



**HAL**  
open science

## Les notations musicales en Chine

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Les notations musicales en Chine. Rencontres Musique & Notations, GRAME, Mar 1997, Lyon, France. pp.61-74. halshs-01434833

**HAL Id: halshs-01434833**

**<https://shs.hal.science/halshs-01434833>**

Submitted on 13 Jan 2017

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

# Les notations musicales en Chine

François Picard

Communication aux *Rencontres Musique & Notations*, GRAME, Lyon, mars 1997, paru dans Yann Orlaney (ed.), *Musique & Notations*, Lyon, Aléas-GRAME, 1999, p. 61-74. Version rectifiée.

**Résumé :** *Après avoir défini des gammes et les principales relations de consonance dès l'Antiquité, la Chine a développé au premier millénaire des notations musicales en tablatures pour la cithare et le luth, puis au début du second des notations par noms de notes. En dehors de la cithare dont les modes de jeu sont très précisément fixés, les autres instruments utilisent des notations interchangeable qui privilégient les hauteurs et les durées.*

## 1. Introduction

J'ai ailleurs consacré un chapitre de synthèse à la présentation et à l'histoire des notations chinoises [Picard 1991]. Après un bref rappel de cet examen assez complet des notations, j'examinerai un aspect jusque là peu développé, la notation non plus des hauteurs, désormais bien documentée, mais des durées. Je présenterai ensuite une même pièce, "Les strophes sur le siddham", alias "l'incantation de Pu'an", telle qu'elle apparaît dans différents genres et selon diverses notations.

En préliminaire, j'aimerais raconter la petite histoire des connaissances en Europe de la capacité des Chinois à noter la musique.

### 1.1. Historique des notations

V<sup>e</sup> siècle avant notre ère (vers -433), désignation de quatre des cinq hauteurs relatives (*wusheng*), des fonctions de tierce et de demi-ton et des douze demi-tons (*lülü*), gravée sur le bronze des cloches du carillon du marquis Yi de Zeng.

VI<sup>e</sup> siècle, instructions pour cithare *qin* [Youlan 557].

IX<sup>e</sup> siècle, tablature de flûte [Annen 880].

X<sup>e</sup> siècle, tablatures pour luth *pipa* [Dunhuang 933].

XI<sup>e</sup> siècle, première mention de la notation Gongche [Shen 1095, tiao 531].

XII<sup>e</sup> siècle, notation en hauteurs absolues pour le chant [Zhao 1180].

XII<sup>e</sup> siècle, tablatures pour cithare *qin* [Jiang 1195].

XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles, notation en courbe du chant taoïste [Yuyin fashi 1444].

XVI<sup>e</sup> siècle, première partition d'orchestre synoptique, détaillant la partie de chaque instrument [Zhu 1605, juan 1, f. 22].

XIX<sup>e</sup> siècle, partitions synoptiques en notation Gongche des luths *pipa* et *xianzi*, de la vièle *huqin*, de la cithare *zheng* et, pour certaines pièces, la partition commune aux vents, en colonnes verticales parallèles [Rong 1814].

XX<sup>e</sup> siècle, les Japonais introduisent la notation chiffrée élaborée par Jean-Jacques Rousseau [Rousseau 1742] et popularisée par Emile Chevê (1804-1864).

Après 1949, et surtout depuis les années 1960, l'usage de la portée se répand progressivement.

### 1.2. Découverte et aveuglement

Les Chinois notent-ils leurs musiques? Cette question a trouvé en Europe une réponse positive dès le premier écrit touchant la musique en provenance des missionnaires [Du Halde 1735 : T. III p. 265] : « Ils n'ont point comme nous des Notes de Musique, ni aucun signe qui marque la diversité des tons, les élévations ou les abaissements de la voix, & toutes ces variations qui font l'harmonie. Ils ont néanmoins quelques caractères qui font connaître les divers tons. » L'aveuglement orgueilleux de l'Occident, ajouté à l'imprécision du vocabulaire technique en français (confusion entre ton et note, tons musicaux et tons linguistiques), a fait que les écrivains de seconde main, glossateurs et encyclopédistes, n'ont pas compris que les notations d'airs chinois qu'ils

reproduisaient n'étaient que des transcriptions de notations chinoises, et non la trace de relevés d'oreille faits au vol par les missionnaires. La désinformation touche à son apogée avec les encyclopédistes [Rousseau 1749 : Tome Musique, p. 2-3] [Rousseau 1768 : p. 74], qui eurent malheureusement bien plus d'influence que les écrits exacts du père Amiot [Amiot 1754] ou même que La Borde [La Borde 1780 : Tome I, Livre premier, chapitre XVII, p. 143]. Ainsi la constatation selon laquelle les musiciens chinois jouent sans partition et que leur notation ne notent pas les inflexions et autres accents est devenue l'affirmation « Il n'y a que les Nations de l'Europe qui sachent écrire leur Musique. »

## 2. Les notations des hauteurs

### 2.1. Chromatique

On retrouve les prémices du système chromatique dès l'antiquité, en particulier sur le carillon du marquis de Zeng (-433), ainsi que dans les textes classiques.

La notation Lülü désigne les douze hauteurs absolues chromatiques fixées en référence à un diapason, le *huangzhong*, variable selon les époques au gré des décrets impériaux :

<i>huangzhong</i>	<i>do</i>
<i>dalü</i>	<i>do#</i>
<i>taicu</i>	<i>ré</i>
<i>jiazhong</i>	<i>ré#</i>
<i>guxian</i>	<i>mi</i>
<i>zhonglü</i>	<i>fa</i>
<i>ruibin</i>	<i>fa#</i>
<i>linzhong</i>	<i>sol</i>
<i>yize</i>	<i>sol#</i>
<i>nanlü</i>	<i>la</i>
<i>wuyi</i>	<i>la#</i>
<i>yingzhong</i>	<i>si</i>

### 2.2. Pentatonique

Le système pentatonique anhémitonique (*wusheng*) expose les notes selon les noms du système des correspondances entre les cinq agents ou cinq éléments. On notera que ce système des cinq sons apparaît sur le carillon de Zeng (-433), soit avant le système des correspondances, considéré *a posteriori* comme fondateur de la "pensée chinoise" au même titre que la dualité yin-yang ; il y apparaît sous une forme ensuite oubliée de quatre sons principaux do-ré-sol-la, le "mi" (*jue* ou *jiao*) n'exprimant qu'une fonction relative, "être

plus élevé d'une tierce majeure", au même titre qu'il y a les fonctions relatives "être plus bas d'un demi-ton". Ce système des cinq tons est fondamentalement relatif, et pourrait même avoir d'abord correspondu à une série de consonances, en tout cas de rapports, prime, seconde, tierce, quinte et sixte.

