



L'antique cithare chinoise qin, un heptacorde pentatonique, est un archétype de la musique de l'antiquité

Véronique Alexandre Journeau

► To cite this version:

Véronique Alexandre Journeau. L'antique cithare chinoise qin, un heptacorde pentatonique, est un archétype de la musique de l'antiquité. *Akkadica*, 2007, 128, pp.117-134. halshs-01987140

HAL Id: halshs-01987140

<https://shs.hal.science/halshs-01987140>

Submitted on 20 Jan 2019

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.

Akkadica

L'ANTIQUE CITHARE CHINOISE 琴 QIN (古琴 GUQIN), UN HEPTACORDE PENTATONIQUE, EST UN ARCHETYPE THEORIQUE ET PRATIQUE DE LA MUSIQUE DE L'ANTIQUITE

Véronique ALEXANDRE JOURNEAU

Dr. Histoire de la musique et musicologie (Sorbonne Paris IV)
Dr. Asie orientale et sciences humaines (Paris VII Denis Diderot)

Résumé

Cet article propose, relativement au déchiffrement de la musique suméro-babylonienne, un nouvel éclairage sur les certitudes établies aussi bien que des propositions de résolution sur certains points restés obscurs. En tant que musicologue et sinologue, l'auteur apporte des éléments concrets pour l'explicitation des textes sur la musique de la haute antiquité d'Asie centrale à partir de l'antique cithare chinoise *qin* (à sept cordes tendues horizontalement sans chevalets sur une table en bois), instrument méconnu en Occident mais qui pourrait ressembler au *sammu* akkadien. En effet, des découvertes archéologiques récentes ont montré qu'une théorie de la musique très élaborée existait déjà au milieu du 1^{er} millénaire avant notre ère en Chine avec une écriture de noms des notes et une organisation en trois systèmes musicaux articulés entre eux (pentatonique, heptatonique et chromatique), confortant ainsi des écrits mentionnant les célèbres maîtres de musique du II^e millénaire avant notre ère et faisant remonter au début du III^e millénaire la création par l'empereur légendaire Fuxi de deux cithares associées, la cithare *qin* et la cithare *se* sa mère (de grande taille avec 25 à 50 cordes tendues horizontalement sur des chevalets, elle a disparu à la fin du I^{er} millénaire avant notre ère). Les similitudes sont trop grandes et trop précises pour qu'il s'agisse seulement de coïncidences : sur la façon d'accorder, sur les mutations par métabole, sur la variation du nombre de cordes, sur une nomenclature des termes musicaux (notes, modes, cordes, intervalles, gestes), tout concorde entre la théorie musicale suméro-babylonienne et la pratique des cithares antiques chinoises.

THE 琴 QIN ZITHER OF ANCIENT TIMES (古琴 GUQIN), A PENTATONIC 'HEPTACHORD' IS A THEORETICAL AND PRACTICAL ARCHÉTYPE OF THE MUSIC OF ANCIENT TIMES

Abstract

This article proposes a new approach concerning Sumero-Babylonian music, disputing some assertions and putting forward some proposals to solve some points remained obscure. As a musicologist and sinologist, the author provides concrete elements in order to explain the texts related to music of Ancient East, from the point of view of the 'guqin' Chinese zither of ancient times (seven strings), instrument unknown in Western countries but which might have been not so far from the Akkadian sammu. Indeed, some recent archaeological discoveries in China prove that the level of Chinese theory of music in the middle of the 1st millenar B.C. was very high with an ecriture of pitches names and a structure in three linked musical systems (pentatonic, heptatonic and chromatic). Thus, some documents refering to famous music masters of the IInd millenar B.C. may be considered, as well as the creation by the emperor Fuxi, up to the beginning of IIIrd millenar, of two associated zithers, 'qin' zither and 'se' zither, the second one as the mother of the first one (of large size with 25 to 50 strings, the 'se' zither disappeared at the end of the Ist millenar B.C.). Similituds are so many and so precise that it is not possible to say that such parallels are only coincidences : on the way to tune, on the mutations by metabole, on changes in the number of strings, on a nomenclature of terms related to music (pitches, modes, strings, intervals, gestures), everything concords between the sumero-babylonian's theory of music and the pratice of Chinese zither of ancient times.

L'ANTIQUE CITHARE CHINOISE 琴 *QIN* (古琴 *GUQIN*),
UN HEPTACORDE PENTATONIQUE,
EST UN ARCHÉTYPE DE LA MUSIQUE DE L'ANTIQUITÉ

par Dr. Véronique ALEXANDRE JOURNEAU
Chercheur associé, Réseau Asie – IMASIE
Institut des mondes asiatiques – CNRS/FMSH

« Il pourrait s'agir alors d'une série heptatonique avec un accord pentatonique compte tenu de l'importance attachée à la quatrième corde ('Ea-l'a-faite'). [...] Cette interprétation est impossible pour deux raisons : la quinte devrait tomber sur la quatrième note, et le pentatonique donnant un accord {do, ré, fa, sol, la, do, ré}, ce qui paraît impossible. »¹

« The re-tuning text is cyclical because we read it by virtue of a cyclical system. It does not necessarily reflect a musician's actual tuning procedure ; in fact, in all probability it does not reflect any practical procedure, and we do not have to read it as if it did. »²

La qualité des articles écrits depuis les années 1960 pour déchiffrer une possible écriture musicale suméro-babylonienne découverts à l'occasion de mes recherches musicologiques sur un instrument vénéré des "lettrés" chinois, l'antique cithare 琴 *qin* (古琴 *guqin*) dont l'histoire remonte au moins au II^e millénaire avant notre ère, est certaine. Et mon intérêt pour cette problématique a grandi au fur et à mesure du constat du haut niveau de développement de la musique chinoise dans l'Antiquité. J'ai alors émis dans ma thèse, principalement à partir des articles de Marcelle Duchesne-Guillemain, l'hypothèse que certaines assertions au sujet de la musique de la haute antiquité pouvaient être reformulées au vu des spécificités de cet instrument très ancien et très méconnu en Occident.

Je remercie ici tous les auteurs qui ont contribué à la discussion au niveau international depuis quarante ans, car toute recherche suivie d'une réflexion approfondie et argumentée est stimulante et conduit nécessairement un jour ou l'autre, après un tel défrichage du terrain, à des conclusions probantes. C'est la lecture des contributions de chacun qui m'autorise à penser qu'une autre approche est possible pour éclairer un certain nombre de points restés obscurs, et à prétendre réviser certaines assertions émises d'un point de vue occidental résultant de la méconnaissance d'un univers proche et cependant un peu inaccessible, physiquement par l'obstacle de montagnes et déserts et intellectuellement par la barrière d'une langue restée idéo-picto-phonographique, c'est-à-dire ce monde en soi qu'est la Chine.

¹ Duchesne-Guillemain (1963, 8). Le redoublement des cordes à cette époque est connu et Marcelle Duchesne-Guillemain précise (1966, 162) : « Pour la gamme à 5 sons qui est à l'origine de notre gamme babylonienne : "Do-Ré-Fa-Sol-La", dans la harpe ou lyre-kithara à 9 cordes, les quatre notes dites "postérieures" redoublent à l'octave les notes de devant ».

² Crocker (1997, 195).

Les deux assertions apposées en exergue, extraites d'articles caractéristiques, sont ainsi discutables dès lors qu'est avérée l'existence d'une antique cithare chinoise 琴 *qin*, cithare horizontale (figure 1) constituée de sept cordes originellement en soie, tendues longitudinalement et sans chevalets sur une table de bois dont la taille s'est stabilisée, depuis l'aube de notre ère, à environ 110 cm de long, 17 cm de large à sa tête (à main droite de l'instrumentiste, côté des chevilles d'accordage) et 13 cm à sa queue (à main gauche étendue de l'instrumentiste), avec deux ouïes appelées "étang du dragon" et "bassin du phénix".

