



HAL
open science

Chine, comment décrire une musique décrite comme descriptive?

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Chine, comment décrire une musique décrite comme descriptive?. Michel Imberty. De l'Écoute à l'œuvre, Etudes interdisciplinaires, L'Harmattan, pp.43-59, 2001, Sciences de l'éducation musicale. halshs-00278354

HAL Id: halshs-00278354

<https://shs.hal.science/halshs-00278354>

Submitted on 12 May 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CHINE, COMMENT DECRIRE UNE MUSIQUE DECRITE COMME DESCRIPTIVE?

*François Picard**

Contribution au colloque

“De l’écoute à l’œuvre : quels chemins, quels entrecroisements disciplinaires?”

Université Paris IV Sorbonne, Université Paris X

19-20 février 1999

paru in Michel Imberty (ed.), *De l'Ecoute à l'œuvre, Etudes interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sciences de l'éducation musicale », 2001, p. 43-59.

Les points de vue internes (des Chinois) et externes (des Occidentaux) semblent converger pour qualifier la musique instrumentale chinoise comme descriptive, alias figurative, narrative, pittoresque (au sens de picturale). Le musicien que je suis, et tout particulièrement le musicien de théâtre que je fus, reste rebelle à une inféodation du son au sens. Ce point de vue lointain - au sens de l'ethnologie - peut pourtant, grâce à l'érudition et au long travail dit “de terrain”, être confirmé par certains - mais certains seulement - points de vue internes.

On relèvera d'une part l'inconsistance dans le temps des données textuelles, narratives, appliquées à une pièce particulière, d'autre part la persistance sur près de vingt siècles du débat entre tenants d'une musique pure et d'une musique signifiante. On notera une convergence avec l'analyse sur les motivations historiques de la narrativité en musique effectuée par József Ujfalussy.

* professeur d'ethnomusicologie analytique, Université Paris IV Sorbonne

Les Eaux du fleuve
江河水

魯丁
Lu Ding

The musical score is presented in a single system with 13 staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The piece starts with a 3/4 time signature, which changes to 2/4 at measure 11 and 4/4 at measure 16. Section 'A' is marked at measure 1, and Section 'B' is marked at measure 21. The key signature changes to two sharps (F# and C#) at measure 21. The score concludes with a final measure at measure 66.

Les Eaux du fleuve



Transcription de la pièce *Jianghe shui* interprétée au hautbois *guanzi*

Les Eaux du fleuve

Nous allons d'abord reprendre divers commentaires relatifs à des enregistrements de la même pièce, initialement pour hautbois¹ puis reprise à la vièle, puis à la flûte. Nous suivrons l'ordre remontant de l'histoire narrée à la musique.

Dale R. Craig, à propos d'une adaptation pour flûte de la version pour vièle

Dale R. Craig, *Hong Kong, musique instrumentale*, disque Unesco Musical Atlas, 1974, réédition disque Auvidis Unesco D 8031, 1990.

3. Kiang hô chou shouèi [*Jianghe shu shui*] "Une veuve se lamente près d'un ruisseau qui murmure". Tsung Seung, [cymbalum] *yangqin*, Wong Kuen, [flûte verticale] *xiao*.

Cette mélodie parle d'une jeune femme dont le mari a souffert et est mort dans un pays lointain ; elle est assise au bord d'un ruisseau près duquel ils se sont dit adieu et elle pleure amèrement. Le bruit de l'eau augmente sa tristesse dont l'intensité atteint son paroxysme vers le milieu du morceau. C'était à l'origine un morceau composé pour l'*erhu*, mais le *xiao* convient très bien pour exprimer les sentiments mélancoliques. A l'origine c'était une mélodie du nord-est de la Chine. Le célèbre instrumentiste et compositeur d'*erhu* Huang Haihuai l'a adaptée pour *erhu* solo.

Wu Suhua 吳素華, à propos de la version pour vièle

Communication personnelle, février 1999. L'origine de l'histoire n'est pas citée, Wu Suhua affirme que "tout le monde la connaît". L'histoire apparaît selon mes recherches dans l'édition de la partition pour vièle et cymbalum par Huang Haihuai 黃海懷.