### 2.3. Tablatures pour cithares

La notation pour cithare *qin* se présente sous forme de tablature indiquant les doigtés [Liebermann 1983]. Sans mention de l'accord à vide, il est en principe impossible de connaître la hauteur. L'accord de base de l'instrument permet, en général, de déduire de la notation ancienne les notes jouées. Dans les deux cas la hauteur absolue n'entre pas en jeu.

La plus ancienne notation pour *qin* connue [Youlan 557] donne sous la forme littéraire une série d'instructions concernant l'attaque de la main droite, le numéro de la corde et la façon de la stopper de la main gauche. Ce principe de notation a vite évolué vers une simplification [Jiang 1195], où un seul caractère composite marque chaque note, y compris les cordes doubles et autres effets. Certains traits distinctifs ont été sélectionnés dans les caractères originaux, devenus ainsi des sortes d'abréviations dont l'apprentissage est distinct de celui de la langue.

Les musicologues chinois contemporains complètent la notation traditionnelle par la transcription de l'interprétation d'un maître donné, dont l'identité est en principe indiquée ; ils combinent sur la même page tablature des doigtés et portée, incluant les indications de durées, de tempos et d'intensités, données que l'enseignement oral fournissait dans le cadre esthétique et social de l'école dont faisait partie le maître.

Dans les partitions de musique confucéenne des XVI<sup>e</sup> siècle et suivants, la cithare *se*, qui n'est jouée qu'en cordes à vide, est notée d'une manière similaire au *qin*, par numérotation des cordes à vide. En revanche, une autre notation du *se* [Qinse 1870], visuellement similaire, se base sur un tout autre principe, puisqu'il ne s'agit plus d'une tablature, mais des hauteurs : la partie du haut est une abréviation du caractère désignant une des notes du système des cinq sons, tandis que le chiffre en dessous indique l'octave. Ce système rare et jamais explicité se déduit de la lecture même, facilitée par la présence en parallèle d'une tablature pour cithare *qin*.

## 2.4. Diatonique Gongche

Les notations du type Gongche sont diatoniques, écrites en colonnes verticales. Elles différencient en général les octaves, du sol grave au si médium, l'adjonction d'une clé à gauche des caractères de l'octave médium indiquant l'octave aiguë.

L'apparition d'une notation de ce type est encore relativement obscure. On la trouve pour la première fois non pas en Chine même [Dunhuang 933] mais au Japon et sous forme de notation pour flûte [Annen 880, voir Giesen 1977]. Il semble qu'elle ait été inventée par les missionnaires bouddhistes japonais chargés de rapporter les Écritures. Elle est non seulement totalement contemporaine des alphabets japonais, mais semble provenir des mêmes personnes et de la même idée (noter le son), développée sous l'influence du sanskrit par les Japonais. On remarque en effet que si les notations plus tardives (XI<sup>e</sup> siècle) [Shen 1095] utilisent des caractères proprement chinois, les plus anciennes sont formées de caractères intermédiaires entre les écritures indiennes, centrasiatiques et japonaises. Une mention demeurée inaperçue fait d'ailleurs état de l'existence d'une notation musicale en caractères sanskrits datant des Tang [Shen 1095, juan 05, tiao 99].

La notation Gongche présente en général un système à sept transpositions (*movable do system*). La gamme de référence s'appelle "gamme du caractère *shang*" (*shangzi diao*). Elle a pour base le *shang*, qu'elle définit comme le deuxième degré sur la flûte. Le nom des autres gammes se déduit de la place de leur *shang*. La "gamme du caractère *che*" (*chezi diao*), qui a son *shang* à la place du *che* de la "gamme du caractère *shang*", se retrouve donc un degré diatonique plus haute. Seule fait exception la gamme du caractère *wu*, nommée "gamme du *gong* véritable" (*zhenggong diao*), *gong* étant ici le premier des "cinq sons".

Une variante des notations Gongche existe dans un genre particulier et prestigieux, le Nanguan ou Nanyin du Sud du Fujian et de Taiwan [Liu 1953]. Elle n'est plus diatonique mais chromatique, mais dans le sens où notre solfège l'est. Dans chacune des quatre tonalités principales, on ne jouera que sept notes, ce qui tient lieu d'armature, les altérations systématiques étant indiquées en début de morceau ou au passage d'une section à l'autre, d'une tonalité à l'autre.

Une autre variante dite *ersipu* s'est maintenue pour les cordes dans le Guangdong et le Fujian. Il n'est pas impossible de trouver son origine dans le numérotage des cordes de la cithare *zheng*.

## 2.5. Tablatures pour luth *pipa*

Les partitions manuscrites retrouvées au début du siècle en Asie centrale [Dunhuang 933] sont considérées comme destinées au luth *pipa* à quatre cordes.

Après les premières transcriptions japonaises [Hayashi 1955] et chinoises [Ye 1986], on attend toujours [Picken, dans Jao 1991] celles qui tiendraient compte des travaux du professeur Rembrandt Wolpert (Picken 1987 : 117) sur la tradition transmise par les musiciens japonais, qui d'ailleurs utilisent encore la vieille prononciation chinoise des caractères de la notation de leurs partitions de Gagaku et Tôgaku.

A partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le luth *pipa* est noté en Gongche, avec adjonction de signes indiquant les cordes jouées, les attaques, trémolos et autres effets. Le Nanguan offre une variante particulière de Gongche avec adjonction de signes diacritiques [Liu 1953].