(1) Une cithare antique méconnue des archéo-musicologues occidentaux

L'existence de cette cithare apporte en effet un démenti aux citations en exergue du fait de sa double particularité :

(i) un accordage pentatonique {Do, Ré, Fa, Sol, La, Do, Ré} (en partant du grave vers l'aigu, ce qui correspond à une progression des cordes de l'arrière vers l'avant, près du corps) avec redoublement des deux cordes extrêmes. Celui-ci est justifié notamment par le système pentatonique {宫 *gong*, 商 *shang*, 角 *jue*, 徵 *zhi*, 羽 *yu*} d'échelle intervallique fixe [1, 1, 1½, 1] et base {宫 *gong*} mobile, qui est {Fa, Sol, La, Do, Ré} dans le mode standard ce qui, par réintégration dans l'octave, donne {Do, Ré, Fa, Sol, La} expliquant le redoublement ;

(ii) une opération manuelle aisée d'accordage pour changer de mode par ajustement minime (½ ton) de l'une ou l'autre des cordes (parfois de deux quand la corde est redoublée à l'octave), car cela consiste essentiellement à varier la position de la fondamentale du mode pentatonique (posé sur Fa dans le mode standard) et à répercuter l'échelle dans le référentiel, selon un procédé explicite plus loin mais pratiqué concrètement par le cithariste. Le cithariste en vérifie la justesse par les consonances d'octaves et de quintes : cet accordage offre, comme heptacorde pentatonique, des consonances directes (cordes à vide) de deux octaves (cordes I et VI, II et VII) et de quatre quintes (cordes I et IV, II et V, III et VI, IV et VII).

(1.1) Les principaux accordages, pentatoniques avec redoublement de deux cordes, sont au nombre de sept

Ces accordages pentatonique couvrent le système diatonique du point de vue des notes, voire le système chromatique dans leur formule double (seconde série au ½ ton supérieur), comme le montre la reconstruction ci-après de la progression par métaboles qui s'apparente au phénomène étudié notamment par M. Duchesne-Guillemin, O.R. Gurney, A.D. Kilmer, D. Wulstan dans leurs articles³. En effet, le raisonnement déduit ici d'un heptacorde accordé en pentatonique peut tout à fait s'appliquer à l'accordage heptatonique d'un instrument similaire à neuf cordes, comme nous le verrons plus loin.⁴

³ Notamment Duchesne-Guillemin (1966, 147-162 et 1963, 3-17) ; Gurney (1968, 229-233 et 1994, 101-106) ; Kilmer (1971, 131-149 et 1996, 49-56) ; Wulstan (1968, 215-228 ; 1971, 365-382 ; et 1974, 125-128).

⁴ Les cithares 琴 *qin* ont eu un nombre variable de cordes, en général impair pour avoir une corde centrale, et la cithare antique 瑟 *se*, dite mère de la cithare 琴 *qin*, avait dans la

A l'origine de ce système se trouve une formule d'une simplicité extrême :

« 以商爲宮 : prendre 商 *shang* (2^{ème} note) pour 宮 *gong* (1^{ère} note) »⁵
(tout en conservant la structure de l'échelle intervallique)

c'est-à-dire, sur l'exemple standard sus-mentionné, une première boucle avec un pas d'un ton de {Fa, Sol, La, Do, Ré} vers {Sol, La, Si, Ré, Mi} puis {La, Si, Do#, Mi, Fa#} d'un côté (en montant), et vers {Mi_b, Fa, Sol, Si_b, Do} puis {Ré_b, Mi_b, Fa, La_b, Si_b} de l'autre (en descendant) ; le pas suivant, 6^{ème} séquence, crée avec {Si, Do#, Ré#, Fa#, Sol#} d'un côté et {Do_b, Ré_b, Mi_b, Sol_b, La_b} de l'autre, une boucle par enharmonie. Une 2^{ème} série s'en déduit qui repart par basculement-glissement (décalée d'½ ton), et progresse dans l'autre sens avec le même pas d'un ton. Cet ensemble des deux têtes de série {Fa, Sol, La, Do, Ré} et {Do, Ré, Mi, Sol, La}, donnant les accordages {Do, Ré, **Fa**, Sol, La, Do, Ré} et {Do, Ré, **Mi**, Sol, La, Do, Ré}, constitue une paire à l'image du principe fondateur d'opposition-complémentarité 陰陽 *yin-yang*, très représentatif de la pensée chinoise.⁶

Un rapprochement avec certaines remarques de O. Gurney⁷ est tentant : « The first chapter ends and the second chapter begins with the *išartum* tuning. Both Wulstan and I reconstructed the full cycle on the assumption that this scale would also have been the first and last of a double cycle [...] This, however, was criticised by R.L. Crocker in OR. 47 (1978), 99 ff. on the ground that there was no practical reason for repeating the initial tuning a semi tone lower at the end of the process.⁸ [...] But without the initial and final *išartum* six steps would be necessary to convert *qablītum* into *išartum* and vice versa, when it could be done in one⁹. »

Une théorie relative au processus de métabole se déduit naturellement de ce simple procédé de transposition d'une échelle intervallique fixe avec base mobile du fait de la restitution dans un référentiel fixe. En effet, la tension des sept cordes de la cithare 琴 *qin* ne peut pas, physiquement pour chaque corde, varier de plus d'un ton, soit ½ ton de part et d'autre de sa tension d'équilibre, sans risquer la rupture ou un amollissement excessif. L'ambitus de référence pour l'accordage est donc relativement fixe et, pour la cithare 琴 *qin*, il s'étend un peu au-delà du référentiel d'octave Do-Do, avec le Si ajouté dans le grave et la montée jusqu'au Mi_b dans l'aigu.

(1.2) Les opérations d'accordage corroborent le processus de métabole

Ainsi, pour la description pas à pas du processus de métabole, nous partirons de l'accord de base dit standard ou "juste" (正 *zheng*), en l'occurrence posé sur Fa (départ du diton, qui est la référence du

haute antiquité 50 cordes réduites par la suite à 25 dont une corde centrale, la 13^e, appelée "faîte" (la cithare 瑟 *se* a disparu avant la fin du 1^{er} millénaire avant notre ère).

⁵ Formule citée par Liu Fu (1948, 332-366), avec pour source le 管子 *Guanzi* (dont l'auteur aurait vécu de 725 à 645 avant notre ère).

⁶ Cf., notamment, mon article (Journeau Alexandre, 2005, 147-148 et 256).

⁷ Gurney (1994, 102 et 104).

⁸ Dans le cas ci-dessus, c'est ½ ton plus haut par choix initial, les deux étant possibles.

⁹ La raison d'être de ce schéma devrait émerger du raisonnement qui va suivre.

pentatonique), symétrique du point de vue des intervalles $[1, 1\frac{1}{2}, 1]$ par rapport à la corde centrale, 4^{ème} corde, qui est le Sol -à la quinte des deux extrêmes, Do d'un côté et Ré de l'autre- formant note commune à deux tétracordes conjoints {Do, Ré, Fa, Sol} et {Sol, La, Do, Ré}¹⁰ :

$$\{Do, Ré, \underline{Fa, Sol, La}, Do, Ré\}^{11} \quad \text{正调 } zheng\ diao$$

La métabole est créée par un procédé d'ajustement d'une note à la fois qui peut s'appliquer aussi bien vers le haut que vers le bas par serrage (monter) ou desserrage (baisser) d'une corde d'un demi-ton, comme le mentionne R. L. Crocker¹². Cette opération s'effectue par mobilité à l'intérieur de l'intervalle particulier d'1½ ton mais sans créer de triton¹³, et se place donc à une des deux extrémités du diton, comme suit (c'est la mutation au Mi qui vient plus naturellement en premier pour des raisons explicitées plus loin de surgissement harmonique) :

$$\begin{array}{ll} \{Do, Ré, Fa, Sol, \overset{\nearrow}{\underline{Si_b, Do, Ré}}\} & (\text{monter la 5^e corde d' } \frac{1}{2} \text{ ton}) \\ \{Do, Ré, \overset{\nwarrow}{\underline{Fa, Sol, La}}, Do, Ré\} & \text{正调 } zheng\ diao \\ \{\underline{Do, Ré, Mi}, Sol, La, Do, Ré\} & (\text{baisser la 3^e corde d' } \frac{1}{2} \text{ ton}) \end{array}$$

