



HAL
open science

La réflexion de Jean-Jacques Rousseau sur la notation chiffrée et sa réception en Chine

Na Zhang

► **To cite this version:**

Na Zhang. La réflexion de Jean-Jacques Rousseau sur la notation chiffrée et sa réception en Chine. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris Saclay (COMUE), 2016. Français. NNT : 2016SACLE055 . tel-04190628

HAL Id: tel-04190628

<https://theses.hal.science/tel-04190628>

Submitted on 29 Aug 2023

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.

NNT : 2016SACLE055

THÈSE DE DOCTORAT
DE
L'UNIVERSITÉ PARIS-SACLAY
PRÉPARÉE À
UNIVERSITÉ D'EVRY VAL D'ESSONNE

ECOLE DOCTORALE N° 578
Sciences de l'homme et de la société (SHS)

Spécialité de doctorat : Arts plastiques, musicologie

Par

Mme Na ZHANG

La réflexion de Jean-Jacques Rousseau sur la notation chiffrée et sa réception en
Chine

Thèse présentée et soutenue à Evry le 15 décembre 2016 :

Composition du Jury :

Mme. ANGER Violaine, Maître de conférences HDR, Université d'Evry Val d'Essonne, Directeur de thèse
M. CHOUVEL Jean-Marc, professeur, Université Paris-Sorbonne, Rapporteur (Président)
Mme. JOURNEAU Véronique, Chercheur habilitée, Langarts-Creops (Paris-Sorbonne), Co-directeur de thèse
Mme. RAULT Lucie, Maître de conférences HDR, Muséum national d'Histoire naturelle, MNHN, Rapporteur

REMERCIEMENTS

A l'issue de la rédaction de cette recherche, je suis convaincue que la thèse n'est pas un travail solitaire. Je n'aurais jamais pu réaliser ce travail doctoral sans le soutien d'un nombre de personnes dont qui, par leur générosité permis de progresser dans cette phase délicate de « l'apprenti-chercheur ».

Je tiens à remercier :

– Violaine Anger, ma directrice de recherche, pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral, pour ses multiples conseils et pour toutes les heures qu'elle a consacrées à diriger cette recherche. J'ai été extrêmement sensible à ses qualités humaines d'écoute et de compréhension, c'est grâce à elle que j'ai pu trouver ce nouveau chemin dans ma vie professionnelle.

– Véronique Journeau ép. Alexandre, ma co-directrice de recherche, qui m'a encouragé et aidé à rédiger cette thèse. Elle m'a appris aussi les méthodes de recherches, et le devoir d'un chercheur. C'est grâce à elle que j'ai pu comprendre mon devoir important de faire connaître la musique chinoise en France.

– Mona Vandenabeele, qui a accepté de relire et corriger ma thèse avec beaucoup de patience en vue d'une publication et m'a donné de multiples conseils.

– Zhao Die et Nie Hongpu qui m’ont aidé à chercher et vérifier des documents dans plusieurs bibliothèques en Chine.

– Mon mari et mes parents qui me soutiennent totalement pendant ce long terme sur la thèse. Ils s’occupent de tous les besoins en financement et de la vie quotidienne.

– Mes fils, qui m’ont empêché d’avancer plus vite dans la mise en page cette thèse, mais qui me font ouvrir une nouvelle porte vers le monde, cela me permet d’approfondir mes connaissances dans la recherche.

Nous adaptées dans la thèse

Les normes adoptés dans cette thèse sont celles indiquées par ma co-directrice Mme. Véronique Journeau ép. Alexandre, ce sont celles de la collection « l’univers esthétique » qu’elle dirige chez l’Harmattan.

En particulier :

- Dans le texte, le chinois est présenté dans l’ordre idéogramme (écriture originale) puis transcription pinyin en italique. En revanche, on ne met pas de pinyin aux citations en chinois.
- Le pinyin est systématiquement en italique. On ajoute le soulignement pour le titre et la traduction française est entre parenthèses.
- Dans les notes et la bibliographie, c’est l’ordre de classement d’alphabetique qui s’impose, le pinyin vient en premier.
- Les noms propres, bien que donnés en transcription pinyin, ne sont pas en italique.
- Dans le corps de la thèse c’est le chinois moderne qui est utilisé pour écrire les caractères chinois. Mais les références bibliographiques chinoises sont en caractères anciens ou en caractères modernes (simplifiés) selon la date et le lieu de publication.

INTRODUCTION GENERALE

La question de la notation chiffrée peut paraître étroite ; elle cependant une grande portée.

1 Problématique de la « notation chiffrée » en Chine

En Chine, à partir du XXe siècle, on utilise largement un genre de notation musicale qui représente les sons musicaux par des chiffres indo-arabes. Cette notation est nommée en chinois 简谱 *jianpu*, au sens de « notation simple ». Nous pouvons emprunter l'expression « flop critique, succès public » pour décrire sa situation en Chine. Des livres et des partitions concernant cette notation, se trouvent facilement en librairie, y compris en ligne et à la bibliothèque.

Si nous recherchons le mot-clé *jianpu* dans la librairie en ligne la plus grande de la Chine : 当当图书 *dangdang tushu*¹, plus de 670 produits le concerne, ce qui comprend des partitions de l'instrument traditionnel (la cithare *zheng*...) et occidental (le piano...), des partitions de chansons (la comptine, la chanson populaire, la chanson folklorique, la chanson chorale...), et le solfège. Une même recherche dans la bibliothèque numérique nationale de la Chine (中国国家数字图书馆 *zhongguo guojia shuzi tushuguan*)², montre que plus de 1500 œuvres sont concernées. Sur le site web 找歌谱 *zhao gepu* (litt. chercher des partitions)³, une banque de données de notation musicale, seulement dans la section 简谱大全 *jianpu daquan*, environ 17000 partitions instrumentales et vocales sont incluses dans les vingt volumes.

En revanche, les documents scientifiques consacrés à cette notation ne sont pas si nombreux. Notre recherche se fait alors dans une banque de données qui fait autorité sur le document savant en Chine « CNKI 中国知网 *zhongguo zhiwang* »⁴. Entre 1950 et 2014, dans la catégorie des revues spécialisées et la catégorie des mémoires de masters et des thèses de doctorats, en recherchant 简谱 *jianpu* dans trois sections : titre; sujet; mot clé. Nous obtenons :

¹ <http://book.dangdang.com>.

² <http://www.nlc.gov.cn>.

³ <http://www.zhaogepu.com/jianpus>.

⁴ <http://www.cnki.net>. CNKI : China Integrated Knowledge Resources Database (Base de données de la ressource de la connaissance intégrée en Chine). Cela inclus des revues savantes, des mémoires, des thèses, des articles de colloques, des journaux, des annuaires etc.

catégorie	titre	sujet	Mot clé
revues	130	453	29
mémoire	1	48	0
thèse	0	5	0

Fig. 1 : Données de la recherche sur la notation *jianpu*

De plus, dans les revues, parmi les 130 articles ayant un titre qui comprend *jianpu*, seulement 43 articles sont sur la musique, 7 articles sont de la pédagogie et 17 articles sont du génie informatique. Dans les 453 articles ayant un sujet sur *jianpu*, seulement 175 articles sont sur la musique, 39 en pédagogie et 35 en génie informatique.

Et seulement une quarantaine de mémoires et thèses touche ce sujet. Le seul mémoire inclus dans cette banque de données – « 简谱识别方法研究 Recherche sur la méthode d'indentification de la notation *jianpu* »⁵ – traite cette notation dans la discipline technique informatique.

Trois raisons principales conduisent la notation *jianpu* à cette situation : premièrement, elle est censée être une méthode d'amateur par rapport à la notation sur portée et les professionnels (des musiciens et des musicologues) évitent consciemment de toucher cette notation ; deuxièmement, les documents originels sur la notation chiffrée occident ne sont pas encore introduits en Chine, ni traduits en chinois ; troisièmement, cette méthode est abandonnée depuis presque un siècle en Europe, surtout dans le monde de la musique occidentale. Dans de grande ouvrages sur la théorie musicale introduits en Chine, comme *The Cambridge History of Western Music Theory* (Histoire du développement de la théorie de la musique occidentale de Cambridge)⁶, très peu de mots sur cette méthode et presque rien n'aborde le cœur de question. Par contre, la notation *jianpu* de la Chine devient le représentant de ce système (la notation chiffrée ou la méthode chiffrée selon des documents) dans ces livres.