## 2.6. Diatonique chiffré Chevé

La notation simplifiée Chevé n'utilise en principe que les notes non altérées 1 2 3 5 6, auxquelles s'ajoutent éventuellement les degrés 4 et 7. La hauteur absolue figure en début de partition par équivalence avec le système anglais pris en valeur absolue. 1=F signale l'échelle F G A c d, 1=G l'échelle G A B d e. La transcription sur portée rend cette notion en faisant figurer les altérations à la clé. Ainsi, un *si* bémol à la clé indique 1=F, même si aucun *si* n'apparaît dans la musique.

Il faudra peut-être couper une pièce en plusieurs passages, correspondant chacun à une échelle particulière. Il y aura donc "modulation" d'un passage à l'autre. Il y a en fait plusieurs types de modulations possibles, transpositions ou métaboles.

## 2.7. Percussions

Les ensembles de percussions, tambours, gongs, cymbales, utilisent une mnémotechnique par syllabes. Tout le groupe retient la même phrase, chaque syllabe pouvant être une frappe ou la combinaison de plusieurs frappes sur un ou plusieurs instruments. Rien n'interdit de noter ces phrases, si ce n'est peut-être qu'elles sont jouées trop vite pour être lues. Quoiqu'il en soit, hors des notations spécifiques de Xi'an (Chang'an), l'ancienne capitale impériale, et surtout de la notation des percussions dans les cérémoniaux bouddhiques, très peu de partitions ont survécu, si ce n'est existé.

## 2.8. Tableaux de correspondance des notations

Voici une table de correspondance des notations :

Chevé	solmisation	anglaise	cinq sons	Gongche
5	sol	G		he
6	la	A		si
7	si	B		yi
1	do	C	gong	shang
2	ré	D	shang	che
3	mi	E	jue	gong
4	fa	F		fan
5	sol	G	zhi	liu
6	la	A	yu	wu
7	si	B		yi

Les "Notations musicales du Classique des poèmes" [Shijing 1788] offrent un intéressant tableau [p. 1-14], qui met en correspondance quatre types de notation, pentatonique, diatonique, chromatique et tablature. Dans chacune des quatre notations, quatorze tableaux de cinq notes sont présentés. La première ligne présente (de droite à gauche) le pentatonique augmenté des deux notes *sol* et *do* abaissées. Ligne 2, les flûtes droite, de Pan, globulaire et transversale, en Gongche. Ligne 3, la flûte traversière et l'orgue à bouche, en Gongche. Ligne 4, carillons de cloches et de pierres, en chromatique Lülü. Ligne 5, cithare *qin* en tablature indiquant le n° de la corde à vide. Ligne 6, cithare *se* en tablature indiquant le n° de la corde à vide.

Cependant, la lecture de ce tableau présente quelques surprises. En effet, le système se base sur une division de l'octave en quatorze demi-tons, soit environ 86 cents. Il figure dans le volume supplémentaire (Lülü 1741) du *Lülü zhengyi* (Véritable ordonnancement des Lülü, Lülü 1713), compilé puis révisé sur ordre de l'empereur Kangxi.

Quatorze modes heptatoniques sont obtenus, déployés en quatorze tableaux.

De façon à faire correspondre les systèmes par cinq, par sept et par douze traditionnels, on a ajouté aux noms des préfixes. Les diatoniques (pentatonique avec *bian* et Gongche) se retrouvent sous leur aspect normal dans les tableaux pairs, et

modifiés dans les tableaux impairs, tandis que deux notes sont ajoutées au dodécaphonique, *bei wuyi* et *bei yingzhong*.

De plus, on a affaire à des instruments transpositeurs (tout comme nos cors ou nos clarinettes), respectivement chant en Eb, flûtes en C, flûtes en G, carillons en Bb et cithares en C, qu'il faut donc écrire respectivement en *la*, en *do*, en *fa*, en *ré* et en *do*.

Dans notre transcription, les deux notes supplémentaires sont obtenues en distinguant *ré#* et *mib*, *sol#* et *lab*.

Le même type de partition synoptique restera en usage pour les musiques des temples de Confucius [Wenmiao 1845, f. 30b].

Il est remarquable que le jeu des flûtes n'est en rien affecté par ce tempérament insolite. Elles jouent simplement leurs doigtés habituels. Les cithares sont simplement réaccordées, mais bien sûr les carillons doivent être facturés de neuf.

Les échelles obtenues sont toutes la stricte transposition d'une échelle de base, qui sélectionne cinq notes dans les diatoniques, les tons 1, 5, 7, 9 et 13, soit deux qualités d'intervalles, la tierce neutre et sa division par deux.

0      343      514      686      1029      1200  
que l'on comparera à

0      400      500      700      1000      1200  
do    mi-    fa    sol    sib    do

## 3. La notation des durées

Les nomenclatures des noms des notes ne donnent aucune autre indication que les hauteurs, souvent selon un double système, relatives et absolues. Les notations pour *qin*, sauf quand elles sont mises en parallèle à d'autres notations, n'indiquent rien directement des durées, même si celles-ci peuvent s'interpréter par l'analyse des phrases, la reconnaissance de motifs, de suite de doigtés. D'ailleurs, l'écriture du chinois classique ne note pas les pauses que nous indiquons par les virgules et les points. Cependant, la poésie connaît nombre de mètres réguliers, dont on pense généralement que le dernier pied a valeur double des autres, qui sont eux d'égales durées. Ainsi donc, depuis les premières notations mesurées, celles des manuscrits de Dunhuang, jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, les durées seront déduites de la marque des temps du tambour, indiqués par des signes spécifiques en marge, ronds vides et pleins le plus souvent.