En effet, la montée du Ré au Mi_b n'est pas possible (triton Mi_b-La) et la descente du Do au Si non plus (triton Fa-Si). Une règle générale s'en déduit qui consiste à faire bouger les notes bordant le diton. Cela répond sans doute à la recherche du juste mot dans la séquence « *zi-zi-i šu₂-šu₂-ba giš mu-e-hur-hur* » que A. Schaffer traduit par « I formulated the rules for both "rising/raising" and "overtuning/throwing down" » en hésitant pour le dernier mot entre "scale", "pitch", et "interval" alors qu'on peut maintenant en déduire que c'est "corde" (*string*) même si cela affecte une "hauteur de note" (*pitch*).¹⁴

A la seconde étape, la mobilité se fait à nouveau sur une note mais il faut, du fait du redoublement des cordes extrêmes, réaccorder deux cordes comme suit :

¹⁰ On imagine bien que l'ajout de deux cordes, par l'insertion des deux notes supplémentaires dites 變 *bian* qui, en Chine, permettent le passage du pentatonique (système préférentiel de la catégorie dite "soie" des instruments à cordes) à l'heptatonique (système préférentiel de la catégorie dite "bambou" des instruments à vents), conduisent aux deux tétracordes disjoints : {Do, Ré, Mi, Fa} et {Sol, La, Si, Do}, la 9^{ème} corde maintenant le redoublement pour consonances d'octaves des deux premières cordes, ou prenant en compte la mobilité du Si qui apparaît soit comme bémol par mutation du degré supérieur du diton soit bécarre dans les harmoniques, soit Si_b, Si, Do. La cithare à onze cordes restituerait des hexacordes conjoints ou trois tétracordes dont deux conjoints avec {Do, Ré, Mi_b, Mi, Fa, Sol, La, Si_b, Si, Do, Ré}.

¹¹ L'ordre des notes est ici donné, selon l'usage, du grave (Do₁) vers l'aigu (Ré₂), et cela correspond à la numérotation des cordes bien que la corde la plus grave soit la plus éloignée de l'instrumentiste. Et *diao* signifie mode-ton (un certain *harmoniai*).

¹² Crocker (1997, 193): « It seems to be essential to the re-tuning text to proceed by consistently tightening strings, or, alternatively, by consistently loosening them ».

¹³ Le système pentatonique a choisi d'enjamber le troisième ton par cet intervalle d'1½ ton situé après le diton.

¹⁴ Schaffer (1981, 82).

$\{Do, \underline{Mi_b}, \underline{Fa}, \underline{Sol}, Sib, Do, \underline{Mi_b}\}$
 $\{Do, Ré, \underline{Fa}, \underline{Sol}, \underline{Sib}, \underline{Do}, \underline{Ré}\}$ (monter les 2^e et 7^e cordes d' ½ ton)¹⁵
 $\{Do, Ré, \underline{Fa}, \underline{Sol}, \underline{La}, Do, Ré\}$ 正调 *zheng diao*
 $\{\underline{Do}, \underline{Ré}, \underline{Mi}, \underline{Sol}, \underline{La}, Do, Ré\}$ (baisser les 1^e et 6^e cordes d' ½ ton)
 $\{Si, \underline{Ré}, Mi, \underline{Sol}, \underline{La}, \underline{Si}, Ré\}$

Notons qu'à ce stade où l'on a construit cinq modes-tons différents, Sol reste toujours la corde centrale, raison d'être de son rôle particulier qui pourrait correspondre à la μέση des Grecs.

En poursuivant ce processus de métabole en deux boucles, qui corrobore, bien qu'appliqué ici à la dualité pentatonique/heptatonique, la synthèse faite par R. Crocker du procédé de *re-tuning* suméro-babylonien¹⁶, on arrive à un point où il faut opter pour une spirale infinie (et ingérable du point de vue des intervalles au niveau du comma) ou au bouclage cyclique¹⁷ :

→	$\{Ré_b, Mi_b, \underline{Sol_b}, \underline{La_b}, \underline{Si_b}, Ré_b, Mi_b\}$	G ^b (Sol _b) 调 <i>diao</i>
	$\{\underline{Ré_b}, \underline{Mi_b}, \underline{Fa}, La_b, Si_b, Ré_b, Mi_b\}$	D ^b (Ré _b) 调 <i>diao</i>
	$\{Do, Mi_b, Fa, \underline{La_b}, \underline{Si_b}, \underline{Do}, Mi_b\}$	A ^b (La _b) 调 <i>diao</i>
	$\{Do, \underline{Mi_b}, \underline{Fa}, \underline{Sol}, Si_b, Do, Mi_b\}$	E ^b (Mi _b) 调 <i>diao</i>
	$\{Do, Ré, \underline{Fa}, \underline{Sol}, \underline{Si_b}, \underline{Do}, \underline{Ré}\}$	B ^b (Si _b) 调 <i>diao</i>
	$\{Do, Ré, \underline{Fa}, \underline{Sol}, \underline{La}, Do, Ré\}$	F (Fa) 正调 <i>zheng diao</i>
	$\{\underline{Do}, \underline{Ré}, \underline{Mi}, Sol, La, Do, Ré\}$	C (Do) 调 <i>diao</i>
	$\{Si, Ré, Mi, \underline{Sol}, \underline{La}, \underline{Si}, Ré\}$	G (Sol) 调 <i>diao</i>
	$\{Si, \underline{Ré}, \underline{Mi}, \underline{Fa}_\#, La, Si, Ré\}$	D (Ré) 调 <i>diao</i>
	$\{Si, Do_\#, Mi, Fa_\#, \underline{La}, \underline{Si}, \underline{Do}_\#\}$	A (La) 调 <i>diao</i>
	$\{Si, Do_\#, \underline{Mi}, \underline{Fa}_\#, \underline{Sol}_\#, Si, Do_\#\}$	E (Mi) 调 <i>diao</i>
	$\{\underline{Si}, \underline{Do}_\#, \underline{Ré}_\#, Fa_\#, Sol_\#, Si, Do_\#\}$	B (Si) 调 <i>diao</i>

En opérant un basculement enharmonique, ce qui équivaut à égaliser le tempérament, et en tenant compte du basculement de note dû au dépassement du référentiel dans le grave (Si vers La_#) et dans l'aigu (Mi_b vers Fa), on obtient la reproduction du schéma initial $\{Do, Ré, \underline{Fa}, \underline{Sol}, \underline{La}, Do, Ré\}$ au ½ ton supérieur avec la même séquence issue des deux extrêmes :

$\{Do_\#, Ré_\#, \underline{Fa}_\#, \underline{Sol}_\#, \underline{La}_\#, Do_\#, Ré_\#\} <> \{Ré_b, Mi_b, \underline{Sol_b}, \underline{La_b}, \underline{Si_b}, Ré_b, Mi_b\}$

¹⁵ On reconnaît ici le type de formule d'accordage de U.7/80 pour les instruments à neuf cordes (par exemple : si la harpe-lyre-cithare est en *Isartu*, le *Qablitu* n'est pas clair, altérez les cordes 2 et 9, l'instrument sera en *kitmu* : c'est-à-dire qu'on ne peut pas baisser la 3^e ou monter la 4^e sans être aussitôt obligé de rectifier).

¹⁶ Crocker (1997, 193) : « When we execute the procedure in this way, each alteration of a string produces a new configuration of tones and semi-tones within the octave, but each such configuration conforms to the configuration of the diatonic system », formule que nous pouvons transposer ici à l'heptacorde pentatonique qu'est la cithare 琴 *qin* avec de nouvelles configurations des "tons et 1½ tons".

¹⁷ Démonstration complète dans ma thèse de Doctorat (Journeau Alexandre, 2003, 85-99).