La recherche sur la notation *jianpu* en Chine est plutôt autour de trois questions : 1) Son usage dans la pédagogie musicale. L'usage dans l'éducation générale de la musique, dans l'éducation professionnelle surtout en musique traditionnelle chinoise et l'usage

⁵ Jiang Yinü 姜一女, mémoire d'université de Zhejiang, 2006

⁶ Dir. Thomas Christensen, Cambridge University Press, 2002. Traduit en chinois par Ren Damin 任达敏, 剑桥西方音乐理论发展史, SMPH, 2011.

pour des amateurs autodidactes, ce qui comprend aussi l'importance de cette notation dans ces différents niveaux d'éducation ; 2) Abandon ou maintien de cette notation. Dès l'arrivée de la notation *jianpu* en Chine, une opposition à l'utilisation de cette notation existe déjà. La discussion sur le bon et le mauvais entre elle et la notation sur portée ne s'est jamais arrêtée. En 2005, le professeur 杜亚雄 Du Yaxiong de l'école normale de Hangzhou a publié un article sur ce sujet pour engager une polémique avec le chef d'orchestre du ballet central de la Chine 卞祖善 Bian Zushan⁷ ; 3) D'où vient cette notation ? La recherche sur l'origine de la notation 简谱 *jianpu* a donné en principe six hypothèses : Le Japon ; Les États-Unis ; Le système Galin-Paris-Chevé de la France ; La méthode de J.-J. Rousseau de la France ; La méthode de Père Souhaitty de la France ; [Des tablatures] du XVI^e siècle de l'Europe [Espagne et Italie]⁸. Cela ouvre probablement une piste de développement et de diffusion de ce genre de notation musicale. Notre thèse ne se concentre pas sur la découverte de la piste de sa diffusion, néanmoins, nous étudions les deux versions de ce système, à savoir la notation *jianpu* de la Chine et la méthode de Rousseau qui est censée pour nous être son vrai ancêtre, dans une méthode comparative, pour essayer de comprendre des questions essentielles sur l'ensemble des notations musicales.

Notre sujet de recherche : la réflexion de J.-J. Rousseau sur la notation et sa réception en Chine, fait partie d'un grand projet de recherche Notation musicale dans le

⁷ Bian Zushan a publié d'abord, en 2005, dans le N° 1 de la revue Renmin Yinyue (人民音乐 Musique de people) un article « 五线谱与固定唱名法及其它 La notation sur portée et le système hauteur absolue ainsi le reste » (p. 52-54) où il critique que la notation *jianpu* et la solmisation que Rousseau inventée sont les ruines en empêchant la vulgarisation du système hauteur absolue. Ensuite, dans le N°10 de la même revue, Du Yaxiong le refute par son article « 首调唱名法和简谱 La solmisation et la notation *jianpu* » (p.48-49) où il expose des avantages de la solmisation et la notation *jianpu* ainsi que leurs importance dans le développement de la musique et l'éducation musicale à nos jours.

⁸ Tous les documents en concernant ce sujet mentionne que cette notation est introduite du Japon par des étudiants chinois formés dans ce pays. 近现代辞源 (Source des termes contemporains) mentionne que la notation *jianpu* est inventée aux États Unis ;中国小学教学百科全书 (Encyclopédie de l'enseignement primaire de la Chine) mentionne que la notation *jianpu* est introduit par l'américain Mr. Mason au Japon pendant l'époque Muzi, Dans les documents que nous étudient de la Chine et de la France, nous n'avons pas trouvé de détail. D'ailleurs, la plupart de documents mentionne le système Galin-Paris-Chevé, Rousseau, Souhaitty et l'apparition du XVI^e en Europe, mais tous ces documents n'ont pas indiqué le référence, de plus, les livres conjointes ne sont pas encore traduit en chinois, ni introduit en Chine, donc, les auteurs sont impossible d'avoir une conclusion juste sur le lien entre ces différentes versions de notations chiffrée et sur leurs liens avec la notation *jianpu* de la Chine.

cadre de Langarts⁹. La recherche sur cette notation, élaborée dans une pensée musicale très chinoise mais aussi rousseauiste, est un point d'entrée de ce projet : elle peut nous aider à comprendre des questions fondamentales et essentielles dans le territoire de la musique visuelle autant que de la musique auditive, entre deux grandes civilisations telle que l'Occident et celle de la Chine.

2 Questions relatives à la « notation traditionnelle chinoise »

Pour mieux comprendre les différentes demandes entre les Chinois et les Occidentaux en matière de notation musicale, nous étudions aussi des notations traditionnelles chinoises dans cette thèse. La Chine a une longue histoire de notations musicales, mais elles sont peu connues par les autres parties du monde. Une raison plus décisive conduisant à cette situation est la différence de méthode de recherche utilisée. D'abord, la recherche scientifique sur le modèle occidentale en Chine, sur la notation musicale et même sur la musique démarre très tard (la deuxième moitié du XXe siècle) en Chine. Ensuite, les documents historiques chinois sur la notation musicale traditionnelle ne conviennent pas au besoin dans une Chine influencée par l'Occident. Cela oblige à reconsidérer les notations traditionnelles chinoises à notre époque. En effet, le musicologue Wang Guangqi 王光祈 avait commencé assez tôt à la fin des années 1920 ce genre de travail en Allemagne (après qui a obtenu son doctorat à l'université rhénane Frédéric-Guillaume de Bonn en 1934). Dans son article « Uber die chinesische notenschriften »¹⁰, il présente un panorama des notations traditionnelles et le système musical chinois aux Européens. Par la suite, il a écrit un livre « 中国音乐史 Histoire de la musique chinoise », où il a révisé par une méthode scientifique et occidentale l'approche de la musique chinoise. Le chapitre « 乐谱之进化 Evolution de la notation musicale », se concentre sur des notations traditionnelles chinoises (notation lülü, notation gongche...). Malheureusement, il nous a quitté très tôt, en 1936, et ce grand travail reste à approfondir.

⁹ Equipe de recherche.

¹⁰ *Uber die chinesische notenschriften, sinica*, 1928, p. 110-123.

La découverte de la notation de Dunhuang¹¹ en déclenche un essor de la recherche sur des notations anciennes. Surtout après que des œuvres du chercheur japonais Hayashi Kenzo sur cette notation aient été traduites en chinois, certains musicologues chinois se joignent à cette recherche à partir de l'année 1960s, puis des chercheurs occidentaux¹² commencent à étudier les notations traditionnelles chinoises. He Changling 何昌林¹³ a lancé une terminologie « 古谱学 (Etude des notations anciennes) » dans son article « 古谱与古谱学 Notation d'antiquité et l'étude de notation ancienne »¹⁴, publié en 1983 dans la revue 中国音乐 (Musique chinoise), qui contribue à former plus tard une nouvelle branche de la musicologie en cherchant toutes les notations musicales (chinoises), sauf les deux notations occidentales, à savoir la notation sur portée et la notation jianpu (en chiffres et en lettres). L'article « 古谱学 » de « 音乐百科词典 Encyclopédie de la musique » a proposé que la norme de l'étude de la notation ancienne soit de déchiffrer les notations et les traduire dans le système moderne soit la notation sur portée, « Transcription » devient la mission définitive en recherchant une notation ancienne.

Parmi les chercheurs sur la notation de Dunhuang, Rao Zongyi 饶宗颐, grand maître de l'étude de la civilisation chinoise ancienne (国学大家) a un point de vue différent de celui des musicologues. Il l'a traité de cette façon élargie, qui étudie les signes utilisés dans la notation de Dunhuang et dans d'autres notations anciennes. D'ailleurs, en 1988, Lin Youren 林友仁 a lancé une nouvelle conception dans son article « En arrière-plan d'un modèle de notation musicale — reconnaître les notations anciennes chinoises »¹⁵, écrite pour le colloque international « Musique chinoise » qui a eu lieu à Hongkong (1988).

Quel que soit le projet de notation, la décision sur la façon de noter, ce ne sont pas seulement le choix et l'interprétation de signes qui structure la musique comme le ton, la hauteur du son, le timbre, le tempo, le rythme, la vitesse, la force etc. Nous devons nous apercevoir que la pensée musicale et l'enseignement qui la soutient sont à l'arrière-plan de ce système de notation musicale.

¹¹ Découvert dans une grotte de Duhuang par le taoïste Wang Yuanlu 王圆篆 en 1900, et emportée en France par le sinologue français Paul Pelliot vers 1909.

¹² Laurence Picken, Noël J. Nickson dirigent la collection *Music from the Tang Court* de l'université de Cambridge, qui concerne des notations de la dynastie Tang de la Chine.

¹³ Musicologue, professeur du conservatoire de musique de Chine.

¹⁴ He Changlin, *Gupu he gupuxue 古谱与古谱学 (Notation ancienne et la recherche)*, *zhongguo yinyue 中国音乐 (Musique chinoise)*, 1983 n° 3, p.9

¹⁵ 在谱式的背后 — 对中国古谱的再认识 (En arrière-plan d'un modèle de notation musicale — reconnaître les notations anciennes chinoises), *Art et musique 音乐艺术*, N°4, 2001, p. 44-47.

任何一种谱式的设计，一种记谱法的确定，决不单纯是调高，音高，音色，节拍，节奏，速度，力度等等音乐构成的符号的选择与诠释。我们应该看到，在一种记谱体系的深层与背后，起支配，制约作用的是音乐观念音乐一时与音乐传授的方式¹⁶。

Même dans le cas de la cithare qin 琴 pour laquelle existait depuis un millénaire une notation 减字 jianzi¹⁷ (abrégée) élaborée, la notation chiffrée jianpu a été incorporée jusqu'à une récente renaissance qui prouve sa théorie.