D'autres signes apparaissent au XVIII<sup>e</sup> siècle [Chen 1974 : p. 148-151, que je compare à Amiot, qui en a donné successivement deux interprétations divergentes : Amiot 1754 : p. 131, repris par La Borde 1780 : Tome I, p. 144 / Amiot 1779 : p. 1] :

un grand **L** indique une tenue [Le signe n°4, marque qu'il faut jouer trois fois la même note / l. 3 notes d'égale valeur] ;

un grand rectangle allongé marque que la durée d'une note dépasse la battue [& le signe n°5 qu'il faut la jouer quatre fois / m. repos d'un temps] ;

un trait horizontal représente un point d'arrêt ou la fin d'une phrase [Le signe n°6, exprime ou un repos, ou la fin de l'air. / o. note coupée, c'est à dire qu'on ne prononce qu'à demi, en s'arrêtant tout à coup].

### 3.1. Le jeu du tambour

L'alternance de temps marqués d'un rond plein et d'un cercle correspond, mais dans certains genres et certains styles, à des frappes différentes.

« Enfin le tambour & les castagnettes, dont les Chinois se servent pour marquer la mesure, ont encore leurs signes particuliers, & qui se placent au côté droit des notes.

Le signe n°1 ['] exprime qu'il faut frapper sur un des côtés du tambour ; le signe n°2 [O], qu'il faut frapper sur le milieu ; & lorsque le premier signe revient, on frappe sur l'autre côté du tambour. Le double signe n°3 ["], exprime que le joueur de castagnettes & le tambour doivent frapper ensemble, le plus souvent pour marquer la fin de la mesure. » [La Borde 1780 : p. 146, d'après Amiot 1754 : p. 131].

## 4. Autres "paramètres"

### 4.1. Accents

L'existence de temps forts et faibles alternés pourrait faire croire à une adéquation entre le rythme chinois et notre notion occidentale de mesure. L'analyse de la pratique tend à nous détromper, puisque de nombreuses reprises de motifs à l'intérieur d'une même pièce, comme on peut le voir dans les partitions pour luth du XIX<sup>e</sup> siècle, enjambent la mesure ainsi retranscrite. En revanche, l'indication à la cithare ou au luth des doigtés implique des nuances d'accent et, comme nous allons le voir, d'intensité.

### 4.2. Intensités

Avant l'introduction définitive de la portée, jamais les intensités ne seront marquées directement, elles se déduisent du style et éventuellement du mode de jeu. Néanmoins, l'extrême précision de la notation du *qin* laisse à penser que l'extraordinaire dynamique de l'instrument a permis de développer un langage musical très subtil où l'intensité figure au plus haut point d'expressivité. Remarquons qu'un des critères les plus précis pour dévoiler une interprétation non traditionnelle, outre l'adoption du tempérament égal, est le fait de jouer une phrase et sa reprise respectivement doucement et fort.

Cependant, une mention du XI<sup>e</sup> siècle [Shen 1095, tiao 538] à propos de certaines spécificités de la notation musicale en usage à la cour pourrait bien indiquer qu'on notait alors dix [sic] valeurs d'intensité.

### 4.3. Vitesse

Non seulement les partitions chinoises ne portent pas directement d'indication de tempo, mais elles ne notent pas le jeu d'accélération si fréquent dans tant de genres. Un même air type sera joué très vif ou très lent selon les genres, ou bien encore successivement lentement et rapidement.

### 4.4. Instruments

Avant même d'évoquer l'idée de noter les timbres, il convient de remarquer que bien souvent, hormis les partitions pour cithare, même l'instrument n'est pas indiqué. Quand il l'est, sa partie peut aisément être adaptée à un autre instrument, compte tenu de la règle de l'identité des octaves.

Bien sûr, la notation des ensembles de percussions marque la variation du complexe intensité-timbre dans le temps.

### 4.5. Agréments et modes de jeu

La notation en tablature pour cithare fait la part belle aux précisions telles que : attaquer la note par en bas, par en haut, vibrato autour de la note, vibrato au-dessus, en dessous, glissés. Cordes à vide, cordes pressées contre la touche, harmoniques, attaques de tel ou tel doigt, frappés sur la touche, relâchés sont prescrits avec une grande précision, avec leurs conséquences concernant intensités et timbres.

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la notation de luth s'est enrichie de signes de plus en plus nombreux indiquant les modes de jeu prescrits.

De même, la notation du Nanguan, vraisemblablement plus ancienne, utilise des signes spécifiques au jeu du luth.

Enfin, une notation du type Gongche déjà évoquée fait apparaître des signes qui n'indiquent pas les hauteurs ni les durées, mais des ornements. [Amiot 1754 / Amiot 1779, voir aussi Chen 1974 : p. 151-152].

« Outre ces caractères [he, si, yi, shang, che, gong, fan], les Chinois en ont encore d'autres qui se placent au-dessous des premiers, & qui expriment différentes modifications du son.

Le signe du n°1, placé sous une note, augmente sa valeur du double. / f. Liaison d'une note avec une autre.

Le signe n°2 marque qu'il faut répéter la note. / h. 2 notes sur le même ton, dont la 1<sup>ère</sup> est longue et la 2<sup>de</sup> courte.

Le signe n°3, exprime une espèce de tremblement, & marque qu'il faut tenir la note. / g. tremblement. »

En général, les notations ne mentionnent rien de tel. Tous les agréments sont en fait du ressort du genre, du style et de l'instrument, tout ceci corrélé par la relation entre les instruments à l'intérieur d'un ensemble, selon le principe de la variation, où une tenue s'oppose à un détaché, un ornement par le haut à un par le bas, des temps égaux à des temps inégaux.

## 5. Transcriptions

Les différentes notations Gongche, aux graphies variables, la notation chromatique et la notation pentatonique peuvent toutes être transcrites sans ambiguïté sur portée, éventuellement en reportant sur celle-ci le nom chinois des notes [Amiot 1779]. Cette équivalence des notations explique que les musiciens aient adopté si vite la notation chiffrée Chevé.

Les notations pour luth peuvent de même être transcrites en chiffré ou sur portée, avec adjonction des signes diacritiques, doigtés, ornements.