Il y a ainsi deux notes repères : (1) celle, plus stable, de départ de l'accordage (1^{ère} corde) qui passe de Do (cinq fois) à Si d'un côté (cinq fois) et Ré_b de l'autre (deux fois)¹⁸ ; et (2) celle, constamment mobile, du positionnement du pentatonique 五聲 *wusheng*, c'est-à-dire de la base 宮 *gong* du système qui donne le nom au mode-position, par exemple "posé sur Do".

I-3 Les trois systèmes musicaux coexistaient et s'harmonisaient entre eux

A considérer le parcours de cette fondamentale du système pentatonique sur les notes diatoniques, on trouve bien sept accordages (ce sont les sept derniers des douze chromatiques si on se base sur les touches blanches d'un piano pour le diatonique), ces "*seven tunings*" dont tous s'accordent à penser qu'ils sont signés que le système heptatonique était "le système musical" suméro-babylonien : « The seven named Akkadian scales predate the same set of seven musical scales known from ancient Greece by some 1400 years. The sumerian and Akkadian names of the nine strings are known from the bilingual lexical text Nabnitu Tablet 32 ».¹⁹

Or il s'agit ici non d'un accordage heptatonique mais d'un accordage pentatonique des notes du système 五聲 *wusheng* parcourant (c'est le rôle de la note repère du mode) l'heptatonique-diatonique du système 工尺 *gongche* sous-jacent. Dans la haute antiquité chinoise, le système chromatique n'était pas imbriqué comme actuellement en parcours de ½ ton en ½ ton, mais consistait en deux gammes par tons superposées, décalées d'un demi-ton l'une par rapport à l'autre, ce qui donne le nom au système 律呂 *lǜlǜ* en deux parties de six éléments. Cela explique en partie que l'on ne parcourt pas en une seule fois les douze positions sur le système dit par la suite référentiel des douze demi-tons de l'octave chromatique. La 7^e séquence est effectivement celle de basculement vers l'autre partie en tant que commune aux deux, comme nous l'avons vu ci-dessus.

Ainsi, la possible poursuite du processus sur les douze notes du système chromatique (ce dont Vitale a eu l'intuition²⁰) montre qu'il était envisagé même si l'usage veut que l'on se soit arrêté aux sept principaux accordages du mode pentatonique (ce sont les sept accordages effectivement en usage sur la cithare 琴 *qin*). Sans doute est-ce une explication au "*no more*" qui a sa justification dans le processus métabolique explicité ci-dessus mais a été un sujet de discussion entre Krispijn et Gurney repris par Crocker²¹ : « In accepting Krispijn's restoration "tighten" in line 12 of UET VII 74, Gurney points out (in his note 4) the dubiousness of the previous reading "no more". Clearly, I should not have based my interpretation of the text on that assumed reading. It is none the less true (and everyone agrees) that there are only seven tunings in the system as assumed. Therefore, at that

¹⁸ C'est un peu ce qui explique la concordance entre les dix troncs célestes et douze branches terrestres de la cosmologie chinoise et le lien entre le calendrier et la musique (voir ma thèse, Journeau Alexandre, 2003, 102-113).

¹⁹ *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* (1995, Band 8-5/6, 472).

²⁰ Vitale (1982, 244).

²¹ Crocker (1997, 195).

point in the reconstructed text there would be "no more" tunings, and so the texte would not have to say it ».

(2) Cette cithare est un archétype de la théorie musicale de l'antiquité

Cette harmonisation à la fois simple et complexe qui fait de la cithare 琴 *qin* un archétype de la théorie musicale de l'antiquité - parce que tous les systèmes y sont présents - est étudiée en détail dans ma thèse et je ne donnerais ici que quelques explications nécessaires à la compréhension de cet article, en particulier et (i) les spécificités de son jeu sans chevalets et sans plectre et (ii) les ambiguïtés terminologiques :

(i) Trois modes (manières) de jeu, toujours avec les doigts, sont possibles :

- le jeu en cordes à vide transversalement (similaire donc à celui de la harpe) ;
- le jeu en harmoniques, par effleurement de la corde, ce qui produit principalement, aux repères (13 blasons), c'est-à-dire à partir du blason central, le 7^{ème} et de façon symétrique de chaque côté : l'octave, la quinte (blasons 6 et 8) et la tierce (octaviée) de la corde jouée (blasons 5 et 9), puis ce groupe redoublé à l'octave supérieure ;
- le jeu en notes appuyées longitudinalement qui permet de jouer tous les intervalles y compris si on le souhaite les micro-intervalles (raison pour laquelle il y a des interdits de jeu à la cithare 琴), et de faire des glissandos (montée 上 *shang* et descente 下 *xia* sur les cordes²²).

(ii) Chaque nom du système pentatonique 五聲 *wusheng* (c'est-à-dire 宮 *gong*, 商 *shang*, 角 *jue*, 徵 *zhi*, 羽 *yu* dans la succession intervallique [1, 1, 1½, 1]), signifie suivant le contexte :

- un degré du système (宮 *gong* = 1^{er}, 商 *shang* = 2^{ème}, etc.) ;
- une corde, c'est-à-dire son rang (autrefois la 1^{ère} corde était appelée 宮 *gong*, la 2^{ème} 商 *shang*, etc., mais ce qui était clair avec cinq cordes est confus avec sept ou plus, et les changements de mode de la cithare ;

²² Ce n'est pas le propos ici, mais cette appellation crée une autre ambiguïté terminologique parce que les Chinois ont nommé les notes différemment selon le système auquel elles appartiennent, comme nous l'avons vu pour le système pentatonique 五聲 *wusheng* (appellation signifiant "cinq sons") ; dans le cas du système heptatonique, 工尺 *gongche* en chinois, on peut dédoubler les appellations des sept notes pour les faire correspondre avec les douze notes chromatiques du système 律呂 *lǜlǚ*, non pas en prenant les noms de ce système mais en précisant "haut" ou "bas" (et c'est le même caractère 下 *xia*). Par exemple, si le 工 *gong* du système heptatonique 工尺 *gongche* (qui est à la base diatonique) vaut Mi, on appellera 工下 *gongxia* le Mi_b parce que la note suivante dans l'heptatonique est sinon le Ré (dans le schéma descendant) : c'est un dédoublement des notes du système heptatonique envisagé dans la correspondance de ses hauteurs relatives avec les hauteurs absolues du référentiel 律呂 *lǜlǚ*. Cela répond peut-être à l'intérêt de manifesté par H.G. Güterbock pour ces deux termes (1970, 50) : « Of special interest is the fact that two of our terms, *śahri* and *irbut*, occur with the adjectives *ashu* "upper" and *turi* "lower" ; in other words, a distinction was made between the "upper *śahri*" and "lower *śahri*", the "upper *irbute*" and the "lower *irbute*". It is obvious that these distinctions must have some musical meaning, but any further comment must be left to the specialists ».

- un mode-ton de jeu du morceau (qui plus est associé alors à différents termes presque synonymes : 宮調 *diao*, parfois 宮音 *yin*, 宮意 *yi*, ou encore 均 *jun* indicatif des notes pivots).