Air populaire du Nord-Est, qui évoque la fidélité conjugale dans les temps anciens. Le mari ayant été envoyé par les mandarins en corvée au loin et étant mort de mauvais traitements, sa femme pleure de chagrin et d'affection et offre un sacrifice au fleuve avec mission à celui-ci de le porter à son époux lointain.

François Picard, à propos de la version pour vièle

François Picard, *Chine : l'Art de la vièle erhu*, Wu Suhua, Auvidis Ethnic B 6764, 1992.

1. "Les Eaux du fleuve" (*Jianghe shui* 江河水) trad., arrt. Huang Haihuai

Wu Suhua, vièle *erhu* 二胡. Avec Lin Yan, cithare *yangqin* 洋琴, François Picard, flûte *xiao* 簫.

¹ Premier enregistrement disque Zhongguo 3-1590 A et B (années 1956-58), puis disque M-2270. Transcription dans *Minzu qiyue qu ji* 民族器樂曲集 (Anthologie de la musique instrumentale chinoise), Chunfeng wenyi, 1960, vol. 1, p. 10-11.

En 1963, encore étudiante, Wu Suhua participe au concours national de vièle, où elle obtient un premier prix pour son interprétation des "Eaux du fleuve" (*Jianghe shui*) qui l'a rendue fameuse dans tout le monde chinois, de Pékin à Singapour en passant par Taiwan et Hong Kong.

Cet air traditionnel du Liaoning 遼寧, dans le Nord-Est, faisait partie du répertoire de hautbois cylindrique *guanzi* 管子 avant son adaptation pour la vièle par le maître de madame Wu Suhua.

François Picard, à propos de la version pour hautbois cylindrique

En 1987, j'ai appris à jouer cette pièce au Conservatoire de Shanghai de Liu Ying 劉英, musicien d'une famille de musiciens, qui m'enseignait le hautbois cylindrique *guanzi*, caractéristique du Nord. Après une leçon sur les doigtés du registre fondamental et les techniques de souffle, une sur les doigtés du second registre et les techniques d'ornement, il m'initia à l'exécution des "Eaux du fleuve" car, dit-il, je repartais bientôt et là-dedans il y avait toutes les difficultés et toute la musique possibles. Sa version était celle standard, telle qu'elle figurait dans les recueils de transcriptions. J'appris une fois de plus que, comme tout le monde le sait, cette pièce provenait du Sud de la province du Liaoning, c'est-à-dire de Mandchourie. Des années plus tard, en juin 1991, ayant la chance d'avoir été envoyé par le Jardin des Poiriers sur place dans le Liaoning, je me mis en quête de la tradition vivante des sonneurs et batteurs de village. Au dire des professionnels urbains que je rencontrai, tout avait disparu. On me fit rencontrer Wang Shilu 王石路 (né en 1930, ancien directeur de l'Ensemble de chants et danses de Dalian 大連歌舞團), qui me raconta l'histoire de l'intégration de ces musiques et de leurs musiciens dans les ensembles professionnels nouvellement créés. A ma demande, lui et Mao Changfu 毛長富, animateur du Bureau des Affaires culturelles de la ville de Dalian, se mirent néanmoins à la recherche de vestiges possibles, de ménétriers ayant survécu. Quelques mois plus tard m'arriva un courrier, m'annonçant que la tradition battait son plein à l'occasion des fêtes de village, des funérailles et autres cérémonies d'inauguration. Je me rendis donc sur place en février 1994 à la période propice, les fêtes de la Nouvelle Lune, rencontrai les musiciens et enregistrai.

François Picard, *Chine, Hautbois du Nord-Est, musiques de la première lune*, Buda Records, collection Musique du Monde 92612-2, 1995.

12 "Les Eaux du fleuve" (*Jianghe shui*)

L'air le plus célèbre du Liaonan, à l'origine joué lors des rituels funéraires bouddhiques, puis introduit dans le milieu professionnel par Gu Xinshan 谷新善, musicien populaire de pure tradition orale intégré en 1950 dans l'Ensemble de chants et de danses de Dalian, air adopté par ses collègues Zhu Guangqing 朱廣慶 (né en 1932) et Zhu Chang'an 朱長慶, réécrit en 1956 (sous la forme ABA avec pont central modulant) par Wang Shilu ; ici miraculeusement interprété par Qin Yongliang 秦永亮, [hautbois cylindrique double] *shuangguan* 雙管, accompagné en un jeu parfaitement traditionnel par les orgues à bouche *sheng* 笙 de Han Dianjun 韓殿軍 et Jin Fengmao 金豐茂 et par Li Yonglu 李永錄, tambour de bois (*muyu* 木魚) ou cymbales.