En revanche, la tablature de cithare fournit des informations complémentaires à la portée ou à une autre notation mesurée (Gongche, chiffrée), si bien

que l'une ne saurait se substituer à l'autre, mais qu'au contraire elles se complètent naturellement. On relève ainsi les partitions pour cithare, en tablature, et flûte droite, en Gongche, [Zhou 1820] ainsi que des recueils du XX<sup>e</sup> siècle où le Gongche est remplacé par le chiffrage [Wang 1931] [Wang 1960] puis la portée [Xu 1962].

## 6. Un aide-mémoire?

C'est un lieu commun de la musicologie comparée de décrire la notation chinoise du terme dévalorisant d'aide-mémoire. Examinons d'abord si nous avons à faire à une notation descriptive ou une notation prescriptive, disons *a posteriori* ou *a priori*. La réponse est évidente, la notation traditionnelle est prescriptive, même si elle permet de noter un air entendu en une notation descriptive. Toute exécution réclame une interprétation, et nous renvoyons à la tradition juive [Ouaknin 1993] et à l'herméneutique [Ricœur 1985], qui s'inscrit dans le présent d'un genre et d'un style. Comme pour l'exécution d'un concerto du répertoire, l'élégance réclame de l'interprète de jouer sans le support d'une partition, de mémoire. Mais la règle est plus subtile que cela, comme de rares occasions me l'ont montré. Ainsi des chants du Nanguan interprétés par Tsai Hsiao-yüeh [Ocora C560037-038] : maître Chang Hung-ming lui a laissé interpréter des airs en s'aidant d'une notation (ici, des paroles), mais lui a interdit de considérer comme faisant partie de son répertoire d'autres airs qu'elle savait déchiffrer, car il considérait qu'elle n'en était pas l'interprète légitime, faute du patient travail de remémoration, de rumination. En d'autres cas, théâtre de marionnettes Ka-lé du Fujian, Jiangnan sizhu de Shanghai, Jingyue bouddhique de Pékin, j'ai vu des musiciens traditionnels jouer - magnifiquement - avec partition. Plus qu'un aide-mémoire, la notation est le support de la transmission, le moyen aussi, après une interruption forcée comme le Pays en a vécu avec la Révolution culturelle, de renouer avec la tradition.

## 7. Références

[Amiot 1754], Joseph-Marie Amiot, *De la Musique moderne des Chinois* [An., ms., s.l., s.d.], Pékin, 1754.

[Amiot 1779], Joseph-Marie Amiot, *Divertissements chinois*, ms., Pékin, 1779.

[Annen 880], Annen, *Shittan zô* (Canon du siddham), Annen, 880, rééd. Taishô Tripitaka, vol. LXXXIV, n° 2702.

- [Chen 1974], Chen Wannai, *Zhongguo guju yuequ zhi yanjiu* (Recherches sur la musique de l'opéra chinois ancien), Taibei, Zhongshan xue yiwen hua qijin hui, 1974.
- [Du Halde 1735], Jean-Baptiste Du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris, P.G. Le Mercier, 1735.
- [Dunhuang 933], manuscrit de Dunhuang, BNF, fonds Pelliot chinois P. 3808, avant 933.
- [Giesen 1977], Walter Giesen, *Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesangs in Japan*, Kassel, 1977.
- [Hayashi 1955], Hayashi Kenzo ("Study on explication of ancient musical score of p'i-p'a discovered at Tun-huang, China", *Bulletin of Nara Gakugei University*, 1, Nara, 1955 ; trad. chinoise Pan Huaisu, *Dunhuang pipapu de jiedu yanjiu*, Shanghai, Shanghai Yinyue, 1957.
- [Jao 1991], Jao Tsung-i, éd., *Dunhuang pipa pu lunwen ji* (Recueil d'articles sur les partitions pour luth de Dunhuang), Taibei, Xinwenfeng, 1991.
- [Jiang 1195], Jiang Kui, *Baishi dao ren gequ* (Chants du taoïste à la pierre blanche), vers 1195. Rééd. Shanghai, 1924.
- [La Borde 1780], Benjamin-Marie de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, Ph.-D. Pierres, 1780. 4 tomes.
- [Liebermann 1983], Frederic Liebermann, *Wang Pin-lu 1867-1921. A Chinese Zither Tutor, The Mei'an ch'in p'u*, Seattle & Londres, 1983.
- [Liu 1953], Liu Hongkou, éd., *Minnan yinyue zhipu quanji* (Recueil complet d'études et de partitions de musique du Fujian du sud), Manille, 1953.
- (Lülü 1713), *Lülü zhengyi* (Véritable ordonnancement des Lülü), 1713.
- (Lülü 1741), *Lülü zhengyi houbian* (Véritable ordonnancement des Lülü, volume supplémentaire), 1741.
- [Ocora C560037-038], *Chine : Nan-kouan, ballades chantées par Tsai Hsiao-Yüeh*, vol. 2-3 et 4-5-6, Ocora C560037-038.
- [Ouaknin 1993], Marc-Alain Ouaknin, *Le Livre brûlé*, Paris, Lieu commun, 1986, rééd. Paris, Points-Seuil, 1993.
- [Picard 1991], François Picard, *La Musique chinoise*, Paris, Minerve, 1991.
- [Picken 1981], Laurence Picken, ed., *Music from the Tang Court*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 1981.
- [Picken 1987], Laurence Picken, ed., *Music from the Tang Court*, vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- [Qinse 1870] Tablatures pour cithares *qin* et *se*, *Qinse hepu*, 1870, rééd. T'ang Chien-Yüan, *Qinfu. Ch'in Fu. Collection of Materials on the Chinese Seven-stringed Zither*, vol. 2, Taipei, 1971, p. 711.
- [Ricœur 1985], Paul Ricœur, *Temps et Récit*. Paris, Le Seuil, 1983-85.
- [Rong 1814], Rong Zhai, *Xiansuo beikao* (Appendice pour cordes), 1814.
- [Rousseau 1742], Jean-Jacques Rousseau, "Projet concernant de nouveaux signes pour la musique", Paris, Académie des Sciences, 22 août 1742.
- [Rousseau 1749], Jean-Jacques Rousseau, "Musique", in Denis Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, Paris, 1749.
- [Rousseau 1768], Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768. Rééd. Hildesheim / New York, Georg Olms / Johnson, 1969.
- [Shen 1095], Shen Gua, *Mengqi bitan* et *Bu bitan*, 1086-1095, rééd. Hu Daojing, éd., *Mengqi bitan jiaozheng*, Zhonghua shuju, 1962. Hu Daojing, éd., *Yuan kan Mengqi bitan* (fac simile d'une édition postérieure à 1305), Pékin, Wenwu, 1975.
- [Shijing 1788], *Shijing yuepu* (Notations musicales du Classique des poèmes), publiées en 1788, rééditées Shanghai, 1937.
- [Wang 1931], Wang Binlu, *Mei'an qinpu* (Partitions pour cithare de Mei'an), édité par Xu Lisun et Shao Sen, 1931.
- [Wang 1960], Wang Xinyuan, *Tongyin shan guan qinpu* (Partitions pour cithare de l'auberge de Tongyin shan), ms., vers 1900. Edition critique établie par Zhang Yujin et Wang Fengshuai, Pékin, 1960.