En faisant encore une recherche sur cette notation censée comme notation la plus typique de la Chine, c'est-à-dire la notation 减字 jianzi de la cithare qin 琴 voici le résultat :

catégorie	titre	sujet	Mot clé
revues	13	256	248
mémoire	0	16	13
thèse	0	4	2

Fig. 2 : Données de la recherche sur la notation *jianzi*

Cette méthode qui existe depuis des milliers d'années n'est utilisée que par une centaine de citharistes en Chine au XXe siècle. Néanmoins, après l'inscription au « Patrimoine culturel immatériel »¹⁸ de la cithare qin en 2003, cette notation revient dans notre champ visuel avec cet instrument et attire l'attention de beaucoup de chercheurs pendant ces dix dernières années. De plus, cette notation chinoise typique est très difficile à propager sans être accompagnée par la notation jianpu ou la notation sur portée. Pourquoi cette notation n'est-elle pas remplacée par les deux méthodes occidentales ? Pourquoi a-t-on besoin de ces deux méthodes occidentales pour aider à apprendre ? Après avoir étudié la méthode de Rousseau et la notation jianpu de la Chine, nous ne négligeons pas ce genre de questions, bien que nous ne puissions pas tout résoudre dans cette thèse. Nous exposons quelques réflexions en conclusion.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ Traduit généralement en français comme la notation abrégée.

¹⁸ Inscrit en 2008 sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité et originellement proclamé en 2003.
(<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00061>)

3 **Projet de recherche et méthodologie**

Cette thèse comprend trois grandes parties :

La première partie porte sur la notation chiffrée. Nous discutons d'abord de la définition d'une notation chiffrée, cela pour délimiter l'objet que nous traitons dans cette thèse. Ensuite, nous présentons différentes versions de la notation chiffrée (de l'Europe et de la Chine) chiffrée dans les Histoires de la musique. Dans les chapitres suivants, nous nous concentrons l'analyse et à la comparaison de la méthode de Rousseau et de la notation jianpu de la Chine, sous l'angle technique et aussi théorique, à savoir la théorie de base de ces deux systèmes, soit les éléments essentiels du solfège comme moyen de représenter la hauteur du son et la durée etc. Afin de trouver le lien et la variation entre les deux méthodes. D'ailleurs certaines questions autour de ce sujet que nous posons dans la dernière partie de cette thèse fait émerger, par exemple, la question du système musical (absolue ou mobile), de la durée etc.

La deuxième partie porte sur les notations traditionnelles chinoises. Nous présentons principalement sous deux angles, à savoir le signe utilisé et le système musical qui la soutient, une dizaine de notations typiques. Nous faisons une classification de ces notations, d'abord en trois groupes selon le type de signes, puis nous étudions séparément des éléments musicaux manifestés dans chaque notation, pour savoir quels éléments on choisit et quels éléments on abandonne dans la procédure de transformation d'une musique sa notation musicale. Enfin il s'agit pour nous de comprendre les différentes demandes des Chinois d'une notation (en comparant avec la notation chiffrée et aussi la notation sur portée). Par la recherche sur ce sujet, nous réalisons un arrangement préliminaire et une analyse sur la notation musicale de la chine traditionnelle, et nous constatons que trois pensées principales, la simplification, la localisation et la modernisation, et leurs développements influencent la notation musicale en Chine. Ce sont aussi les trois caractères principaux qui contribuent à la croissance de la notation jianpu en Chine.

La troisième partie porte d'abord sur des éléments non musicaux : nous analysons l'état de société de l'époque où la notation chiffrée est introduite en Chine, L'histoire de la diffusion de la musique occidentale en Chine, y compris la théorie et la notation musicale, et l'état d'utilisation de la notation chiffrée... ; ensuite, nous rassemblons des pensées sur cette notation, celle des intellectuels chinois (知识分子, zhishi fenzi) et aussi des savants européens de l'époque de Rousseau (y compris lui-même). A la fin de cette

partie, nous exposons des problèmes qui sont autour de ce sujet et même de toute notation musicale. Cela afin à comprendre des questions plus vastes et plus profondes dans les différentes disciplines.

Nous avons indiqué que les œuvres de Rousseau sur la musique ne sont pas encore introduites en Chine, c'est pourquoi nous étudions les originaux dans cette recherche. De plus, c'est pourquoi cette thèse n'est pas relative à la société occidentale nous ne nous concentrons pas sur l'état de recherche sur la méthode de Rousseau et sa pensée musicale ni sur les différentes versions du système chiffré en Europe.

Cette thèse est réalisée du point de vue des Chinois. La majeure partie de la documentation utilisée dans cette thèse vient de la Chine. En tant que doctorante ayant la connaissance de la musicale traditionnelle chinoise, notre première intention de recherche est d'observer et de traiter des problèmes concernant la musique chinoise : le système musical, la théorie musicale ainsi que la pensée musicale. Par la suite, nous voudrions utiliser la méthode de recherche occidentale d'analyser et méditer sur des questions autour de la notation musicale.

PREMIERE PARTIE

CHAPITRE I HISTOIRE DES NOTATIONS CHIFFRÉES

1 DÉFINITION DE LA NOTATION CHIFFRÉE

Dans la langue chinoise moderne, il existe un mot, 乐谱 *yuepu*, désignant ce qu'on appelle en français : « partition », « notation musicale » ou « tablature ». Au sens littéral, 乐 *yue* est la musique, 谱 *pu* précise qu'il s'agit d'un « écrit ». Cependant, aucun des trois termes français ne correspond complètement au sens du mot *yuepu* en Chine. Ce mot apparaît déjà dans 隋书 *Suishu* (Livre des Sui)¹ de la dynastie Tang pour indiquer non pas seulement la notation mais aussi la théorie musicale². Entre les deux civilisations, la Chine et l'Europe, même s'il est usuel aujourd'hui de parler de la « musique » comme d'une langue mondiale, la traduction du mot reste difficile. Cette difficulté provient sans doute d'une différence entre le mot et l'objet [qu'il représente] qui, au fond, manifeste des pensées différentes sur la musique, y compris écrite, dans le temps et l'espace.

De plus, d'autres termes existent pour nommer les différentes sortes de « *yuepu* » en Chine, déterminés selon qu'on utilise une typologie de signes, ou que l'on se réfère à un instrument. Par exemple, pour les notations anciennes : la notation textuelle (文字 *wenzi*) qui utilise des idéogrammes chinois pour noter un air ; au contraire, la notation abrégée (减字 *jianzi*) et la notation 俗字 *suzi*, qui utilisent des signes codifiés ; la notation de Dunhuang qui est nommée 琵琶谱 *Pipa pu* (notation pour luth *pipa*), donc avec un nom particulier, parce que cette notation est spécifique à un certain luth 琵琶 *pipa*. La notation abrégée (减字 *jianzi*) a été élaborée pour la cithare *qin* 琴, elle est nommée aussi 琴谱 *qinpu* (notation pour cithare *qin* 琴). Toutes les notations chinoises que nous venons de

¹ Wei Zheng 魏征, *Suishu* 隋书 (Livre des Sui) [636].

² Dans la « Chronique Wan Baochang (万宝常) » (Tome 78) du Livre des Sui, note que Wan Baochang est l'auteur d'un *yuepu* (乐谱, écriture de la musique) en soixante-quatre volumes, concernant sur les instruments classifiés en 8 sonorités (八音 *bayin*), la théorie de modulation et son pratique d'accordage.

mentionner seront étudiées dans la deuxième partie de cette thèse. Mais, auparavant, nous sommes obligés de revenir sur certaines définitions.

1.1 Partition, notation musicale ou tablature

Dans certains dictionnaires, les définitions des trois termes : « partition », « notation musicale » et « tablature » sont entremêlées, de même que leur usage. Par exemple, pour la musique occidentale, dans le *Dictionnaire encyclopédique de la musique d'Oxford*³, le mot « partition » est défini comme « Exemplaire imprimé ou manuscrit d'une œuvre musicale réunissant la totalité des parties d'exécutants sur des portées séparées ; à distinguer d'une partie qui reproduit la musique d'un seul exécutant (ou d'un groupe d'exécutant) »⁴. À la fin de cet article, on trouve un renvoi au mot « notation »⁵, qui veut probablement indiquer « notation musicale »⁶ : « Le terme notation musicale s'applique à toute indication formelle relative à la façon dont doivent être reproduits les sons et les silences considérés comme de la musique ».⁷

Cet article comprend environ vingt-sept pages pour expliquer ce qu'est une notation musicale. En outre, une « tablature » est déterminée comme une sorte de notation musicale : « notation musicale basée sur des chiffres, des lettres et des symboles graphiques utilisée sous forme de tableaux au lieu ou encore de la notation conventionnelle en portée »⁸. Parmi ces trois termes, ce qui convient le mieux au terme chinois 乐谱 *yuepu* est « notation musicale ». Il faudra sans doute y revenir plus profondément, mais la traduction n'est pas la problématique principale que nous pensons résoudre dans cette thèse. Elle en sera plutôt le résultat, une fois le détail des notations mieux analysé et mieux compris. Ainsi, nous prévoyons d'utiliser dans cette thèse le mot « notation (musicale) » pour rendre le sens neutre de *yuepu*.