Ye Dong, à propos de la version pour hautbois cylindrique

Ye Dong 葉棟, *Minzu qiyue de ticao yu xingshi* 民族器乐的体裁与形式 (Genres et formes de la musique instrumentale chinoise), Shanghai, Shanghai wenyi, 1983, pp. 256-257.

La pièce "Les Eaux du fleuve" (*Jianghe shui* ou *Jiang'er shui* 江兒水), est un arrangement à partir du timbre du même nom pour ensembles *shengguan* 笙管 de hautbois et orgues à bouche du genre Sonneurs et batteurs du Liaoning (*Liaoning guchui* 遼寧鼓吹)² et de l'air "Terme et début" (*Shao tou* 梢頭). Il est joué au hautbois cylindrique double et répandu dans le Nord-Est. La forme est ABA₁, les deux thèmes sont dans le même mode mineur, ou mode de *la*. La section du début est en cinq phrases (abcd₁), suivie d'une variation en quatre phrases (b₁cda₁) ; le nouveau matériau qui suit, emprunté à *Shaotou*, forme la section centrale, en six phrases contrastées (efe₁f₁gb) qui par rapport à la première section (A) modulent en mode de *sol* majeur. Ensuite, la coda de la section

² Ou "Musique des Sonneurs et Batteurs du Sud du Liaoning" (*Liaonan chuida yue* 遼南吹打樂).

centrale module en retour du *sol* (section centrale B) au *la* (section finale A1) par le septième degré de la mélodie (prime de la section finale); en revenant au mode de *la* initial, cette variation marquant l'entrée dans la troisième section.

Le prélude commence par des intervalles de quarte, caractéristiques de la douleur, qui expriment la souffrance du peuple travailleur dans la société ancienne.

Les cinq phrases de la première section se distinguent par les notes *la-mi-ré-la-mi*, une mélodie changeante et descendante qui exprime la haine du peuple travailleur pour ses conditions de vie.

Dans la section centrale, dynamique, chacune des phrases a son rythme, les six phrases se répartissent en trois groupes contrastés, qui expriment les gémissements et les cris de protestation contre leurs conditions de vie des travailleurs dans l'ancienne société.

Enfin, la force croissante de la peine et de l'indignation marque le retour à la section initiale.

Cette analyse a été reprise dans Jiang Mingdun 江明惇, *Zhongguo minzu yinyue xinshang* 中国民族音乐欣赏 (Appréciation de la musique chinoise), Pékin, Gaodeng jiaoyu, 1994, p. 26, qui ajoute :

La reprise de cette pièce dans le ballet [révolutionnaire de 1964] *L'Orient est rouge* (*Dongfang hong* 東坊紅), où elle exprime la peine et l'indignation des travailleurs dans l'ancienne société, a remporté un succès total. Elle a ensuite été adaptée pour la vièle.

La Déclamation du fleuve pur

Déclamation du fleuve pur

清江引

Taoïstes de Shanghai

Le titre "Les Eaux du fleuve" se retrouve sous les dominations alternatives *Jianghe shui*, *Jiang'er shui*, *Minjiang lu* 岷江綠 et surtout *Qingjiang yin* 清江引 (Déclamation du fleuve pur) parmi les arias des Yuan³. Il se rapporte à une "timbre", un modèle poétique. L'examen de ce "timbre" permet de saisir le fixe et le mobile dans l'utilisation des modèles (*qupai* 曲牌) en poésie et en musique.

³ Dale R. Johnson, *Yuarn Music Dramas : Studies in Prosody and Structure and a Complete Catalogue of Northern Arias in the Dramatic Style*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, The University of Michigan, 1980, p. 121.

