs

Les ethnologues sont divisés concernant l'usage premier de l'arc: finalité musicale ou dessein légal à l'aide d'une flèche? Quoi qu'il en soit, l'arc musical, communément considéré comme le premier instrument à cordes, reste encore pratiqué de nos jours en Afrique subsaharienne, en Amérique, en Asie et dans le Pacifique. Sous sa forme la plus simple, sa corde passe entre les lèvres du joueur; l'amplification du son varie suivant l'ouverture de la bouche. A l'aide d'un sillet mobile (bois, métal ou simplement un doigt), une main modifie la hauteur de la note, tandis que l'autre frappe la corde, avec ou sans le concours d'une baguette. On trouve des arcs plus élaborés intégrant un chevalet et un résonateur – souvent une demi-calebasse, une moitié de noix de coco ou, plus récemment, une boîte en fer –, dont l'effet peut être renforcé en l'appuyant

contre la poitrine ou le ventre. Parmi les variantes, on peut citer l'arc-en-terre, composé d'une tige courbée plantée dans le sol et d'une corde tendue verticalement d'un point de cette tige à une plaque d'écorce couvrant un trou creusé. Percuté, frotté ou pincé, il paraît faire sourdre le son de terre. Plus complexes, les pluriarcs se composent de plusieurs arcs fixés à un seul résonateur, chacun avec une courbure distincte. Ils fusionnèrent plus tard en un seul manche, se rapprochant ainsi de la harpe qui en est très vraisemblablement issue.

Les harpes

Il existe trois formes fondamentales de harpe: arquée, d'un seul tenant, encore présente en Afrique et en Birmanie (harpe de cour Saung-gauk); angulaire, plus récente, dont la caisse de résonance est devenue indépendante du joug de fixation; triangulaire ou à cadre, où se trouve ajoutée une colonne de soutien permettant une plus forte tension des cordes. Cette dernière forme avait déjà été représentée sur des statuettes des îles des Cyclades (troisième millénaire avant notre ère) avant de se retrouver dans la Grèce antique (trigone) et plus tard dans toute l'Europe, où l'engouement pour la harpe persista durant tout le Moyen Âge. Elle fut ensuite supplantée par le luth, sauf en Irlande. Tant qu'il s'agissait de jouer de la musique modale non modulante, la harpe diatonique pouvait suffire. Mais dès que le chromatisme commença à gagner en importance, il fallut rechercher des solutions adéquates. La plus simple et efficace fut d'augmenter le nombre de

cordes, en les disposant sur deux ou trois rangées, ce qui donna la harpe double ou triple. Comme cela augmentait conséquemment une durée d'accordage déjà passablement longue, d'autres essais limitant le nombre de cordes furent tentés. Des facteurs tyroliens appliquèrent des crochets actionnés à la main qui permettaient de monter individuellement chaque corde d'un demi-ton. Ce système de leviers fut repris dans la harpe celtique moderne. Comme il obligeait à cesser de jouer d'une main pour pouvoir modifier la hauteur des cordes, le facteur bavarois Jacob Hochbrücker conçut un mécanisme de pédales qui connut un grand succès dans toute l'Europe. Développé et perfectionné par Sébastien Erard, ce système a donné naissance à la harpe de concert moderne. Comme celle-ci ne permet pas d'user totalement du chromatisme, maints nouveaux modèles virent le jour pour tenter d'y remédier, en particulier la harpe chromatique de Gustave Lyon, élaborée en 1894. Sans pédale, elle comptait pas moins de 78 cordes disposées en deux rangées croisées. Afin d'éviter que leur tension conjuguée ne finisse par la déformer, il fallut façonner la colonne, la console et le sommier en métal, ce qui l'alourdisait considérablement.