(2.1) Implications des modes de jeu

Le 1^{er} jeu s'effectue sur les cinq notes du pentatonique choisies pour l'accordage avec pour référence la base du pentatonique (宮 *gong*)²³, c'est le plus simple et le plus comparable entre les instruments (le cas des instruments à trois ou quatre cordes a été abordé dans ma thèse avec le "均 *jun*" des Chinois fait de trois notes essentielles, d'articulation entre systèmes) ;

Dès le 2nd type de jeu apparaissent des notes supplémentaires du fait des quintes et des tierces. Sur l'exemple des quintes, le Mi apparaît comme quinte du La (V^e corde) et suscite le processus de métabole (remplacement du Fa par le Mi) ou bien celui d'élargissement (maintien du Fa et accroissement du nombre de cordes) ; comme l'étape suivante, quel que soit le processus choisi, fait apparaître le Si, en tant que quinte de ce Mi nouvellement introduit, les sept notes du diatonique sont ainsi sous-jacentes à l'accordage pentatonique et la coutume veut qu'on appelle ces deux dernières notes (Mi et Si) les supplémentaires, 變 *bian*, caractérisées par leur place au demi-ton inférieur du 宮 *gong* et du 徵 *zhi* (de la fondamentale et de sa quinte) : 變宮 *bian gong* et 變徵 *bian zhi*.²⁴

Dans le cas de substitution (processus métabolique) l'instrument reste un heptacorde pentatonique ; dans le cas d'élargissement sans augmentation du nombre de cordes, l'instrument devient un heptacorde heptatonique (celui imaginé comme seul existant par les chercheurs occidentaux sur la musique de l'antiquité) ; dans le cas d'élargissement avec augmentation du nombre de cordes, l'instrument devient un nonacorde heptatonique {Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Ré}²⁵ où la corde centrale correspond à la même note que dans l'heptacorde pentatonique (Sol) ; à partir du moment où l'instrument possède neuf cordes, on peut néanmoins le jouer en pentatonique par réduction du nombre de notes de l'accordage et augmentation des redoublements de cordes {Do, Ré, Fa, Sol, La, Do, Ré, Fa, Sol}, ce qui est possible pour des cithares à grand nombre de cordes comme la cithare 瑟 *se* initialement, puis d'autres cithares d'Asie qui reproduisent le même schéma pentatonique sur plusieurs octaves²⁶.

²³ Le terme 宮 *gong* signifie aussi "palais" (du souverain), de même que 商 *shang* est son(ses) ministre(s) et tout un jeu métaphorique est développé sur la musique (harmonie céleste) et les rites (lois terrestres).

²⁴ Le terme 變 *bian* signifie "changement" ce qui incite à penser qu'il sert notamment à "moduler".

²⁵ La 3^e corde (Mi) peut aussi être "*thin*" parce qu'elle est potentielle et non réelle dans le pentatonique, et que la 4^e corde devient "*small*" dans le passage à l'heptatonique en perdant son rôle central de "faîte" (Sol devenant Fa). C'est ce que suggère M.L. West (1993, 167).

²⁶ La grande cithare vietnamienne est toujours accordée de nos jours sur cinq notes répétées sur quatre octaves.

Cela peut donner un nonacorde pentatonique du type de la lyre-kithara de la tablette cunéiforme d'époque cassite CBS 10996 si l'on souhaite rester dans un ambitus restreint comme celui de la cithare 琴 *qin*, donc en évitant de dépasser le Mi (à l'aigu), et conserver une symétrie appréciée des anciens en produisant le redoublement par un schéma descendant inverse du schéma de base {Do, Ré, Fa, Sol, La, Sol, Fa, Ré, Do}²⁷.

Le 3^{ème} type de jeu, qui introduit toutes les notes du chromatique, ne peut s'effectuer que sur une cithare sans chevalets et nous ne développerons pas ici ses caractéristiques si ce n'est cette mention qu'il est possible de jouer dans un autre mode que celui de l'accordage, un mode proche, en évitant de jouer l'une des cordes à vide (par exemple la 3^{ème} corde, celle du Fa) et en jouant le note manquante en note appuyée (par exemple la note Mi un peu à gauche du repère du milieu, dit 7^{ème} et qui donne le Fa en note appuyée). Les modes sont proches par groupes de trois en fonction des deux premiers degrés du pentatonique, 宮商 *gongshang*, soit par exemple pour 宮商 *gongshang* = Sol-La, les modes {Do, Ré, Fa, **Sol, La**, Do, Ré }, {Do, Ré, Mi, **Sol, La**, Do, Ré } et {Si, Ré, Mi, **Sol, La**, Si, Ré }.

Le rôle de ce Mi qui apparaît comme quinte du La, en consonance directe n'est pas négligeable parce qu'il est aussi harmonique tierce de la corde de Do. Il n'est pas présent dans l'accordage mais doublement présent en note sous-jacente. Ne serait-ce pas ce que O. Gurney appelle une tierce « out of tune » qui se distingue du diton, tierce majeure pleine ? En effet, dans une réponse relativement récente à l'article de R. Crocker, il indique²⁸ : « Dr. Crocker's assumption is that only one kind of third would be perceived as 'resonant', or consonant, namely the one represented by the pure harmonic ratio 5:4. The Thirds in Babylonian list on the other hand, are compounded from two 9:8 tones, in other words their ratio is 81:64. But it does not follow that they would have been perceived as 'out of tune', since they were the major third that the Babylonian musician's ear was accustomed to ».

Or non seulement la théorie a indiqué la spécificité de la tierce harmonique par rapport à celle du diton ci-dessus, mais encore dans les recommandations pratiques pour l'accordage de la cithare 琴 *qin*, il est précisé qu'il faut concilier l'accordage avec les notes appuyées et l'accordage avec les notes harmoniques, ces dernières étant les meilleures. Pour les notes appuyées par exemple, la main droite utilise les doigtés "*tiao*" (repousser de l'index vers l'extérieur) et "*gou*" (crocheter du majeur vers l'intérieur, c'est-à-dire vers soi), et effectue, avec l'annulaire de la main gauche placé au 10^e repère une première série descendante de l'aigu vers le grave, successivement les 7^e et 5^e cordes, puis 6-4, 5-3, 4-2, et 3-1, et retour à l'inverse des cordes 4^e et 1^e, 5-2 jusqu'à 7-4, avec cette fois le pouce placé au 9^e blason²⁹.

²⁷ La cithare 瑟 *se* a une corde dénommée "faîte" dans certains cas ; elle a aussi, de récentes découvertes archéologiques l'ont prouvé, des systèmes d'accordage par séries (voir conclusion de ma thèse, Journeau Alexandre, 2003, 479).

²⁸ Gurney (1998, 226).

²⁹ Sur la façon d'accorder concrètement, voir ma thèse (Journeau Alexandre, 2003, 35).

La présentation de l'antique cithare chinoise 琴 *qin* n'est qu'esquissée ici pour amorcer la discussion. La richesse de ce sobre instrument est certaine car il a traversé les millénaires mais il est resté l'apanage d'une élite érudite, et il faudra plusieurs articles pour expliquer tous les aspects dont l'écho est manifeste dans la théorie musicale de l'antiquité occidentale.

Il s'avère qu'à un certain moment de l'antiquité l'Asie a opté pour les cithares horizontales (avec cordes tendues au dessus de la table) alors que l'Occident a opté pour les harpes et lyres verticales (avec cordes tendues entre deux bras de table)³⁰. De même l'Asie a perpétué le système pentatonique quand l'Occident a sélectionné l'heptatonique comme référence.

(2.2) Implications des ambiguïtés terminologiques

En tant que musicologue francophone, je prends ici le relais de Marcelle Duchesne-Guillemin pour m'adresser à la communauté internationale d'experts à laquelle elle a participé, mais c'est en tant que sinologue que je pense pouvoir apporter une contribution, notamment pour avoir cherché si, à l'origine, les cithares 琴 *qin* et 瑟 *se*, associées dans les textes de l'antiquité qui remontent au II^e millénaire avant notre ère, auraient pu être des instruments connus, voire issus, de l'Asie centrale. C'est une des raisons pour laquelle j'ai été amenée à lire et discuter les articles se rapportant à la musique suméro-babylonienne, notamment ceux de M. Duchesne-Guillemin dans la *Revue de musicologie*, qui m'étaient alors directement accessibles, cadre dans lequel je prépare un article éclairant certains points restés obscurs sujets à discussions entre hellénistes sur la musique grecque (congrès "Passages" de la Société Internationale de Musicologie à Zurich en juillet 2007).