Poèmes

En tant que texte, “La Déclamation du fleuve pur” est absente des poèmes réguliers des Tang *shi* 詩 et des poèmes des Song *ci* 詞 et n'apparaît qu'avec les Yuan, soit au XIII^e siècle. L'exemple le plus souvent cité est un poème⁴ de Gui Yunshi 貴雲石 (1286-1324) ; il est classé dans les *xiao ling* 小令, qui sont des airs généralement placés dans les intermèdes, prologues ou épilogues des opéras⁵ ; il est en mode *shuang diao* 雙調. Ses huit versions sont en cinq phrases (les virgules "," marquent les fins de vers, les points "o" marquent les fins de phrases) : (7 ou 8), 5 o 5, 5 o (7, 8 10 ou 11) o. Les versions des poètes Ma Zhiyuan 馬致遠⁶ (1250-1323), Zhang Kejiu 張可久⁷ (1270-1348), Liu Shizhong 劉時中⁸, Ren Yu 任昱⁹, Cao De 曹德¹⁰, Yang Chaoying 楊朝英¹¹, Qiu Shiyuan 丘士元¹² utilisent toutes le même modèle, qui se stabilise en : 7, 5 o 5, 5 o 7 o. Le modèle des rimes est également fixe¹³.

On notera surtout la permanence d'un modèle formel, en aucun cas d'une histoire ou d'un thème.

Musique

Dans la littérature pour cithare *qin* 琴, on trouve un air avec paroles¹⁴ et un poème sans musique, ce dernier intitulé *Ting tan Qingjiang yin* 聽彈清江引 (Ecouter jouer la Déclamation du fleuve pur)¹⁵. Les versions chantées du poème nous sont parvenues surtout à travers le recueil *Jiugong dacheng Nan Bei ci gongpu* (Les Partitions de poèmes du Nord et du Sud)¹⁶.

Les opéras des Yuan l'utilisent comme "timbre", dans le même mode, mais soit comme air soit dans une suite. Quatorze opéras sur cent soixante-deux font appel à lui. Il peut apparaître dans des groupements de deux ou trois airs¹⁷.

Dans l'opéra local du Hunan, on trouve une combinaison d'airs du Nord et d'airs du Sud où la "Déclamation du fleuve pur" qui clôt le cycle est caractérisée comme “air du Sud”.¹⁸

Il est présent comme timbre intégré dans une suite du répertoire de luth *pipa* 琵琶, *Pu'an zhou* 普庵咒 (l'Incantation de Pu'an), dans la version “Sud” remontant à la fin du XVIII^e siècle et dans la version attribuée à “Duan, moine des Tang” 唐僧段 publiée d'abord par Li Fangyuan 李芳園 en 1895.

On en trouve des version pour flûtes en 1922 et 1924.¹⁹ Il figure également dans la musique bouddhique de Pékin²⁰ et dans la musique taoïste de Shanghai²¹ et de Suzhou²².

⁴ Sui Shusen 隋樹森, *Quan Yuan sanqu jianbian* 全元散曲簡編 (Abrégé du recueil complet des ballades variées des Yuan), Shanghai, Guji, 1984, p. 149-150.

⁵ Voir Sui Shusen 隋樹森, *Quan Yuan sanqu* 全元散曲 (Toutes les ballades variées des Yuan), Pékin, 1964, p. 368 ; *Jiugong dacheng Nan Bei ci gong pu* 九宮大成南北詞宮譜 (Les Partitions de poèmes du Nord et du Sud de Jiugong dacheng), préface datée de 1746, vol. 66, p. 18.

⁶ Sui Shusen, op. cit., 1984, p. 102-103.

⁷ Ibid., p. 307.

⁸ Ibid., p. 250.

⁹ Ibid., p. 353.

¹⁰ Ibid., p. 370.

¹¹ Ibid., p. 433.

¹² Ibid., p. 443.

¹³ Chen Shaowei 陳紹偉, *Shige cidian* 詩歌辭典 (Dictionnaire des poèmes et chansons), Canton, Huacheng, p. 95.

¹⁴ Yang Biaozheng 楊表正, *Chongxiu Zhenchuan qinpu* 重修真傳琴譜 (Notations pour cithare restaurées d'après la véritable tradition), 1585, réédité dans Wu Zhao 吳釗 et al., *Qinqu jicheng* 琴曲集成 (Collection de notations pour cithare), Pékin, Zhonghua shuju, 1982, vol. 4, p. 507. Transcrites dans Wang Di 王迪, *Qin'ge* 琴歌 (Chants à la cithare), Pékin, Wenhua yishu, 1983, p. 28.