³ Denis Arnold (dir), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, université d'Oxford, Tome II, 1983 ; traduction française par Marie-Stella Pâris, adaptation française par Alain Pâris, Robert Laffont, S.A., Paris, 1988.

⁴ *Ibid.*, p. 423.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 251 (-277).

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 777 (-778).

1.2 Notation chiffrée

« Notation chiffrée » est un terme au cœur de cette thèse, proposé déjà par Michel Brenet en 1926 dans son *Dictionnaire pratique et historique de la musique* (ed. Armand Colin, Paris) ; et emprunté par nous pour caractériser une méthode utilisant des chiffres indo-arabes ainsi que chinois servant à représenter la musique sur un support papier, terme présent souvent dans les définitions européennes de « tablature » et de « notation ».

À côté de « notation chiffrée », des termes similaires sont susceptibles d'exister comme « méthode chiffrée », « système chiffré », qui ne sont pas enregistrés dans certains ouvrages de référence, y compris des dictionnaires comme le *Dictionnaire encyclopédique de la musique d'Oxford, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁹, *Science de la musique*¹⁰, *La notation de la musique polyphonique : 900-1600*¹¹. Les notations et les méthodes utilisées pour noter la musique par des chiffres sont très souvent séparées dans l'article « notation musicale » et l'article « tablature ». Par exemple, dans le *Dictionnaire d'Oxford*, des notations que nous allons étudier dans le chapitre suivant, et qui utilisent des chiffres indo-arabes pour noter la musique, existent entre le XIV^e et le XVI^e siècle en Europe. Elles sont indiquées dans l'article « tablature ».

Dans l'*Histoire de la notation – de l'époque baroque à nos jours*, nous trouvons « la méthode chiffrée »¹² qui rassemble des méthodes pour noter la musique par les chiffres en Europe. Par coïncidence, ces méthodes de notations sont dérivées, pour la plupart, d'une conception que l'on peut résumer par le terme « faciliter » : faciliter le chant des psaumes – Pierre Daventès en 1560¹³ ; faciliter le plain-chant – Père Souhaitty en 1664¹⁴ et faciliter l'apprentissage de musique – Jean-Jacques Rousseau en 1742¹⁵.

En Chine, ce terme « faciliter » est plutôt utilisé pour désigner la notation 简谱 *jianpu*, c'est-à-dire une notation simplifiée. Celle-ci est probablement une variation de certaines méthodes européennes et peut être présentée comme le successeur de celle de

⁹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Press Limited, 1980

¹⁰ *Science de la musique*, Bordas, 1987.

¹¹ *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, Navarre, Mardaga, 1998.

¹² *Histoire de la notation - de l'époque baroque à nos jours*, Minerve, 2005, p.159.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Nouveaux élémens de chant ou l'essay d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter*, Pierre Le Petit, 1677

¹⁵ *Histoire de la notation, op.cit.*, p.159.

Jean-Jacques Rousseau. Cette notation est actuellement, selon l'état de la recherche à ce sujet en Chine, censée avoir été adaptée via le Japon vers la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. On l'appelle ainsi pour la distinguer d'une autre méthode « Tonic sol-fa », issue du monde anglophone qui fut introduite un peu plus tôt qu'elle en Chine, et connue sous le nom de 字母简谱 *zimu jianpu* (notation simplifiée en lettres)¹⁶. La notation *jianpu* aussi est nommée « notation simplifiée ». Parce que les signes utilisés sont des chiffres, on trouve aussi le nom de 数字简谱 *shuzi jianpu* (notation simplifiée en chiffres), avec le déterminatif « simplifiée ». Pour mémoire, il existe aussi par ailleurs des notations musicales chinoises chiffrées, mais avec des chiffres chinois et non pas indo-arabes, c'est à dire en écriture chinoise.

2 EXISTENCE DE NOTATIONS CHIFFRÉES EN CHINE

Parmi les notations traditionnelles chinoises, existe aussi des notations qui utilisent des chiffres pour noter la musique, mais des chiffres chinois. Ces notations comprennent deux cas : dans le premier, le chiffre sert à représenter une hauteur de son, c'est le cas de la notation 二四 *ersi* (ici 二 *er* pour la première note du mode et 四 *si* pour la troisième) ; dans le second, le chiffre sert à indiquer un positionnement (principe de la tablature), ce sont les cas de la notation abrégée (减字 *jianzi*) pour la cithare 琴 *qin* et pour la cithare 瑟 *se* [la notation abrégée pour la cithare 瑟 *se* est nommée la notation 瑟谱 *sepu*] ; dans le premier cas, dans un caractère-doigté, l'un des chiffres indique la corde en jeu et l'autre le blason (徽 *hui*), à savoir la hauteur sur la corde.

2.1 Notation *ersi* 二四

Dans cette méthode, plusieurs éléments sont représentés par des chiffres, par exemple, les signes notant les sons c'est-à-dire ce qui représente la note à notre époque, les indications rythmiques etc. Ainsi, parmi des cinq notes d'une gamme pentatonique utilisées dans cette notation, seules 二 *er* et 四 *si* sont stables, ce qui donne son nom à la notation (七 *qi* et 八 *ba* sont les mêmes notes que les deux premières à l'octave).

¹⁶ *Zhongguo chuantong yinyue yuepuxue* 中国传统音乐乐谱学 (Étude des notations musicales traditionnelles chinoises), *Fujian jiaoyu chubanshe* 福建教育出版社 (Editions pédagogiques du Fujian), 2006, p. 638.

La mise en page de cette notation se lit comme les textes, c'est-à-dire verticalement de haut en bas et de droite à gauche pour la période ancienne et horizontalement de gauche à droite pour l'édition moderne (souvent en double notation avec la notation *jianpu*).



Fig. 1 : Exemples de notations ancienne (gauche) et moderne (droite)¹⁷

Les symboles fondamentaux utilisés dans cette méthode (Fig.1) sont sept chiffres en idéogrammes chinois : 二 *er*, 三 *san*, 四 *si*, 五 *wu*, 六 *liu*, 七 *qi*, 八 *ba*, pour une gamme pentatonique plus deux premières notes de l'octave du dessus. Traduit en chiffres indo-arabes dans l'ordre : 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. De plus, ces sept chiffres de la notation 二四 *ersi* sont utilisés non seulement pour les figures des sons (idéogramme chinois) mais aussi pour leurs prononciations en langue locale¹⁸.

écriture	二	三	四	五	六	七	八
phonétique	zi˥	sɿa˥	si˥	ŋəu˥	lɑ˥	tʃi˥	boi˥

Tab. 1 : Phonétique internationale associée à l'écriture des idéogrammes chinois

¹⁷ *Chaozhou ribao* 潮州日报 (Journal de Chaozhou), 2009-09-09

¹⁸ *Zhongguo chuantong yinyue yuepuxue* 中国传统音乐乐谱学 (Étude des notations musicales traditionnelles chinoises), p. 471.

C'est une notation qui n'est utilisée probablement que dans la zone de 潮州 Chaozhou et 漳州 Zhangzhou du Sud, ainsi que pour les genres poésies accompagnés d'instruments à cordes (弦诗 *xianshi*) et théâtres chantés (ou opéra) de Chao (潮剧 *chaoju*), mais on ne sait pas depuis quand.

La notation 二四 *ersi* fonctionne sous le système du *do* mobile. La note fondamentale 二 *er* est considérée souvent comme le *sol* de la solmisation occidentale. La correspondance entre le symbole (la note, le chiffre) et la hauteur du son dépend de l'indication du mode (调式 *diaoshi*). Cette indication se trouve généralement près du titre en taille plus petite : dans l'édition ancienne, elle est située dans la même colonne et au-dessus du titre : 重六 *zhongliu* (Fig.1 à gauche) ; dans l'édition moderne, mode 活五 *huowu* est à droite du titre avec la structure de mesure 板式 *banshi* : 头板 *touban* et le nombre des mesures 板数 *banshu* : 三十四板 *sanshisi ban* que nous allons présenter à la suite, le tout dans une parenthèse (Fig.1 à droite).

2.1.1 Mode et gamme

Il y a cinq modes fréquents dans la musique du 潮州 Chaozhou et du 漳州 Zhangzhou (Tab. 2 à 6).