Je les ai commentés dans ma thèse, indiquant notamment ;

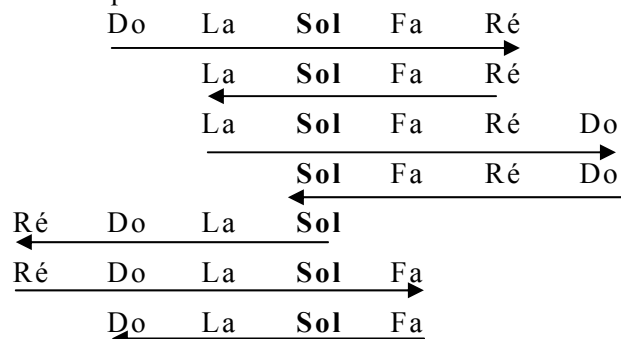
(i) à propos de la phrase « On constata avec certitude que les Babyloniens désignaient les intervalles ou groupes de cordes par différents termes spécifiques : il y avait, sur une étendue-cadre de 7 cordes (purement théorique, car l'instrument avait en fait 9 cordes) trois groupes de 5 "cordes", quatre de 4 cordes, cinq de 3 cordes et deux de 6 cordes »³¹, qu'il pourrait s'agir de "notes" et même directement "d'intervalles", de quintes, quartes, tierces et sixtes. Par exemple, dans l'accordage sur Mi_b [^bE *diao* accordé {Do, Mi_b, Fa, Sol, Si_b, Do, Mi_b}], le jeu en cordes à vide [qui varie un peu suivant les accordages] donne : trois groupes de "quintes" (avec les cordes I-IV, II-V, III-VI), quatre groupes de "quartes" (avec les cordes I-III, III-V, IV-VI et V-VII), quatre groupes de "tierces" (avec les cordes I-II, II-IV, IV-V et VI-VII), et deux groupes de "sixtes" (avec les cordes II-V et IV-VII), sans compter les deux groupes d'octave avec les cordes I-VI et II-VII.

(ii) en conclusion, qu'une relecture de l'article « A l'Aube de la théorie musicale : concordance de trois tablettes babyloniennes » laisse penser que si

³⁰ A l'inverse, la Chine a opté pour une écriture verticale alors que l'Occident a choisi d'écrire horizontalement. Cette dichotomie pourrait s'être opérée à la fin du III^e millénaire avant notre ère.

³¹ Duchesne-Guillemin (1980, 6).

le premier schéma issu de la tablette C.B.S. 10996, indiqué par M. Duchesne-Guillemin (1966, 149), a été lu en heptatonique (cf. ma thèse, 2003, 136), le second issu de KAR. 158 (Duchesne-Guillemin, 1966, 155), pourrait bien être lu en pentatonique comme suit :



Avec un suivant (?) = Do La **Sol** Fa Ré (retour en boucle ?)³²

On retrouve une coïncidence en même temps qu'une possibilité : la cithare 琴 *qin* aurait eu besoin d'étendre à sept cordes et à l'ambitus {Ré, Do, La, Sol, Fa, Ré, Do} sa base de cinq notes descendantes du Do au Ré pour pouvoir moduler en 陰陽 *yin-yang* ses mélodies comme « 陽春白雪 *Yangchun-Baixue* » qui s'enchaînent sur deux modes en alter-ego, déjà célèbres dans l'Antiquité, puis pour pouvoir intégrer les notes supplémentaires. Ce mouvement de va-et-vient, par sa structure de balancement entre des finales Do et Ré, et sa symétrie entre Fa et La, autour d'une note centrale (Sol), convient particulièrement bien à la pensée chinoise, mais aussi à la mèse grecque. Ainsi, le mouvement de quinte descendante-quarte ascendante schématisé ci-dessus peut tout aussi bien être inversé et, en Chine, gammes ascendantes et descendantes se succédaient.

Par la suite, la lecture de l'article sur la lyre-kithara géante, dont il n'y a pas d'exemplaire conservé, m'a effectivement incitée à penser qu'elle s'apparentait à la cithare 瑟 *se*, dont la cithare 琴 *qin* est un perfectionnement (le fait d'être sans chevalets offre plus de possibilités mais moins de sonorité) qui en a fait la "fille". En effet, la cithare 瑟 *se*, contrairement à la cithare 琴 *qin*, est volumineuse (supérieure à la taille d'un homme), possède des chevalets disposés en diagonale transversale sur une table de grande taille posée sur deux socles et parallèle au sol, avec de nombreuses cordes tendues longitudinalement (25 à 50, puis 13 à 25). Néanmoins, on y retrouve ce biais d'interprétation qui fait dire : « [L'instrument] est pourvu de sept cordes, ce qui laisse penser que le système heptatonique, venu avec l'antique instrument sumérien, régnait déjà chez les prédécesseurs de la musique grecque ».³³

³² On pourrait penser, compte tenu de la structure du pentatonique et du principe de symétrie constaté à plusieurs reprises dans les ordonnancements chinois avec va-et-vient, que les flèches sont, à partir de la 5^e, en sens inverse, car on a déjà le pentatonique descendant avec {La, Sol, Fa, Ré, Do} en 3^e flèche et son inverse est {Fa, Sol, La, Do, Ré} qui se trouve en 6^e flèche, ce qui inverse donc les trois dernières avec un mouvement (4^e et 5^e) vers un centre fixe, Sol.

³³ Duchesne-Guillemin (1989, 257).

La cithare 琴 *qin* est un heptacorde pentatonique qui n'ignore pas les autres systèmes (sous-jacents). Mais la plupart des auteurs, en particulier les musicologues issus de la musicologie occidentale, ont subi le même biais d'interprétation à différentes occasions comme D. Wulstan³⁴ : « The mention of two strings in this case ["re-tuning" avec lien entre cordes II et IX] is added evidence for the assumption that the Babylonian scale was heptatonic, since these two strings would then be an octave apart ».

Par contre, D. Wulstan semble près du but quand il indique³⁵ : « Two intervals need to be added to this tuning sequence, however, in order to supply the two missing notes of the scales. The obvious choice would be *titur qablutum* and *titur isartum* ; for the names of these two intervals themselves, which indeed they do ». Ce terme de *titur* appliqué à des noms existants ne peut manquer d'être rapproché du 變 *bian* qui caractérise ces notes supplémentaires de l'heptatonique par rapport au pentatonique en chinois, engendrant une appellation 變宮 *bian gong* et 變徵 *bian zhi*, c'est-à-dire "modifier" 宮 *gong* et "modifier" 徵 *zhi* (en l'occurrence en les abaissant d' $\frac{1}{2}$ ton).

En effet, on le voit par rapport au schéma ci-dessus et par rapport au processus de métabole explicité au début de l'article, il s'agit de combler les intervalles qui peuvent l'être, mais en l'occurrence ceux qui sont supérieurs au ton et font changer la répartition des intervalles par rapport à l'intervalle clé d' $1\frac{1}{2}$ ton sans cependant créer de $\frac{1}{2}$ ton, comme lorsque {*Do, Ré, Fa, Sol, La, Do, Ré*} devient {*Do, Ré, Mi, Sol, La, Do, Ré*} où le mode pentatonique change de position, et de mode-ton Fa devient mode-ton Do, où l'intervalle d' $1\frac{1}{2}$ ton change de place (de 2^e en 3^e intervalle), mais où la note de base (1^e) de l'accordage est inchangée (Do). On imagine bien que, par extension, l'heptatonique est créé par un fractionnement du pentatonique puisque ce dernier est une structure sans $\frac{1}{2}$ ton (son plus petit intervalle est le ton).

Une revue chinoise d'archéologie³⁶ a publié récemment, dans son numéro 4 de l'année 2003, deux articles descriptifs de nouvelles découvertes dans des tombes Chu de la période des Royaumes combattants (475-221 avant notre ère) à Changsha où sont indiquées la présence et la structure d'instruments de musique, en particulier une cithare de type 瑟 *se* en bois laqué de 45,4 cm de long et 39,2 cm de large avec deux rangées de 25 orifices de cordes (dans la tombe ouverte à Maotingzi dans le district Kaifu de Changsha le 21 décembre 1996), et une cithare de type 瑟 *se* en bois de 89 cm de long, 40,4 et 41,2 cm de large (dessus et dessous avec une hauteur médiane de 7 cm), à 26 cordes en trois sillons de 9+8+9 (ou trois fois 8 avec deux intercalaires "faîte", figure 2), alors que la cithare 瑟 *se* de 25 cordes est en 12+1+12 cordes (dans la tombe ouverte rue Mayishun à Changsha en mai-juin 1992).