¹⁵ Jiang Keqian 蔣克謙, *Qin shu da quan* 琴書大全 (Grand recueil de livres de qin), 1590, réédité ibid., vol. 5, p. 432.

¹⁶ *Jiugong dacheng*, op. cit., vol. 66, n° 18, transcription dans Sun Xuanling 孫玄齡, *Yuan sanqu de yinyue* 元散曲的音乐 (La musique des ballades variées des Yuan), Pékin, Wenhua yishu, 1988, vol. 2, p. 271. *Jiugong dacheng*, vol. 67, n° 47-54, transcription ibid., p. 316-317.

¹⁷ Dale R. Johnson, op. cit., p. 26.

¹⁸ He Wei 何为, *Xiqu yinyue sanlun* 戏曲音乐散论 (Théorie simple de la musique d'opéra), Pékin, Renmin yinyue 1986, p. 77-78.

Or, autant le modèle poétique est stable, autant les airs musicaux ne peuvent se laisser ramener à un seul modèle. La reconnaissance d'un air sous ses avatars est un des grands outils de la musicologie historique de la Chine, mais fait appel à un savoir-faire qui demande à être explicité. L'analyse paradigmatique d'une pièce prime, afin de faire apparaître les différents thèmes. Ce travail a été effectué par Ye Dong pour "Les Eaux du fleuve", ce qui permet d'isoler le timbre proprement dit, thème A, et par moi-même pour "La Déclamation du fleuve pur". J'ai pu ainsi identifier les versions DUAN (Li Fangyuan, Yang Yinliu 楊蔭瀏 n°12, Shen Haochu 沈浩初, Li Tingsong 李庭松, Sizhu 絲竹²³), Sun Yude 孙裕德, et du temple de la Floraison de la Sagesse (*Zhihua si* 智化寺)²⁴ d'une part, les versions SUD (Ju Shilin 鞠士林 n°10, Chen Mufu 陳牧夫, Yang Yinliu n°11), "Nouvelles notations pour flûtes", du Belvédère du Nuage Blanc et pour cithare *qin* de 1585 d'autre part. Mais il existe de très nombreuses autres versions. On notera l'extrême variété des genres utilisant ce "timbre". On trouve une familiarité trompeuse des "Eaux du fleuve" avec la plupart des versions de "La Déclamation du fleuve pur", mais seul le thème B de l'une des nombreuses versions taoïstes de Shanghai²⁵ se laisse identifier aux "Eaux du fleuve".²⁶

Shanghai taoïstes B



¹⁹ Xi Tang 錫堂, *Shendao di qu* 神道笛曲 (Pièces taoïstes pour flûte), 1922. *Xiao di xin pu* 簫笛新譜 (Nouvelles notations pour flûtes), 1924. Egalement dans Sun Yude 孙裕德, *Dongxiao chui zoufa* 洞簫吹奏法 (Méthode de flûte xiao), rééd. Hong Kong, s.d. (vers 1983), p. 27.

²⁰ Ms. de notations instrumentales du temple de la Transformation de la Sagesse (*Zhihua si* 智化寺), s. l. n. d., Pékin, vers 1700, n° 4, 36.

Ms. du temple de Chengshou 成壽, sans nom, s. l. n. d., Pékin, vers 1900, n° 6, 56, 107.

Lang Kun 郎堃, *Shuiyue an yinyue foshi* 水月庵音樂佛事 (Musique des rituels bouddhiques), ms., Pékin, Ermitage de la lune dans l'eau (*Shuiyue an*), 1903, n° 50.

²¹ *Baiyun guan* 白雲觀 (Belvédère du Nuage Blanc), copie manuscrite inédite, 1987.

²² *Suzhou dao jiao yinyue* 蘇州道家音樂 (Musique taoïste de Suzhou), Suzhou, Suzhou shi wenyan bian, 1984, p. 1 et 32.

²³ partition pour ensemble sizhu, notation chiffrée établie par Ma Hengzhang 馬恒章, s. l., s. d. (Shanghai, 1986).

²⁴ Yang Yinliu 楊蔭瀏, *Zhihua si Jing yinyue* 智化寺京音樂 (Musique de la capitale du temple de la Floraison de la Sagesse), polycopié, Pékin, Zhongyang yinyue xueyuan, 1953, 3, p. 11.