Mode 轻六 *qingliu* (abrége de 轻三轻六 *qingsan qingliu*) :

二四 <i>èrsi</i>	二 <i>èr</i>	三 <i>sān</i>	四 <i>sì</i>	五 <i>wǔ</i>	六 <i>liù</i>	七 <i>qī</i>	八 <i>bā</i>
solmisation	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>

Tab. 2 : Echelle du mode *qingliu*

Mode 重六 *zhongliu* (abrége de 重三重六 *zhongsan zhongliu*) :

二四 <i>èrsi</i>	二 <i>èr</i>	三 <i>sān</i>	四 <i>sì</i>	五 <i>wǔ</i>	六 <i>liù</i>	七 <i>qī</i>	八 <i>bā</i>
solmisation	<i>sol</i>	↓ <i>si</i>	<i>do</i>	<i>re</i>	↑ <i>fa</i>	<i>sol</i>	↓ <i>si</i>

Tab. 3 : Echelle du mode *zhongliu*

Mode 轻三重六 *qingsan zhongsan*

二四 èrsì	二 èr	三 sān	四 sì	五 wǔ	六 liù	七 qī	八 bā
solmisation	sol	la	do	re	↑fa	sol	la

Tab. 4 : Echelle du mode *qingsan zhongsan*

Mode 重三轻六 *zhongsan qingliu*

二四 èrsì	二 èr	三 sān	四 sì	五 wǔ	六 liù	七 qī	八 bā
solmisation	sol	↓si	do	re	mi	sol	↓si

Tab. 5 : Echelle du mode *zhongsan qingliu*

Mode 活五 *huowu*

二四 èrsì	二 èr	三 sān	四 sì	五 wǔ	六 liù	七 qī	八 bā
solmisation	sol	↓si	do	↑↓re	↑fa	sol	↓si

Tab. 6 : Echelle du mode *huowu*

三 *san* et 六 *liu* qui correspondent en quelque sorte à la tierce et la sixte sont les éléments clés dans cette méthode, leurs sons sont modifiés variation en micro-ton selon le mode. Ainsi, *san* correspond soit à *la* soit à presque *si*¹⁹; *liu* correspond soit à *mi* soit à presque *fa*²⁰. Ce sont les caractères 重 *zhong* et 轻 *qing* dans le nom du mode qui décident de la variation de la hauteur entre ces quatre notes variables. *Zhong* a le sens de pousser plus fort sur la corde pour monter la hauteur du son au *fa* ou *si* ; *qing* a le sens d'alléger pour la descendre au *mi* ou *la*. Dans le cas du mode 活五 *huowu* , *huo* signifie une large vibration, ici sur la note *wu*.

2.1.2 Structure de mesure (板式 *banshi*) et nombre de mesures (板数 *banshu*)

Certains éléments rythmiques sont représentés dans cette notation par des chiffres comme moyen descriptif et symbolique. Par exemple la structure et le nombre de mesures.

¹⁹ La hauteur réelle est entre *si* et *sib*.

²⁰ La hauteur réelle est entre *fa* et *fa#*.

Quelques structures de mesure (板式 *banshi*) sont représentées par des chiffres, cependant, ces chiffres ne correspondent pas vraiment à la quantité de temps, mais peut être à l'ordre de la fréquence avec laquelle pratiquer cette structure. Précisément, la structure en fréquence est censée être comme la première, représentée par l'idéogramme 头 *tou* qui a le sens de tête et signifie le premier.

Les quatre structures principales sont : 头板 *touban*, 二板 *erban*, 三板 *sanban*, 拷打 *kaoda* :

- 头板 *touban* : mesure à quatre temps.
- 二板 *erban* : mesure à deux temps.
- 三板 *sanban* : mesure à un temps.
- 拷打 *kaoda* : mesure à un temps (mais d'abord la partie faible et la partie forte après).

Le nombre de mesures est représenté par des chiffres. Dans l'édition ancienne, on emprunte les chiffres spéciaux des commerçants à savoir la numération 苏州 *suzhou* : | (1), || (2), ||| (3), × (4), ㄅ (5), 𠄎 (6), 𠄏 (7), 𠄐 (8), 𠄑 (9), 十 (10) etc. Par exemple, dans l'avant dernier caractère de la deuxième colonne à partir de la droite de la Fig.1 (gauche) : il y a trois parties : en haut, à gauche 𠄎 égal à 6, à droite 𠄐 égal à 8 ; en bas, au milieu 十 égal à 10. Ils représentent ensemble le nombre soixante-huit, c'est à dire soixante-huit mesures. Dans des versions modernes, les chiffres du commerçant sont remplacés par les chiffres normaux et ce sont les mêmes signes (chiffres) que l'on utilise pour la hauteur du son. Ainsi dans l'exemple de la Fig. 1 (droite), à droite du titre, le troisième terme dans la parenthèse est le chiffre trente-quatre écrit en chinois 三十四 *sanshisi* suivi de l'idéogramme 板 *ban* qui signifie battue ou mesure.

2.2 Notation abrégée (*jianzi* 减字)

Dans la notation abrégée que nous allons détailler plus loin, nous trouvons aussi des chiffres en écriture chinoise. Même si le symbole n'est pas entièrement un chiffre, les indications de corde et de blason (徽 *hui*) sont marquées par des chiffres.

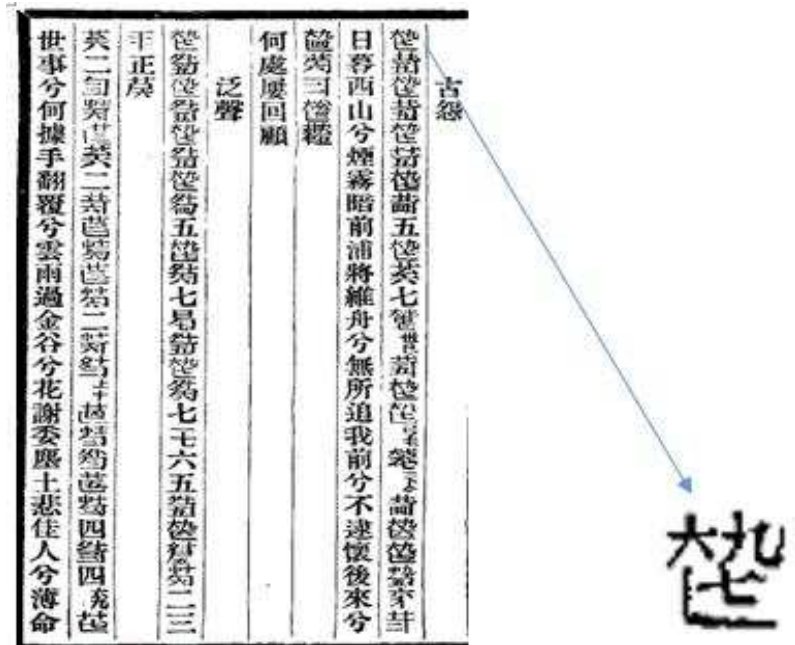


Fig. 2: « Guyuan 古怨 » (1202), Jiang Kui 姜夔²¹

L'exemple ci-dessus est un morceau de l'air « 古怨 *guyuan* » pour la cithare 琴 *qin*. Un caractère musical extrait (droite) est donné de façon zoomée. Généralement, le caractère (musical) contient quatre parties : en haut à gauche 大 *da* indique le pouce de la main gauche, 九 *jiu* indique le neuvième blason. En bas, au milieu, 七 *qi* indique la septième corde à jouer, et 挑 *tiao* est le symbole pour un geste 挑 (C'est-à-dire que l'index frappe vers l'extérieur sur cette corde). Nous allons détailler cette méthode dans la deuxième partie de cette thèse.

2.3 Notation de la cithare se 瑟

Dans les notations pour la cithare *se* 瑟, nous trouvons une nouvelle méthode au XIX^e siècle, qui est probablement inspirée par la notation abrégée de la cithare *qin* 琴.

²¹ *Baishi daoren gequ* 白石道人歌曲 (Chansons du taoïste Baishi), *Liaohai congshu* 遼海叢書 collection de Liaohai), 1936. Sans numéro de page.
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=79787&remap=gb>

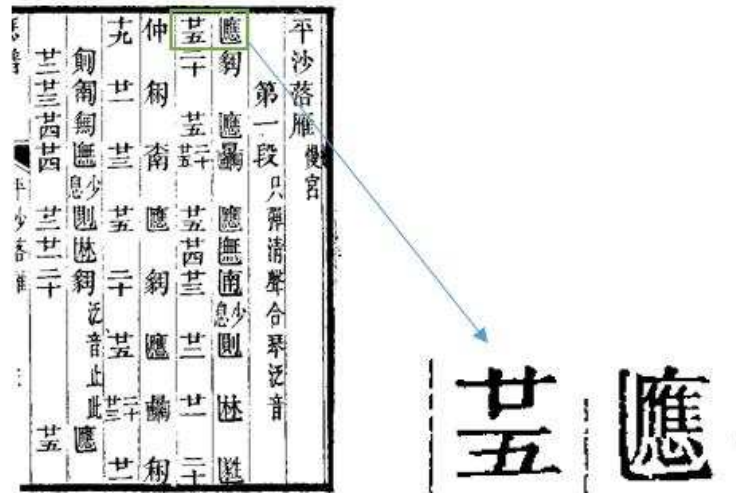


Fig. 3 : *Nise pu* 拟瑟谱 [1881], Duan Ziwen 段仔文, Zhang Maoshang 张懋赏²²

L'exemple ci-dessus (Fig.3), à gauche, est le début de l'air « *Pingsha luoyan* 平沙落雁 ». À droite, les deux colonnes zoomées fonctionnent ensemble pour indiquer un son. Le symbole de l'élément de droite marque la hauteur du son *ying* 应 (chinois traditionnel de 应), abrégé de *yingzhong* 应钟²³, et le doigté 丿 (frapper vers l'extérieur). Le deuxième élément (gauche) précise la corde à jouer parce qu'il y a deux cordes qui peuvent donner la hauteur *ying* 应. Voici un tableau qui montre l'équivalence entre les notes (en notation *lülü* 律吕 et en notation *gongche* 工尺 que nous allons traiter dans la deuxième partie) et les vingt-cinq cordes de l'instrument.