Nous ne possédons pas de tablature antérieure au début de notre ère parce que le premier empereur de la Chine (règne : 221-210) a éradiqué

³⁴ Wulstan (1968, 223).

³⁵ Wulstan (1968, 219).

³⁶ *Kaogu* 考古 (2003-4, 34 et 55).

la tradition des 周 Zhou, emblématique de la civilisation chinoise, en décrétant un autodafé (213) de tous les livres (sauf les ouvrages techniques et médicaux) et de tous les symboles de la culture confucianiste, dont les instruments de musique. Mais nous savons que les mélodies antiques se sont perpétuées par transmission orale (maître à disciple) et avec des aides-mémoires.

(3) L'écriture musicale chinoise est une écriture du geste

Seules les découvertes archéologiques de sites antérieurs à cette destruction massive pourront nous renseigner, or les fouilles archéologiques sont une activité récente en Chine et on peut espérer de grandes découvertes de l'ampleur de celles intervenues en Asie centrale, comme en témoigne la découverte de la tombe de ce premier empereur à Xi'an, ancienne capitale de l'empire (Chang'an), avec sa prodigieuse armée enterrée, dont les salles les plus proches du centre n'ont pas été ouvertes.

(3.1) Transcription d'une mélodie typique héritée de l'antiquité

A défaut de musique directement issue, écrite, de la haute antiquité et compte tenu que le jeu de la cithare 琴 *qin* s'est perpétué quasiment inchangé depuis l'antiquité (les maîtres de musique de l'empereur 舜 *Shun*, vers 2255-2206 avant notre ère, sont célèbres), il est possible de donner, à titre d'illustration, un exemple d'une mélodie en pentatonique sur un heptacorde, avec la transcription³⁷ d'un air (Ode au printemps) d'un lettré musicien fameux de l'aube de notre ère, 蔡邕 *Cai Yong* (132-192), qui met en évidence le rôle du diton structurant (宫商 *gong-shang*) et du tétracorde:



Le tétracorde (cordes IV, V, VI et VII, 2^e ligne [四、五、六、七]) sur {Do, Ré, Fa, Sol} montre un accordage standard, ce que confirme le diton de base du pentatonique {La, Sol, Fa} juste après, mais l'ensemble indique un sens descendant avec 宫 *gong* = La et 商 *shang* = Sol, et par suite 徵 *zhi* = Ré alors que dans l'autre sens 徵 *zhi* = Do. Ce sens descendant du mode remonte à l'antiquité parce qu'on allait de la corde la plus proche de soi vers la corde extérieure donc de l'aigu vers le grave si la position du cithariste relativement à l'instrument n'a pas changé. (sur le tétracorde chinois, voir notamment Alexandre Journeau, 2005, 240 et 257).

³⁷ Extrait d'une compilation monumentale *Qinqu jicheng* 琴曲集成 (1963) en tablature ancienne ici restranscrite sur portée par mes soins.

On y voit aussi l'importance des échos entre octaves.

(3.2) Principe de l'écriture chinoise de la musique

Je propose d'expliciter ici le principe de l'écriture chinoise de la musique en raison des mentions de "main" (*hand*) et de "doigts" (*fingers*) relevées dans l'écriture musicale suméro-babylonienne, afin d'étudier l'hypothèse d'une possible origine commune, qui donnerait à l'écriture musicale chinoise une ancienneté supérieure à celle avérée par les textes disponibles. A.D. Kilmer indique³⁸ : « On the obverse, five (or possibly six) *ikribu* are listed. These benedictions or adoration greetings accompanied by hand gestures, probably to be recited to statues of divinities. Each entry is - uniquely- introduced by a number plus the name of a musical string, the number being given in phonetic Sumerian and the string-name in Akkadian. »

Or justement pour les besoins de la notation de deux types d'information chiffrée de l'écriture musicale chinoise, il est de même plus aisé d'indiquer les cordes frappées par la main droite par des chiffres romains et les positions sur la corde de la main gauche par des chiffres arabes. C'est ainsi qu'il est possible que les successions chiffrées du texte étudié par M.L. West³⁹ soient des indications d'accordage où l'on vérifie les cordes deux par deux en différents points comme pour la cithare 琴 *qin*, comme indiqué plus haut dans l'article.

Sous la portée qui est ma transcription, l'écriture musicale chinoise se réduit aux caractères écrits⁴⁰ : à la 1^{ère} ligne, *gou* (frappe du majeur) la 2^e corde à vide ; *bo* (frappe du pouce) la 7^e corde à vide ; *tiao* (frappe de l'index) la 5^e corde à vide ; *motiao* (frappe de l'index vers l'intérieur et aussitôt vers l'extérieur) la 4^e corde à vide ; pouce (main gauche) au 9^e repère, enchaîner (*li*) de l'index (main droite) les 7^e et 6^e cordes ; *gou* la 5^e corde à vide, puis la 4^e, et la 6^e avec le pouce gauche resté au 9^e repère ; puis à la 2^e ligne, annulaire (gauche) posé au 10^e repère, *gou* les 4^e, 5^e et 6^e cordes puis *gou* et *ti*⁴¹ la 7^e) ; à vide, enchaîner les cordes V, IV et III ; annulaire au 10^e repère, *gou* la 2^e corde puis *tiao* la 4^e à vide.

Cette possibilité de décrire une mélodie ou des accords dans passer par la notation occidentale sur portée des hauteurs de note laisse penser que des notations musicales ont existé dans l'antiquité sans être envisagées du point de vue du mouvement (dynamique) plutôt que de la position (état).

Voici, en guise de conclusion et en prélude à d'autres articles, une autre remise en question d'une assertion plausible dans le contexte occidental présentée dans l'article de R. Crocker qui fait un récapitulatif

³⁸ Kilmer (1984, 73-74).

³⁹ West (1993, 163).

⁴⁰ Le tiret horizontal coupé de deux tirets verticaux signifie "corde à vide" et les frappes sont de la main droite.

⁴¹ "ti", rejeter la corde vers l'extérieur, est le mouvement inverse de "gou", crocheter la corde vers l'intérieur, c'est-à-dire vers soi ; à chacun des quatre doigts de jeu correspondent deux termes indiquant si le mouvement est vers l'extérieur ou vers l'intérieur : 擘托 *bo-tuo* (pouce) / 抹挑 *mo-tiao* (index) / 勾剔 *gou-ti* (majeur) / 打摘 *da-zhai* (annulaire).

argumenté de façon pertinente des discussions antérieures : « Harmony, they [researchers] were further taught, is of chords, and since there seem to be no chords in the ancient environment, only melody, then scales are not only necessary but sufficient. (What if chords showed up in the documents ? Well, that should not happen, because there seems to be no provision for them in the theory of music documented at the time) ». Depuis l'antiquité il est aussi possible de jouer à la cithare 琴 *qin* en *dichord* et de réaliser ce qu'on appelait "harmonie" autrefois, c'est-à-dire des consonances à l'unisson (éventuellement l'octave), état obtenu après une dissonance que l'on conduit vers cette consonance.⁴²

C'est pourquoi il convient de garder en mémoire la recommandation de M.L. West qui trouve sa pleine justification avec la théorie musicale chinoise antique⁴³ : « The seven standard tunings form a closed set. The diatonic octave can only have seven species, and these are they. The text show that they had been comprehended in an integrated theoretical system. But we ought to wonder whether all seven enjoyed as equal a status in musical practice as they appear to enjoy in the theory; whether and in what sense they functioned as distinct modes; and whether there were also non-diatonic tunings that fell outside the scope of the theory ».

Une clarification de la terminologie est sans nul doute nécessaire quand le même terme peut s'appliquer : (i) à une note (valeur absolue dans un référentiel, comme 宮 *gong* prend la valeur "Fa") ; (ii) à une corde (numérotation dans l'accordage, comme 宮 *gong* est sur la 3^e corde) ; (iii) à un intervalle (sous-jacent au degré de cette note dans le système considéré, comme à partir de 宮 *gong* : 商 *shang* est la seconde, 角 *jue* est la tierce, 徵 *zhi* est la quinte, 羽 *yu* est la sixte) ; (iv) ou à un mode (alors précisé par un terme adjoint qui l'indique, comme 宫调 *gong diao* ou 商调 *shang diao* où, pour un même mode-position, les notes pivots sont différentes (et donc le ton) puisque la quinte, 徵 *zhi*, vaut dans un cas Do et dans l'autre Ré).