[Wenmiao 1845] *Wenmiao dingli pu* (Partitions des rites du temple de la Littérature), Hunan, 1845, rééd. Shanghai 1890.

[Xu 1962], Xu Jian, éd., *Guqin quji* (Recueil de pièces pour cithare), Pékin, Renmin yinyue, 1962, rééd. 1991.

[Ye 1986], Ye Dong, *Dun-huang Music for Pi-Pa*, Shanghai, Wenyi, 1986.

[Youlan 557], *Jieshi diao Youlan* (L'orchidée solitaire, en mode de *jieshi*), entre 505 et 557, reproduite dans Wu Zhao, éd., *Qinqu jicheng* (Collection de pièces pour *qin*), vol. 1, Pékin, 1981.

[Yuyin fashi 1444], *Yuyin fashi* (Rituel des sons de jade), juan 1, section 2, in *Daozang* (Canon taoïste), 1444, numéro 333.

[Zhao 1180], Zhao Yansu, éd., *Feng Ya shi-er shi pu* (Les Partitions de douze odes extraites des sections Feng et Ya du Canon des poèmes), vers 1180.

[Zhou 1820], Zhou Xianzhu, *Qinxiao hepu* (Partitions combinées pour cithare et flûte droite), vers 1820.

[Zhu 1605], Zhu Zaiyu, *Caoman guyue pu* (Partitions de musique ancienne de Caoman), 1605.

## 8. Références des illustrations

[Partitions synoptiques 1788], *Shijing yuepu* (Notations musicales du Classique des poèmes), publiées en 1788, rééditées Shanghai, 1937.

[Tableau synoptique 1845] *Wenmiao dingli pu* (Partitions des rites du temple de la Littérature), Hunan, 1845, rééd. Shanghai 1890.

[Percussions 1770] Notation pour percussions, *Dazang yujia shishi yi* (Rituel du yoga pour nourrir [les esprits affamés], extrait du Grand Canon), vers 1770, p. 82b, reproduit dans Institut de recherches musicales de l'Académie des arts, *Zhongguo yinyue shi cankao tupian*, (Illustrations concernant l'histoire de la musique chinoise), Pékin, Renmin yinyue, 1955, vol. 4, n°12.

## 9. Annexe :

### « Strophes sur le siddham », alias « Incantation de Pu'an »

Cette annexe propose de suivre à travers les avatars d'une même pièce sur quatre siècles non seulement la succession des modes de notation, mais également leur superposition occasionnelle, où l'on lira leur degré d'équivalence ou de complémentarité.

[Qin 1592] Tablature pour chant et cithare *qin*, *Sanjiao tongsheng*, 1592, rééd. *Qinqu jicheng*, vol. 6, Pékin, 1987, p. 110.

[Gongche 1953] Notation Gongche pour chant et luth *pipa*, Liu Hongkou, éd., *Minnan yinyue zhipu quanji* (Recueil complet d'études et de partitions de musique du Fujian du sud), Manille, 1953, p. 237.

[Qinse 1870] Tablatures pour cithares *qin* et *se*, *Qinse hepu*, 1870, rééd. Tang Chien-Yüan, *Qinfu. Ch'in Fu. Collection of Materials on the Chinese Seven-stringed Zither*, vol. 2, Taipei, 1971, p. 711.

[Qin 1900] Tablature pour cithare *qin*, ms., vers 1900, Wang Xinyuan, *Tongyin shan guan qinpu* (Partitions pour cithare de l'auberge de Tongyin shan), avec transcription en Chev  dans Zhang Yujin et Wang Fengshuai, éd., Pékin, 1960, f. 54a.

[Qin 1958] Tablature pour cithare *qin* et transcription sur portée, transcription par Xu Jian de l'interprétation de Pu Xuezhai d'après la *Beijing qinhui pu* (Partitions de l'association de cithare de Pékin), ms., vers 1958, dans Wu Zhao, éd., *Guqin quji* (Recueil de pièces pour cithare), Pékin, Renmin yinyue, 1962, rééd. 1991, p. 103.

[Gongche 1818] Notation Gongche pour luth *pipa*, Hua Qiuping, *Pipa pu* (Partitions pour luth), 1818, tradition de Chen Mufu du Zhejiang, vol. 2, p. 34.

[Chevé 1929] Notation Chev  pour luth *pipa*, Yang Yinliu, Chen Dingjun, éd., *Yayin ji* (Collection de musique classique), Wuxi, 1929, vol. 2, p. 62.

[Gongche 1770] Notation Gongche pour vents, *Dazang yujia shishi yi* (Rituel du yoga pour nourrir [les esprits affamés], extrait du Grand Canon), vers 1770, p. 82b, reproduit dans Institut de recherches musicales de l'Académie des arts, *Zhongguo yinyue shi cankao tupian*, (Illustrations concernant

l'histoire de la musique chinoise), Pékin, Renmin yinyue, 1955, vol. 4, n°12.