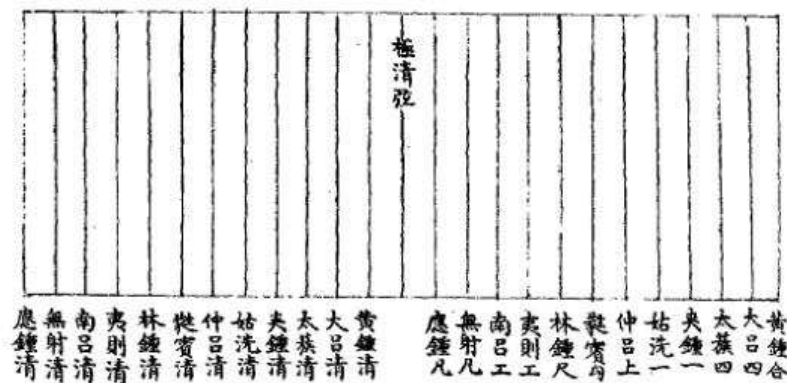


Fig. 4 : *Sepu* 瑟谱 [ca. 1300], Xiong Penglai 熊朋来²⁴

²² *Ni se pu* 拟瑟谱, *Zhengjuelou congshu* 正覺樓叢書 (collections de Zhengjuelou), 1881 [ca.1694].

²³ nom du 律吕 *lülü*.

²⁴ *Sepu* 瑟谱 (Tablatures pour la cithare se), *Yueya tangcong shu* 樂雅堂叢書 [乐雅堂丛书] (c.1300), Paris, BnF, Fonds Pelliot, édition de 1853.

En regardant ce tableau (Fig.4) de structure 12+1+12 cordes, nous trouvons que la douzième corde et la vingt-cinquième corde sont toutes les deux de hauteur $\overline{\text{ㄩ}}$ *yīng* (de droite à gauche Fig.4). Pour déterminer une corde, il faut ajouter une autre indication, et le symbole de la colonne de gauche (Fig. 4), qui est le chiffre vingt-cinq (25) écrits en caractère chinois précise la corde qu'on doit jouer.

3 EXISTENCE DE NOTATIONS CHIFFRÉES EN EUROPE

Les méthodes en chiffres dans la notation musicale occidentale que nous étudions dans cette thèse empruntent des chiffres indo-arabes et nous y trouvons un processus duratif et progressif.

3.1 Tablatures du XVI^e siècle

Il existe essentiellement, en Occident depuis le Moyen âge, deux façons de nommer les sons de la musique : par les syllabes, c'est-à-dire la solmisation, et l'alphabet, pour les 6 ou 7 premières lettres. Autour du XVI^e siècle, avec le développement de la musique instrumentale, est apparue la notation en tablature. Nous trouvons à cette époque, des chiffres indo-arabes sur certaines tablatures qui sont probablement spécifiques pour le clavecin et le luth en Espagne et encore en Italie.

Selon la recherche de Willi Apel, le théoricien franciscain Juan Bermudo a proposé un nouveau système de notation pour le clavier en 1555, dans son livre *Declaracion de instrumentos musicales*²⁵ :

3.1.1 Notation en 42 chiffres

Dans cette notation, les chiffres n'ont rien à voir avec la hauteur du son, ils servent plutôt à numéroter les touches (noires et blanches) du clavier. Pour représenter généralement l'ordre des gammes chromatiques de C (*do*₁) à A (*la*₄) en comprenant environ quatre octaves :

- la gamme chromatique de *do*₁ à *si*₁ est représentée par les huit premiers chiffres (1-8), au lieu de douze sons, pour numéroter les cinq touches blanches C (*do*₁), F (*fa*₁), G (*sol*₁), A (*la*₁), B (*si*₁) et les trois touches noires D (*ré*₁), E (*mi*₁), Bb (*si*_{b1}) du clavier²⁶.

²⁵ *La notation de la musique polyphonique 900-1600, op. cit.*, p. 58.

²⁶ *Ibid.*, p. 59.

Cette octave est nommée *Octave courte*, qui existe dans des clavecins italiens de l'époque et qui comprend deux touches noires particulières.

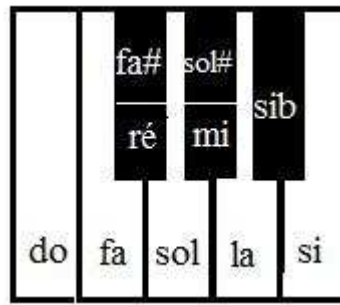


Fig. 5 : Octave courte d'un clavier (réalisation de l'auteur)

Les deux touches noires sont composées chacune par deux parties, les parties au-dessus sonnent $fa\#_1$ et $sol\#_1$ et ne sont pas numérotées par le chiffre, et les parties au-dessous sonnent $ré_1$ et mi_1 et sont numérotées²⁷.

- La gamme chromatique de do_2 à si_2 est représentée par les douze chiffres de 9 à 20.
- La gamme chromatique de do_3 à si_3 est représentée par les douze chiffres de 21 à 32.
- La gamme chromatique de do_4 à la_4 est représentée par les dix chiffres de 33 à 42.

Fig. 6 : Extrait de la notation chiffrée de Bermudo²⁸

Dans l'exemple ci-dessus (Fig.6), les chiffres sont écrits sur des lignes qui séparent les voix. La ligne verticale sert à diviser les mesures, qui a la même fonction que la barre mesure de la notation sur portée, mais elle plus longue et dépasse des deux côtés en bas et

²⁷ Nicolas Meeus, « L'origine de l'octave courte », *Musical Traditions*, N°3 « Musical Systems », « [...] la touche mi_1 sonne do_1 , la touche $fa\#_1$ sonne $ré_1$, la touche $sol\#_1$ sonne mi_1 ».

²⁸ *La notation de la musique polyphonique 900-1600, op. cit.*, p. 59.

en haut de la figure. Il y a aussi des liaisons comme dans les deux premières mesures en bas à gauche et à droite.

3.1.2 Notation en 23 chiffres

Cette deuxième méthode, plus pratique, est aussi mentionnée par Bermudo. Le nombre des chiffres est réduit de 42 à 23, et uniquement pour indiquer les touches blanches du clavier.

- La gamme diatonique de do_1 à si_1 ²⁹ est représentée par les cinq chiffres de 1 à 5.
- La gamme diatonique de do_2 à si_2 est représentée par les sept chiffres de 6 à 12.
- La gamme diatonique de do_3 à si_3 est représentée par les sept chiffres de 13 à 19
- La gamme diatonique de do_4 à fa_4 est représentée par les sept chiffres de 20 à 23.

Les touches noires sont déjà distinguées et marquées par un autre signe, soit une croix. Cet effet de profiter des altérations ne provient peut-être pas du concept musical, mais plutôt pour simplifier les signes qui servent à noter la musique instrumentale. Les chiffres ne représentent pas non plus la hauteur du son comme dans l'exemple précédent.

Un exemple est trouvé dans l'*Intavolatura de Cimbalo*, publié en 1576 en Italie³⁰.

²⁹ C'est aussi l'octave courte, qui a une structure spéciale, donc, les cinq sons à l'ordre sont : *do, fa, sol, la, si*.

³⁰ *Ibid.*, p. 59.