²⁵ "La Déclamation du fleuve pur", version du district de Qingpu pour deux hautbois *suona* 嗩吶 et tambour, dans *Zhongguo minzu minjian qi yue qu jicheng* 中國民族民間器樂曲集成 (Anthologie de la musique instrumentale populaire chinoise). Shanghai, vol. B, Pékin, Renmin yinyue, 1992, p. 1549-1550.

²⁶ Pour la version standard, voir par exemple Jiang Mingdun 江明惇, *op. cit.*, p. 131-133.

Les Eaux du fleuve

江河水

Sonneurs du Liaonan

Déclamation du fleuve pur

清江引

Taoïstes de Shanghai B

The musical score consists of seven systems of two staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The score is marked with measure numbers 1, 7, 13, 19, 25, 31, and 37. The music is written in a single melodic line with a piano accompaniment. The vocal line features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation for the vocal line.

清江引

Déclamation du Fleuve pur 1

Musical score for 'Déclamation du Fleuve pur 1' in 2/4 time. It features six staves for different versions: Suzhou taoistes 1, Xiao di xin pu, Shanghai Taoistes, Ms. Baiyunguan, Qin 1585 Wang Di, and Qin 1585 Picard. Each staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a first ending bracket. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

清江引

Déclamation du Fleuve pur 2

Musical score for 'Déclamation du Fleuve pur 2' in 2/4 time. It features six staves for different versions: Suzhou, Xiao, Shanghai, Baiyun, Qin Wang, and Qin Picard. Each staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a fifth ending bracket. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

清江引

Déclamation du Fleuve pur 3

Musical score for 'Déclamation du Fleuve pur 3' featuring six staves: Suzhou, Xiao, Shanghai, Baiyun, Qin Wang, and Qin Picard. The score begins at measure 11. Suzhou and Xiao are in treble clef with a key signature of one flat. Shanghai, Baiyun, and Qin Wang are in treble clef with a key signature of one flat. Qin Picard is in bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

清江引

Déclamation du Fleuve pur 4

Musical score for 'Déclamation du Fleuve pur 4' featuring six staves: Suzhou, Xiao, Shanghai, Baiyun, Qin Wang, and Qin Picard. The score begins at measure 16. Suzhou and Xiao are in treble clef with a key signature of one flat. Shanghai, Baiyun, and Qin Wang are in treble clef with a key signature of one flat. Qin Picard is in bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

清江引

Déclamation du Fleuve pur 5

清江引

Déclamation du Fleuve pur 6

A la recherche du sens

Malgré le fait que l'air instrumental "Les Eaux du fleuve" se rattache historiquement et musicalement à un "timbre" (air type lié à un modèle poétique), "La Déclamation du fleuve pur", ce même modèle n'a pas transmis avec lui un sens, encore moins une description ou une histoire. L'histoire que porte cette musique, il faut donc aller la chercher ailleurs, et plus précisément dans son usage. Les musiques de sonneurs et batteurs du Nord, du moins telles que la tradition en est maintenue dans les villages, demeurent marquées par la grande division du répertoire en occasions "rouges" 紅 (mariages, réjouissances) et "blanches" 白 (deuils). Le principal marqueur musical de cette distinction n'est pas le système mélodique ou rythmique, pas même le tempo, mais l'instrumentation : à l'aigu est associée la joie, au grave la tristesse. Le hautbois cylindrique, malgré sa petite taille, s'inscrit dans ce dernier registre (il sonne comme un tuyau bouché à l'extrémité, à l'octave grave d'un tuyau de même longueur ouvert). Au thème du deuil répond en écho dans la Chine des anthropologues les thèmes de la séparation, de la malmort et du cadavre sans sépulture, ainsi que le sacrifice par l'eau.

Aux origines de la pièce

Aux origines de la pièce de flûte, il y a celle de vièle. Aux origines de la pièce de vièle, il y a un air de hautbois, "Les Eaux du fleuve" (*Jianghe shui*), et un autre, "Terme et début" (*Shao tou*), un prélude modal type, des transitions. Cette pièce avait une fonction, "blanche". En passant au concert, elle l'a perdue pour ne représenter plus que "les créations du peuple". Le peuple vivant par définition bien sous le socialisme, il ne peut être triste. Un air triste reflète donc nécessairement les conditions de l'Ancien Régime. Paradoxalement, la fable retenue par les communistes se souvient de tout l'aspect pour eux "superstitieux": le mort sans sépulture, l'eau pour faire passer les messages à l'au-delà...