[Gongche 1987] Notation Gongche pour vents, Li Haimin, *Shanxi Wutai shan miaotang yinyue. Qingmiao banzou qu* (Musique des temples du mont des Cinq-Terrasses, Shanxi. Airs d'accompagnement de la musique du temple jaune), Wutai shan, Shanxi, 1987. Reproduction manuscrite par Ren Deyi, 1989.

[Chevé & percussions 1956] Notation Chevé pour vents et percussions, Institut de recherches sur la musique traditionnelle du Conservatoire central de musique, *Kunju chuida qupai* (Timbres pour ensemble de sonneurs et batteurs de l'opéra Kunju), Pékin, Yinyue, 1956, p. 94.

# Partition synoptique 1788

Diatonique sur la base du système des Cinq sons

Gongche pour flûtes :  
droites, de Pan, globulaires, transversales

Gongche pour flûtes traversières  
et orgues à bouche

Chromatique pour carillons de cloches et  
de pierres

Tablature pour cithares Qin

Tablature pour cithares Se

Sol abaissé

aigu

La aigu

Ré aigu

G

corde 4 à vide

attaque de l'index droit vers l'extérieur

corde 20 corde 15

attaques des index vers l'extérieur

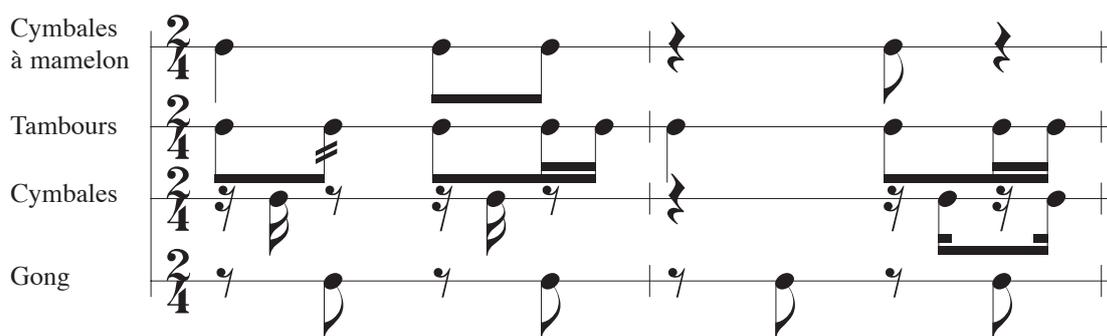
le B chromatique (sixte aiguë) comme  
fondamentale,  
le G chromatique (quinte abaissée  
aiguë) comme tonalité principale,  
soit tonalité du caractère de La aigu.

## Partitions synoptiques 1845

Texte	皮歌 <i>pi</i>	chant
	春仲	Titre : «Deuxième mois du printemps»
Chromatique	林鍾 <i>G</i>	編鐘 排簫 同編磬 ensemble
Pentatonique	角 <i>Mi</i>	
Gongche	伍 <i>La aigu</i>	篪簫 同壎 ensemble
Gongche	尺 <i>Ré aigu</i>	同笛笙 ensemble
Tablature	荀琴 <i>corde 4 à vide</i> <i>attaque de l'index droit vers l'extérieur</i>	cithares Qin
Tablature	勻瑟 <i>corde 23 corde 18</i> <i>attaques des index vers l'extérieur</i>	cithares Se

## Partitions pour percussions 1770

鈸		Frappe des cymbales à mamelon et du tambour
		Frappe des cymbales plates sur le contretemps
句		Séquence de frappes du tambour
鈸		Mesure
鈸		
鼓		Frappe du tambour
鈸		Double frappe du tambour
鼓		