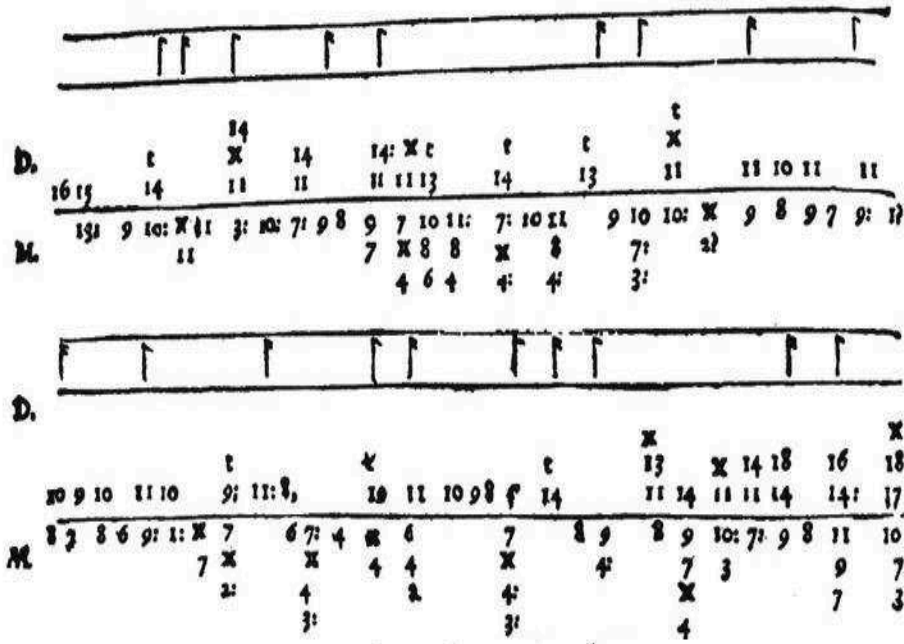


Fig. 7 : Extrait d'Antonie Valente³¹

Dans cet exemple (Fig.7), les lignes distinguant les voix sont abandonnées, remplacées par une longue ligne horizontale pour séparer les deux parties : celle pour la main gauche est marquée par la lettre M dans la marge de gauche de la notation, et celle pour la main droite est guidée par la lettre D.

Les petits signes placés au-dessus de la partie de main droite sont des marques rythmiques, en lien avec les figures de notes traditionnelles (ils ressemblent beaucoup aux queues des notes de la notation sur portée) et reviennent seulement quand le rythme change.

Apel explique dans son ouvrage les règles pour ce système rythmique :

Le principe de cette méthode est, premièrement, de ne pas indiquer de valeurs différentes pour des notes simultanées, mais seulement la valeur la plus brève ; deuxièmement, d'indiquer ces valeurs les plus brèves seulement pour la première d'une série de valeurs identiques, le signe s'appliquant aux suivantes jusqu'à l'indication d'une nouvelle valeur.³²

Cette méthode pour indiquer le rythme est déjà utilisée dans des tablatures de luth italiennes et espagnoles, elle montre aussi une réduction par trois étapes : d'abord, on indique pour chaque son de chaque voix la durée (l'exemple de gauche de la Fig. 8) ; ensuite, on indique pour chaque son la durée sur une seule ligne (l'exemple au milieu de

³¹ *Ibid.*, p. 62.

³² *Ibid.*, p. 59.

la Fig. 8); et enfin on indique seulement la nouvelle durée, c'est-à-dire le changement de valeur rythmique pour la note.(l'exemple de droite de la Fig. 8).



Fig. 8 : Trois façons à indiquer la durée³³

Le concept de « réduction » se trouve aussi dans les autres notations chiffrées que nous verrons plus loin. Ces exemples (Fig.8) laissent ensemble ambiguïté : le prolongement et le silence sont confondus. Le dernier *do* dans la voix dessus a un temps (noire) dans l'exemple de gauche, mais devient un quart (double croche) dans les deux autres.

Il existe d'autres signes rythmiques : « ; », « : », « ? » et quelques signes pour marquer l'ornement comme la lettre *t* qui signifie le trille ou mordant situé souvent au-dessus du chiffre.

3.1.3 Notation en 7 chiffres

Il existe un troisième genre de tablature espagnole, qui manifeste à la fois de la simplicité et des conceptions musicales originales. Cette notation utilise seulement les sept premiers chiffres (de 1 à 7) pour représenter les touches blanches du clavier soit la gamme diatonique. Michel Brenet mentionne deux gammes dans la section « N. chiffrée » de l'article « notation » pour prouver que les chiffres représentent enfin les sons (hauteur du son) :

1 2 3 4 5 6 7
(ut ré mi fa sol la si)
ou, par B molle :
1 2 3 4 5 6 7
(fa sol la si^b ut ré mi)

Fig. 9 : Deux gammes de tablature espagnole, Brenet³⁴

³³ *Ibid.*, p. 59.

³⁴ Michel Brenet, *op. cit.*, p. 293.

Et chez Apel (Fig.10), au lieu de représenter *do*, le chiffre 1 correspond à *fa* :



Fig. 10 : Equivalence entre la notation sur portée et la tablature espagnole, Apel³⁵

Les touches noires sont désignées par le dièse indiqué par une croix (dernière note de la 6e mesure sur la voix aiguë 4x, Fig.11) ; le bémol indiqué par un petit *b* (première note de la dernière mesure sur la voix base 7b) et ces marques d'altération sont placées soit après soit au-dessous d'un chiffre. De plus, les signes pour distinguer les différents registres sont créés dans cette méthode.



Fig. 11 : *Obras de musica*, 1578, Antonio de Cabezón³⁶

³⁵ Willi Apel, *op. cit.*, p. 60.

³⁶ *Ibid.*, p. 63.

Les chiffres sont écrits aussi sur un ensemble de quatre lignes, mais, comme dans la première tablature de Bermudo, elles n'ont rien à voir avec la hauteur : l'intérêt est seulement de séparer clairement les quatre voix.

Par contre, le registre est bien indiqué : les chiffres seuls ne représentent que des sons de l'octave, ils se situent dans le registre moyen. Pour indiquer l'octave grave, les chiffres sont dotés d'un petit crochet en bas, et pour l'octave aiguë, les chiffres sont suivis d'un petit point en haut : 1·, 2·, 3· etc.

La valeur est marquée aussi par des signes (des notes) au-dessus, et apparaît quand on en a besoin. Dans cette troisième méthode, le silence et le prolongement (la liaison) sont encore confondus et indiqués par le même signe, à savoir les traits italiques en travers de la ligne.

La tonalité d'une œuvre est indiquée par la lettre placée en tête du morceau. Cette lettre indique la note qui est altérée (diésée, bémolisée) ; dans l'exemple (Fig. 11), B signifie *si* bémol. Le signe à gauche de B, soit un C barré suivi par le chiffre 3, est l'indication du rythme, en signifiant un rythme ternaire. Apel nous montre aussi une transcription en notation sur portée sur les cinq dernières mesures de cet exemple (Fig.12) :



Fig. 12 : Transcription des cinq dernières mesures de Fig. 11³⁷

Dans l'article « Tablature » du *Dictionnaire pratique et historique de la musique* (1926), Michel Brenet a donné un autre exemple et sa transcription :

³⁷ *Ibid.*, p. 60.



Fig. 13 : *Variations sur le Caballero*, Antonio de Cabezon avec la transcription de Brenet³⁸

Les deux exemples (Fig.13) sont en ton de *fa* représenté par le chiffre 1 comme première note de la gamme. Au lieu de représenter l'ordre des touches du clavier, cette troisième méthode concerne plus des éléments musicaux, comme l'ordre des notes dans la gamme et l'indication des sons altérés ou naturels etc.

3.2 Notation chiffrée du XVII^e siècle

En France, c'est le Père Marin Mersenne (1588-1648) qui avait introduit et traité de la notation chiffrée³⁹. Un peu plus tard, en 1677, le franciscain Jean-Jacques Souhailty (v. 1632-v. 1697) écrivit un livre sur la notation chiffrée, dont le titre est *Nouveaux éléments de chant ou l'essai d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter*.

Par rapport aux trois précédentes, un des avantages de la méthode de Souhailty est d'introduire la notation chiffrée pour la musique vocale.

Selon la troisième méthode de tablature espagnole, la façon de représenter par le chiffre est changée. Au lieu de numéroter les touches du clavier par ordre, les chiffres

³⁸ Michel Brenet, *op. cit.*, p. 431.

³⁹ *Ibid.*, p. 293.

sont utilisés pour représenter les notes de la gamme, précisément les sept chiffres pour les sept sons naturels qui sont donnés par les touches blanches. Mais, cet effet peut mettre de côté le lien entre les chiffres et l'instrument, parce que la musique, les sons, peuvent aussi être produits par la voix humaine. Souhaitty se concentre sur le lien entre les chiffres⁴⁰ et les notes, qui lui amène enfin une nouvelle méthode pour faciliter l'apprentissage du plain-chant à l'époque.

De plus, Souhaitty a édifié un solfège assez complet par son système chiffré dans ce même livre où il a discuté distinctement et théoriquement de certains éléments musicaux, par exemple le note et le degré (leurs signes et noms) ; l'intervalle et l'harmonie⁴¹ que les chiffres ne manifestent évidemment pas d'après lui ; la transcription et les sons altérés ; la mesure et la valeur où il mentionne une différence entre le note et la pause (le silence) afin d'introduire des ponctuations de poésie⁴² ; et encore quelques ornements etc. Il faut nous rappeler que la musique traitée par Souhaitty est la musique sacrée et plutôt la modalité que la tonalité.