Son, sens et intention

Ce que nous avons tenté ici de prouver, que la musique chinoise ne se laisse pas réduire au sujet expressif qu'elle est censée pour certains véhiculer, n'est pas qu'une lubie d'un observateur éloigné et insensible. Outre que nous avons trouvé quelques maîtres rares mais profonds pour s'accorder à notre point de vue, des auteurs anciens, des *autoritates* même, puisque nous sommes en Sorbonne, se sont affrontés depuis près de deux millénaires sur cette question. Parmi eux, nous avons choisi de citer deux des plus musiciens de tous les esthètes, Ji Kang 嵇康 (223-262), un des "sept sages de la forêt de bambou", et Shen Gua 沈括 (1031-1095).

Ji Kang

XVII [La] nature pure et sereine [du *qin*] est conforme à la Vérité ultime. Il porte en lui la Paix harmonieuse et la Vertu parfaite. Vraiment on peut, grâce au *qin*, se purifier le cœur et l'esprit et donner libre cours à ses émotions profondes.

XVIII Aussi, quand des gens tristes écoutent cette musique, ils sont remplis d'affliction et de peine ; le cœur brisé de chagrin, ils ne peuvent s'empêcher de soupirer de détresse. Quand les gens heureux l'écoutent, ils sont comblés de bonheur et de joie et se mettent à danser en battant la mesure ; captivés, rayonnants, ils sourient jusqu'à la fin du jour. Quand les gens équilibrés et paisibles l'écoutent, ils se réjouissent intérieurement; graves et profonds, ils trouvent leur paix dans la Vacuité et leur joie dans l'Age d'or ; ils oublient les soucis de ce monde et se libèrent de leur corps.

Cet extrait du *Qinfu* 琴府 (Essai poétique sur le *qin*) est commenté ainsi par son traducteur²⁷:

Si la musique de *qin* permet à l'homme de « donner libre cours à ses émotions profondes » - et par là même de s'en libérer - c'est justement parce que *la musique est par nature sans émotions*. Cette idée, capitale dans la réflexion esthétique de Ji Kang, [...] est développée beaucoup plus longuement dans un remarquable traité intitulé "La musique n'a ni joie ni tristesse" *Sheng wu ai le lun*, où Ji Kang expose ses vues très originales sur la nature "non-émotive" et "non-sentimentale" de la musique.

Shen Gua Paroles et musique

Shen Gua a écrit une encyclopédie à une voix, le *Mengqi bitan* 夢溪筆談, qui se présente sous la forme d'une suite de notices, elles-mêmes écrites dans un style décousu.²⁸ Il traite de tous les arts libéraux et mécaniques, de cosmologie et de médecine, et de musique dans des notes regroupées principalement dans deux chapitres, les *juan* 5 et 6. Nous proposons une traduction du *tiao* 05/95, *xieliu* 協律 (les notes associées).²⁹

La poésie a toujours été déclamée [soumise à inflexions], ensuite on a créé des mélodies selon ces inflexions, c'est ce que l'on nomme "les notes associées" (*xieliu*).

²⁷ Georges Goormaghtigh. *L'art du qin, deux textes d'esthétique musicale chinoise*. Bruxelles, Institut belge des Hautes études chinoises, « Mélanges chinois et bouddhiques », volume XXIII, 1990, p. 31-32 et 43.

²⁸ Shen Gua, *Mengqi bitan* 夢溪筆談 et *Bu bitan* 補筆談, 1086-1095, rééd. Hu Daojing 胡道靜, éd., *Mengqi bitan jiaozheng* 夢溪筆談校証, Pékin, Zhonghua shuju, 1962.

²⁹ Traduction effectuée dans le cadre des groupes de recherche G.D.R. 798 puis G.D.R. 1950 (CNRS) animés par les professeurs Jacques Gernet et Pierre-Etienne Will, du Collège de France.

Pour un contenu tranquille, le mode est tranquille, pour un contenu angoissé, le mode est angoissé.

De là [l'expression du "Mémorial de la musique" (*Liji* 禮記 ch. 17 *Yueji*. 樂記 1.4, voir Couvreur³⁰, p. 48)] « les sons d'une période policée sont calmes et joyeux », qui signifie que paroles et musiques sont calmes et joyeuses.