Cymbales à mamelon

Tambours

Cymbales

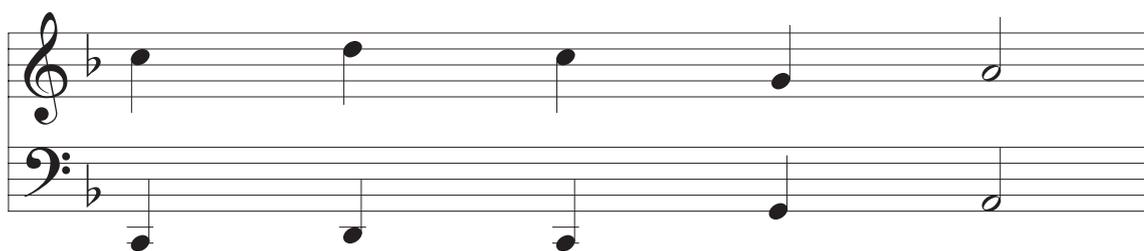
Gong

texte et tablature pour cithare qin  
 texte et gongche pour luth pipa

1592  
 cithare qin

摩 梵 波 之 波  
 摩 凡 鼻 凡 鼻 凡 鼻 凡 鼻

1592

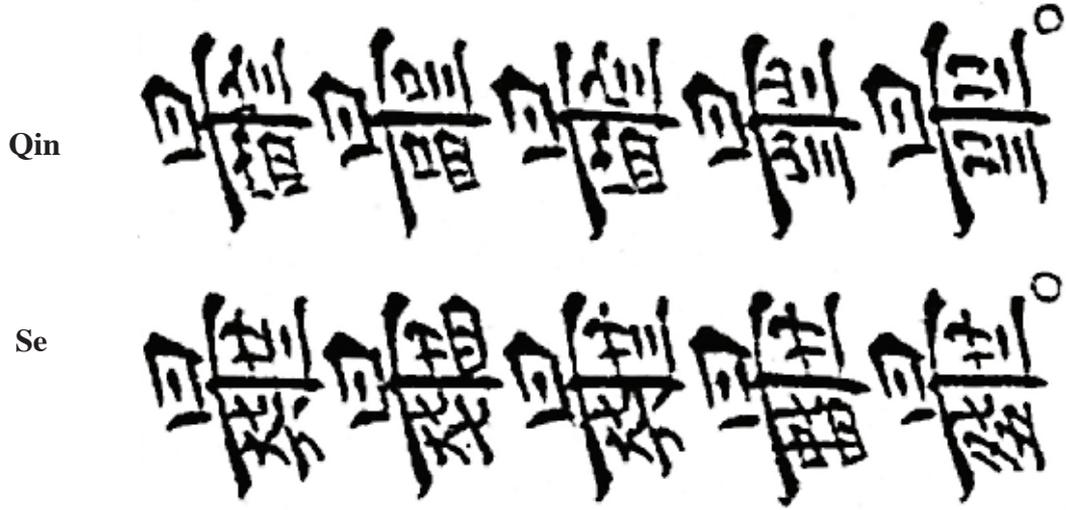


1953



1953 Nanguan

摩 梵 波 波 波 波 六

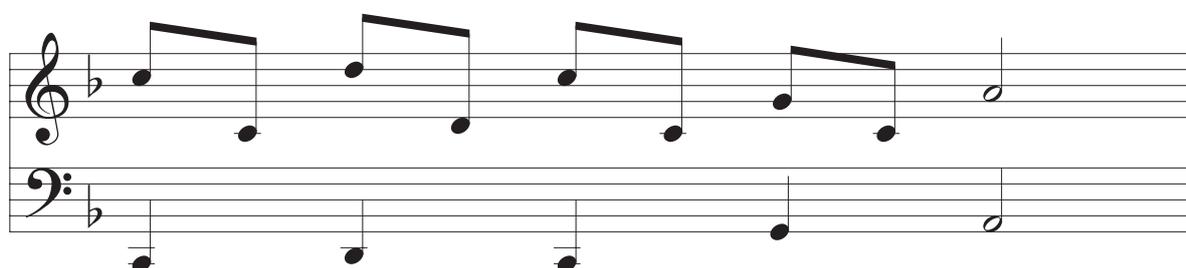
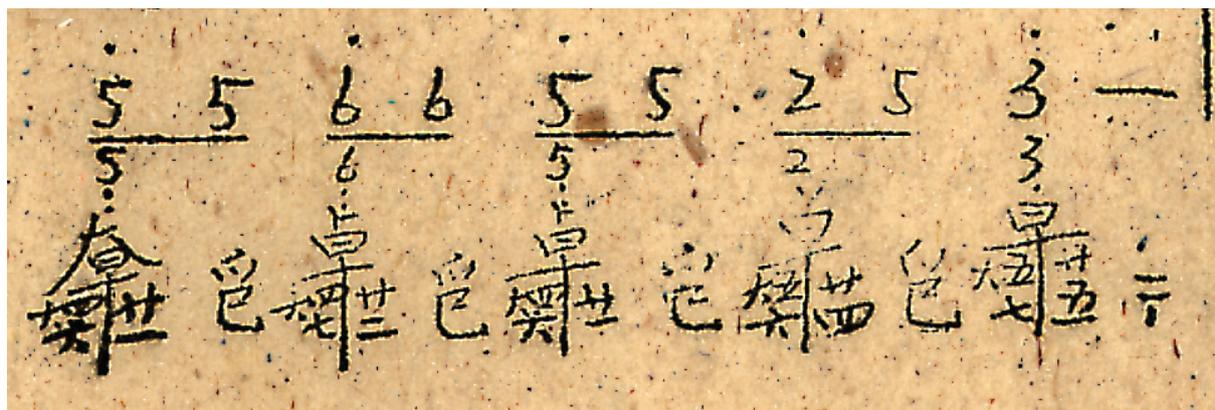


Qin

Se

tablature pour cithare qin avec Chev  et avec portée

1900 Tongyin shan guan qinpu



1958 Fu Xuezhai, Beijing qinhui pu

[ 8 ] ♩ = 112



1818 Hua Qiuping

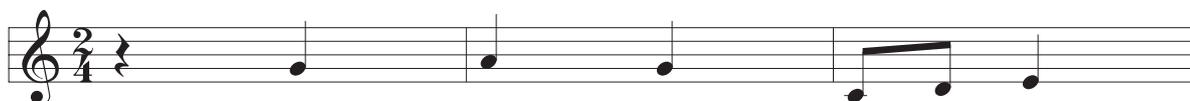
撫彈  
起咒六五六 上尺工

【起咒】 (撫彈)

1929 Yang Yinliu

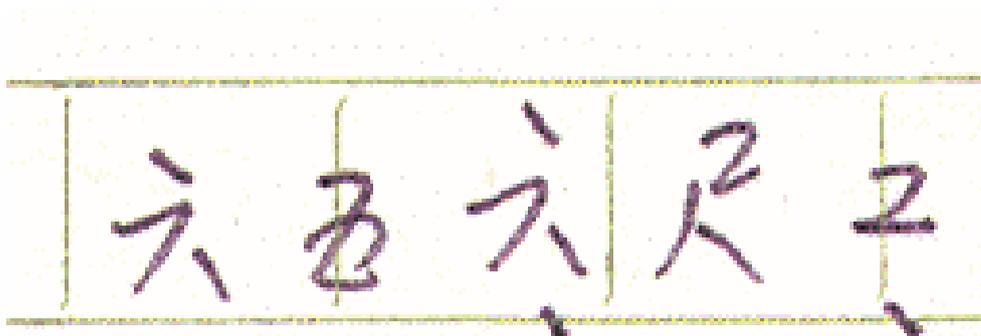
5 | 6 5 | 1 2 3

相



gongche

1987



1987 Wutai shan Li Haimin



1770



1770 Rituel du Yoga

Chevé et percussions d'opéra Kunju

5.	'	6	5. 3	2 5	3	-	'
<u>XDDD</u>	<u>D. D</u>	<u>XDD</u>	<u>ODD</u>	<u>X D</u>	<u>D. DD</u>		
C	0	C	0	C	0		
<u>0</u> 𠄎	<u>0</u> 𠄎 𠄎	<u>0.</u> 𠄎	𠄎 𠄎	<u>0</u> 𠄎 𠄎	𠄎 𠄎		

1956

vents

A musical staff in 2/4 time with a treble clef. The notes are: quarter note (G4), quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), and half note (B4).

claquette et tambour

cymbales

gong