C'est bien ici la connaissance pratique de l'antique cithare 琴 *qin*, heptacorde pentatonique parcourant aussi bien le diatonique que le chromatique, avec un triple jeu en cordes à vide, en notes harmoniques et en notes appuyées, qui nous guide vers une interprétation de la théorie musicale antique où la Chine, par l'envergure de sa théorie musicale articulant les systèmes musicaux entre eux dans un cadre cosmogonique, et par la pérennité de son écriture et de ses traditions, a une place de précieux témoin du passé.

Le comparatisme entre les cultures sumérienne et chinoise dans l'antiquité mérite d'être développé. Il fait notamment l'objet d'un article plus spécifiquement relatif, dans cette antiquité reculée, à l'origine de l'écriture, aux textes historiographiques et poétiques, et au contexte géoclimatique ayant, lors de phénomènes de grande ampleur, provoqué des migrations (« Entre Sumer et la Chine de la période légendaire : une route de la soie archaïque ? », à paraître).

⁴² Voir deux extraits et l'étymologie d'harmonie dans Journeau Alexandre (2005, 250-253).

⁴³ West (1993, 169).

Bibliographie sélective

- Crocker, R.L., 1997: « Mesopotamian Tonal Systems », *in Iraq* 59, 189-202.
- Duchesne-Guillemin, M., 1963: « Découverte d'une gamme babylonienne », *in Revue de musicologie* N°49, Paris, 3-17.
- Duchesne-Guillemin, M., 1966: « A l'aube de la théorie musicale : concordance de trois tablettes babyloniennes », *in Revue de musicologie* N°52, Paris, 147-162.
- Duchesne-Guillemin, M., 1980: « Sur la restitution de la musique hourrite », *in Revue de musicologie* N°66, Paris, 5-26.
- Duchesne-Guillemin, M., 1989: « Sur la lyre-kithara géante », *in Archaeologia Iranica et Orientalis*, 128-134.
- Gurney, O., 1968: « An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp », *in Iraq* 30, 229-233.
- Gurney, O., 1994: « Babylon Music Again », *in Iraq* 56, 101-106.
- Gurney, O., 1998: « Mesopotamian Tonal Systems: A Reply », *Iraq* 60, 223-227.
- Güterbock, H.G., 1970: « Musical Notation in Ugarit », *in Revue d'Assyriologie* 64, 45-52.
- He J., Song S. (何佳-宋少华), 2003: *Changsha shi mayishun hang yihao Chu mu* 长沙市马益顺巷一号楚墓 (Tombe Chu N°1 rue Mayishun à Changsha), *Kaogu* 考古(Archeologia) N°4, 33-40.
- Journeau Alexandre, V., 2003: *La cithare chinoise qin : Texte-Image-Musique*, Thèse de Doctorat en musicologie, Paris IV Sorbonne.
- Journeau Alexandre, V., 2005: « L'Harmonie de l'homme et de l'univers », *in Connaissance des religions, les pouvoirs de la musique*, Paris, 237-262.
- Journeau Alexandre, V., 2007: « Entre Sumer et la Chine de la période légendaire : une route de la soie archaïque ? » (à paraître).
- Kilmer, A.D., 1971: « The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music », *in Proceedings of the American Philosophical Society* 115, 131-149.
- Kilmer, A.D., 1984: « A Music Tablet from Sippar(?): BM 65217+66616 », *in Iraq* 46, 69-80.
- Kilmer, A.D., Tinney, S., 1996: « Old Babylonian Music Instruction Texts », *in Journal of Cuneiform Studies* 48, 49-56.
- Krispijn Theo J.H., 2001: « Musik in Keilschrift. Beiträge zur altorientalischen Musikforschung 2 », *in Studies in Music Archaeology III*, Berlin, 465-479.

- Li E.Q., Huang P.H., Qiu D.L. (李鄂权-黄朴华-邱东联), 2003: *Changsha shi Maotingzi Chu mu de fajue* 长沙市茅亭子楚墓的发掘 (Excavation d'une tombe Chu à Maotingzi, Changsha), *Kaogu* 考古(Archeologia) N°4, 50-73.
- Liu Fu, 1948: « Musique chinoise : le développement de l'échelle musicale chinoise de 5 à 360 tons », traduction de R.P. Tcheou, in *Bulletin de l'Université Aurore*, Paris, 332-366.
- Qinqu jicheng* 琴曲集成 (Ouvrage de référence sur la musique de qin), 1963, *Zhongyang yinyue xueyuan zhongguo yinyue yanjiusuo* 中央音乐学院中国音乐研究所 (Institut de recherche musicale chinoise du conservatoire central), compilé par ZHA Fuxi 查阜西, *Zhonghua shuju chubanshe* 中华书局出版社 (Editions du livre chinois), Beijing 北京.
- Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, Berlin-New York, Band 8-5/6 (1995) et Band 8-7/8 (1997).
- Shaffer, A., 1981: « A New Musical Term in Ancient Mesopotamian Music », in *Iraq* 43, 1981, pp. 79-83.
- Vitale, 1982: « La musique suméro-accadienne », in *Ugarit Forschungen* 14, 241-263.
- West, M.L., 1993: « The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts », in *Music and Letters* 75, 161-179.
- Wulstan, D., 1968: « The Tuning of the Babylonian Harp », in *Iraq* 30, 215-228.
- Wulstan, D., 1971: « The Earliest Music Notation », in *Music and Letters* 52, 365-382.
- Wulstan, D., 1974: « Music from Ancient Ugarit », in *Revue d'Assyriologie* 68, 125-128.



Figure 1 : Figurine en terre cuite d'un cithariste 琴 *qin* jouant en solo et chantant découverte à 馬王堆 Mawangdui (tombe découverte en 1973), II^e siècle avant notre ère (漢 Han). (中国音乐史图鉴 *Zhongguo yinyue shi tujian* Images de l'histoire de la musique chinoise, 人民音乐出版社 *Renmin yinyue chubanshe* Editions musicales populaires, Beijing 北京, 1988, 57)

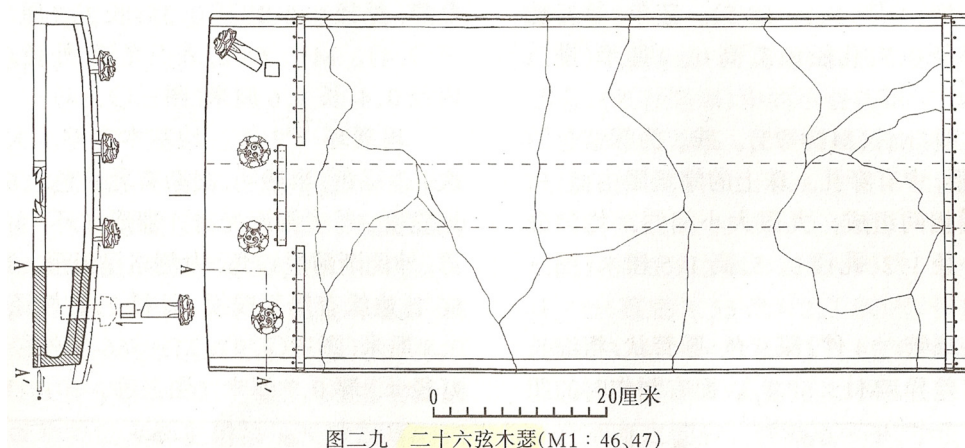


Figure 2 : Cithare 瑟 *se* à 26 cordes en bois (89 cm de long, 40,4 et 41,2 cm de large) découverte en 1992 dans une tombe Chu de la période des Royaumes combattants (475-221 avant notre ère) à Changsha. (*Kaogu* 考古 Archeology, 2003-4, 69)