« Les sons d'une période troublée sont angoissés et furieux » [*ibid.*], cela signifie que poèmes et contenus des paroles, modes et airs musicaux sont angoissés et furieux.

Voilà la raison de l'expression "savoir le son c'est connaître la politique".

[...]

De nos jours, paroles et musique qui aillent de pair ne se trouvent plus que dans le folklore et dans des chansons comme *Yangguan* 陽關 (La passe du Soleil) [nom d'un très célèbre poème de Wang Wei 王維, également appelé *Weicheng qu* 渭城曲 (Chanson de la cité de Wei)] ou *Daolian* 搗練 (Battre la soie) [on en connaît une version du poète Li Yu 李煜, 937-978] plutôt comme une survivance. Mais les poètes des Tang en composant leurs chansons s'accordaient la plupart avec le nom de l'air, si bien que tristesse et joie se reflétaient dans la musique. De nos jours on ne connaît plus la tradition du mode, on met des paroles joyeuses sur un mode triste, des paroles de douleur sur un air gai, si bien que le langage, même juste, ne peut plus émouvoir et que le mode ne répond plus à l'intention.

Au sujet du terme traduit ici par "intention", Georges Gormaghtigh note :

Le mot "idée" traduit le terme chinois *yi* 意 qui veut aussi dire "sens", "signification" ou encore "intention". Il désigne ici [chez Ji Kang] ce mouvement de la conscience qui se fixe, cette concentration de l'esprit qui précède et détermine l'exécution musicale. Cette "intention" commande tout le jeu du musicien : elle doit anticiper, diriger et mener à terme chaque mouvement des mains sur l'instrument. Ainsi canalisée, l'énergie vitale du musicien anime de son souffle la mélodie entière - de l'attaque la plus puissante au vibrato le plus subtil - magnétisant au passage chaque plage de silence.³¹

Programme intérieur et programme extérieur chez Ujfalussy

Les réflexions de quelques penseurs chinois (mais pas de tous!) anticipent sur celles, actuelles, de József Ujfalussy³² à propos du XIX^e siècle européen, qui donne une pertinente lecture sociologique dont nous pensons qu'elle s'applique particulièrement bien au cas de l'imposition d'une narration à l'air "Les Eaux du Fleuve" :

Le problème que soulève le contenu de la musique est inexistant dans les collectivités où la vie quotidienne, les cérémonies ou les circonstances de la vie de tous les jours incluent, de manière organique, la pratique artistique. Dans ces cas-là, fonction et contenu coïncident. Le rapport de l'un avec l'autre sera progressivement remis en question, dans la mesure où l'expression artistique devient une forme de pensée autonome, une branche de l'art indépendante qui s'éloigne de la vie quotidienne de la communauté, par abstraction et par généralisation. Ces formes d'expression autonomes se chargeront, chacune pour elle-même, de la représentation, de la reproduction de la totalité de la vie. A ce stade de l'évolution historique, l'enchaînement des transferts menant des genres primaires réclamés par un besoin social direct (par exemple berceuses, chants de travail, chants des guerriers, etc.) aux genres secondaires et tertiaires typifiés, généralisés et indépendants (par exemple symphonies, sonates cycliques, ouvertures, etc.) devient de moins en moins décelable et lisible. La fonction et le contenu ne se réfèrent plus l'un à l'autre de manière directe. Le contenu lui-même devient multiple et complexe ainsi que la portée sociale.

³⁰ Séraphin Couvreur (trad.) « Io ki », *Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*. Tome II, p. 45-114. Ho-kien fou : Imprimerie de la Mission catholique, 1899. Rééd. Paris : Belles-Lettres, 1950.

³¹ Georges Gormaghtigh, *op. cit.*, p. 37.

³² József Ujfalussy, *Az esztétika és a zene* (Les fondements de l'esthétique et la musique), Budapest, 1968, p. 151 et 156, cité et traduit par Márta Grabócz, "Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extra-musicaux et en musique", dans Costin Miereanu et Xavier Hascher, ed., *Les Universaux en musique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, p. 78-79.

La naissance de la musique à programme se justifie par le fait que le rôle du programme est de reconstituer les transferts manquant entre les genres primordiaux et leurs dérivés.