Les lyres

A l'inverse des harpes, les instruments du type lyre sont dotés d'un chevalet. Autre spécificité: les cordes sont attachées sur le haut à une barre transversale soutenue par deux bras obliques ou verticaux. Contrairement à une idée répandue, la symé-

trie n'est pas un facteur déterminant : des lyres asymétriques ont existé dès l'Antiquité. Par contre, les cordes ne sont pas de longueurs inégales comme dans les harpes. Très répandue aussi bien dans les civilisations mésopotamiennes que dans l'Égypte ancienne, la lyre était soit tenue verticalement, soit à l'horizontale avec la caisse de résonance contre le corps. Ses dimensions pouvaient varier et on devait se tenir debout pour jouer des plus grands modèles. En Grèce également, la lyre était hautement appréciée, surtout la kithara utilisée en particulier lors des auditions publiques ou des nombreux concours, par les musiciens professionnels : citharistes ou citharèdes, les seconds chantant en s'accompagnant. Plus long et donc plus grave, le barbitos a connu une grande popularité, sa facilité de jeu et sa conception pratique lui permettant d'être joué aussi bien debout, assis que couché.

Sur les îles britanniques, un descendant de la lyre, le crwth ou rote, adopta l'archet lorsque celui-ci apparut en Europe durant le 11^e siècle. Cependant, deux cordes-bourçons placées à côté de la touche continuèrent à être pincées bien qu'elles fussent également jouées coll'arco. Dans le pays de Galles, le crwth ne fut évincé par le violon qu'à la fin du 18^e siècle. Actuellement, les lyres subsistent en Afrique de l'Est, au Moyen-Orient et en Asie.

Les cithares

Il ne faut pas confondre la lyre grecque appelée kithara avec la famille des cithares, composée d'instruments dont les cordes se trouvent de toute leur longueur sur un support (que celui-ci soit en forme de bâton, de tube, de table, de radeau, de cuvette, entre autres) qui fait le plus souvent aussi office de résonateur. Des instruments à cordes frappées (tympanon, cymbalum, Hackbrett ou piano) font partie de la même famille. Le modèle le plus primitif consiste en une ou plusieurs cordes (quelquefois végétales, telles les tiges de rotin) tendues à même le sol, dans lequel une petite fosse est creusée pour la résonance. Parmi les nombreuses sortes de cithares, certaines jouent un rôle musical et culturel

important. Probablement importée d'Indonésie, la valiha, cithare tubulaire, est devenu l'instrument national de Madagascar. Muni de calebasses en guise de résonateurs et d'un chevalet central qui surélève les cordes au point de le faire confondre avec une harpe, le mvet de l'Afrique centrale accompagne les récits légendaires. En Inde, la vīnā du nord hindoustani (rudra vīnā ou bīn) est constituée d'un long bâton et de deux calebasses, tandis que la vīnā du sud carnatique (sarasvatī vīnā), plus récente, avec une large touche et une des calebasses remplacée par une caisse en bois, est classée au nombre des luths. Les cithares sur table (à savoir une longue planche de bois légèrement bombée) sont caractéristiques de l'Extrême-Orient. Longtemps attribué des lettrés, le guqin chinois, aux douces sonorités, a inspiré un répertoire très raffiné. Muni de chevalets mobiles destinés à l'accorder, le guzheng est à l'origine du kayageum coréen, du koto japonais et du đàn tranh vietnamien. Instrument de virtuose destiné à la musique savante arabe et turque, construit à partir d'une caisse en bois trapézoïdale rectangle, le qānūn est présent aussi bien au Moyen-Orient qu'en Afrique du Nord, en Grèce qu'au Turkestan. Parvenu en Europe, il est devenu le psaltérion médiéval d'où sont issus d'une part les différentes cithares comme le Zither bavarois et autrichien, le kantele finlandais ou l'épinette des Vosges, et d'autre part le clavecin et ses dérivés, épinettes et virginals, dont les cordes sont pincées par une plume ou un bec de cuir faisant office de plectre.

Les luths

À la différence des cithares, les membres de la famille des luths sont pourvus d'un manche – par conséquent, les cordes sont plus longues que la caisse de résonance. On distingue ceux à dos bombé, plus ou moins en forme de demi-coque, et ceux à fond plat. À manche court ou long, avec ou sans frette, destinés à un usage populaire ou raffiné, les luths sont représentés sur toute la surface du globe, y compris en Amérique dès sa colonisation par les Européens. Fréquemment ovoïde ou piriforme, la forme de la caisse de résonance est très diversifiée, jusqu'au triangle des balalaïkas de plusieurs tailles (du piccolo à la sub-contrebasse) ou au cercle parfait du yueqin chinois et de son équivalent japonais le gekkin, ce qui leur a valu le surnom de guitare-lune. Attestées dès la Mésopotamie, puis en Égypte, les multiples sortes de luths ont souvent joué et jouent encore un rôle musical essentiel, que ce soit en Inde (sarod, sitar, sūrbahār, tambūrā et la sarasvatī vīnā déjà citée), en Chine (pipa – voir l'interview page 6), au Japon (biwa, dont la fonction est à la fois mélodique et rythmique, shamisen), dans l'aire culturelle mandingue (kora, utilisée particulièrement par les griots, dépositaires de la tradition orale) ou dans l'aire arabo-turco-persane ('ūd, setār, tār, saz, rubab, dotār, komuz, buzuq ou encore plusieurs instruments réunis sous le titre générique de tanbūr).

En Occident, le luth, dont le nom ainsi que la forme proviennent du 'ūd, a connu son apogée lors de la Renaissance et de la période baroque. Afin d'obtenir des basses plus consistantes, des cordes graves lui furent ajoutées, à côté du manche et donc à hauteur de son fixe, à la fin du 16^e siècle. Aussi bien en raison de la longueur de ces cordes supplémentaires que pour éviter une tension trop forte, on ajouta un deuxième chevillier (quelquefois même un troisième). Ces archiluths, théorbes, luths théor-



Peintre et calligraphe accompli, l'empereur Huizong des Song (1082-1135) a représenté ici des lettrés écoutant un guqin (détail d'une peinture sur rouleau de soie).

bés et chitarrones convinrent à merveille pour la basse continue. Dérivé d'un petit luth, la mandore ou mandole, la mandoline reste bien connue, au contraire du cistre et de ses dérivés, faciles à jouer mais éclipsés au début du 19^e siècle par la guitare. Cette dernière a connu diverses évolutions depuis la guiterne médiévale, dont sont également issues la quinterne et la vihuela, et a elle-même donné naissance aussi bien au banjo, au ukulélé qu'à la guitare électrique.

Hybridations

S'il est possible de frapper les cordes de la guitare avec la main (jeu « tambora »), celles du piano peuvent, comme dans la musique contemporaine, être pincées avec les doigts. De même, les instruments à cordes frottées sont bien entendu également susceptibles de voir leurs cordes pincées (pizzicati) et certains ont même intégré ce mode de jeu comme une particularité. Outre le crwth déjà cité, c'est le cas par exemple de deux sortes de basses de viole qui possédaient des cordes sympathiques fréquemment pincées avec la main gauche : la lyra-viol anglaise et le baryton (viola di bordone en Italie) qui en était vraisemblablement issu. Bien qu'il soit régulièrement prétendu que Monteverdi ait été le premier à employer des pizzicati, dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* créé en 1624, on en trouve les premiers exemples écrits dans *The First Part of Ayres* de Tobias Hume, recueil pour lyra-viol publié en 1605, dans lequel est également mentionné pour la première fois le jeu avec le bois de l'archet. Sur le baryton, les cordes sympathiques (quelquefois jusqu'à plus de quarante) peuvent être pincées à l'arrière du manche par le pouce de la main gauche. Spécialement apprécié en Autriche au 18^e siècle, il suscita l'enthousiasme du prince Nicolas I^{er} Esterházy. À sa demande, son maître de chapelle Haydn intégra le baryton dans plus de 160 œuvres.



Une des lyres découvertes dans les tombes royales d'Ur (environ 2500 ans avant notre ère), les plus anciens instruments à cordes ayant été retrouvés. Les chevilles, les cordes et le chevalet ont été reconstitués.