3.2.1 Les sons

Dans cette œuvre, Souhaitty a proposé aussi d'utiliser les sept premiers chiffres indo-arabes pour exprimer les notes et degrés de l'octave. De plus, il pense à donner des noms pour ces chiffres, mais il nous laisse choisir entre deux systèmes : le système solmisation qu'on utilise pour la méthode ordinaire, c'est-à-dire la notation sur portée de l'époque : 1 (*ut*), 2 (*ré*), 3 (*mi*), 4 (*fa*), 5 (*sol*), 6 (*la*), 7 (*si*) ; ou leurs propres noms, c'est-à-dire les noms de chiffre : un, deux, trois, etc.

Pour les sons altérés, il a proposé le petit trait oblique montant de gauche à droite placé sur les chiffres pour le bémol ($\overset{\cdot}{4} = mi$) ou bien de mettre la lettre *t* devant les chiffres ($t4 = mi$) et le point interrogation devant un son pour indiquer le dièse ($?3 = fa$).

⁴⁰ Souhaitty les appelle caractères des nombres. Voir Op. cit., p. 3.

⁴¹ *Ibid.* p. 13.

⁴² *Ibid.* p. 19.

3.2.2 Les registres

Pour distinguer les quatre octaves fréquentes dans le plain-chant, Souhaitty propose trois signes de ponctuation : virgule, point et point-virgule. Au lieu d' « Octave », il dit « Etage » pour ces gammes.

- Etage grave : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, les chiffres sont suivis par la virgule.
- Etage simple : 1 2 3 4 5 6 7
- Etage ponctué : 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. les chiffres sont suivis par le point.
- Etage aigu : 1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 5 ; 6 ; 7 ; les chiffres sont suivis par le point-virgule.

3.2.3 Les signes rythmiques

En effet, Souhaitty propose deux systèmes de signes rythmiques dans le livre : les huit premières lettres de l'alphabet : a, b, c, d, e, f, g, h, pour indiquer les huit valeurs de la plus courte (un quart de temps) à la plus longue (huit mesures) (Fig. 14) ; et huit « signes de poésie ».

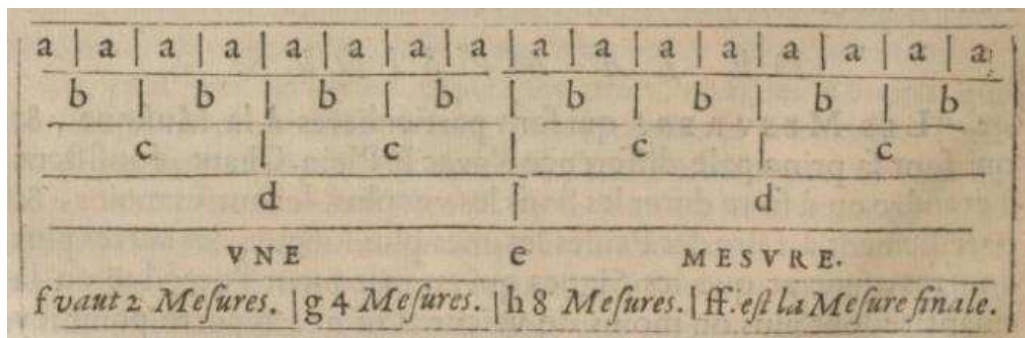


Fig. 14 : Equivalence entre les huit valeurs, Souhaitty⁴³

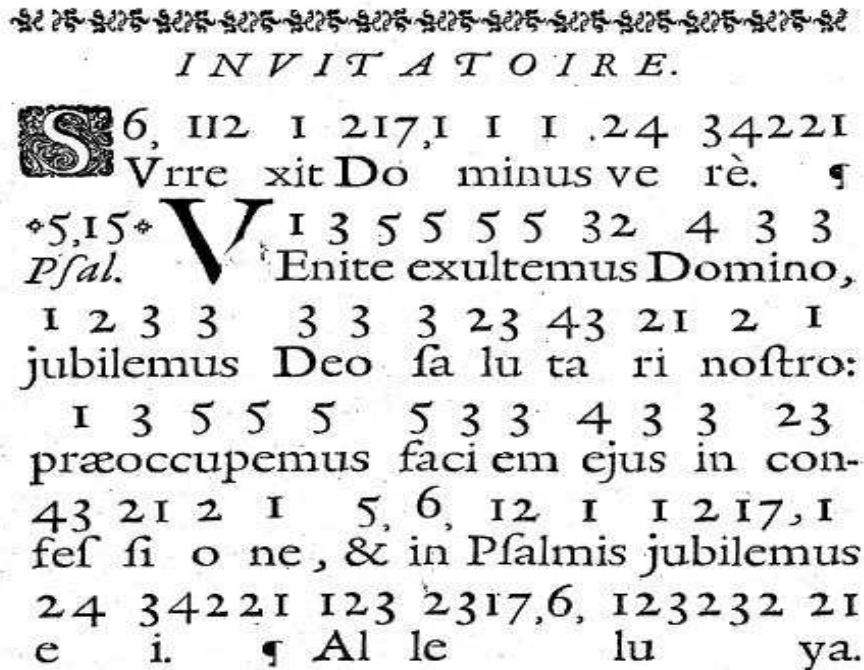
- a : un quart de temps, représenté aussi par (').
- b : un demi-temps, représenté aussi par la brève renversée (∩).
- c : un temps, représenté aussi par (∪).
- d : deux temps, représenté aussi par (−).
- e : une mesure, représenté aussi par (^).
- f : deux mesures, représenté aussi par (T).
- g : quatre mesures, représenté aussi par (+).
- h : huit mesures, représenté aussi par (≡).

⁴³ *Ibid.*, p. 18.

- ff : mesure finale, représenté aussi par (∩).

De plus, le point (.) est utilisé pour indiquer une augmentation de la valeur de moitié, la même fonction que celui de la notation sur portée de nos jours. Et le signe d'accent aigu sert à séparer les mesures.

Voici un exemple du père Souhaitty (Fig.15) :



INVITATOIRE.

S 6, 112 I 217, I I I .24 34221
Virre xit Do minus ve rè. ¶

5,15 **V** I 3 5 5 5 5 32 4 3 3
Pſal. Enite exultemus Domino,
I 2 3 3 3 3 3 23 43 21 2 I
jubilemus Deo fa lu ta ri nostro:
I 3 5 5 5 5 3 3 4 3 3 23
præoccupemus faci em ejus in con-
43 21 2 I 5, 6, 12 I I 2 17, I
fef fi o ne, & in Pſalmis jubilemus
2 4 3 4 2 2 I 1 2 3 2 3 1 7, 6, 1 2 3 2 3 2 2 I
e i. ¶ Al le lu ya.

Fig. 15 : Extrait d'un air en notation de Souhaitty⁴⁴

Dès cette époque, les lignes inutiles ont disparu dans le système chiffré. Nous ne voyons pas tous les éléments que Souhaitty traite dans son œuvre avec cet exemple (Fig.15) qui est beaucoup plus léger par rapport à la théorie. Par exemple, la durée ne se représente pas par les lettres qu'il propose (Fig. 14) ni les ponctuations qu'il mentionne dans son œuvre, c'est l'espace entre les chiffres et les vers qui distingue la durée du son.

D'après lui, cette méthode est une nouvelle invention, et idéale pour la musique vocale. L'intérêt essentiel qu'il lui trouve est d'être facile, de simplifier et sa motivation est justement de faire chanter le plus grand nombre et d'aplanir les difficultés de l'apprentissage de la musique.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

D'après Christian Goubault, à la même époque que Souhaitty, en France, il y a encore le père Antoine Parran et Giovanni Andrea Bontempi qui ont proposé les chiffres pour représenter les notes dans leurs livres⁴⁵.

3.3 Notation chiffrée du XVIII^e siècle

Jusqu'au XVIII^e siècle, quand Rousseau lance sa propre méthode, on ne parle presque pas de notation chiffrée. La notation chiffrée de Rousseau apparait en 1742 par son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, mais cette petite œuvre est déposée à l'Académie de science de Paris jusqu'en 1781, date à laquelle elle a enfin été publiée. L'année suivante en 1743, Rousseau complète et améliore le projet, et publie un autre livre : *Dissertation sur la musique moderne*. Comme l'intention de Rousseau est de proposer une nouvelle méthode pour faciliter l'apprentissage de la musique et aussi de mettre en question des problèmes profonds relatifs à la notation musicale, nous ne trouvons pas beaucoup d'œuvres écrites par lui et sur cette méthode.

Voici un exemple (Fig.16) de notation de Rousseau inclus dans la *Dissertation* :

~~~~~

**MENUET DE DARDANUS.**

*Re* Vollez, plaisirs, volez; Amour, prête-leur tes char-  
 3|| d 3, 4 3, 2 3 | 4, 3 | 2, 3 3, 1 2 | 3,  
 mes, répare les alarmes qui nous ont trou-blés.  
 d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | 7<sup>M</sup> c ↓  
 Que ton empire est doux ! Viens, viens, nous voulons  
 c 5c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2,  
 tous sentir tes coups : enchaîne-nous ; mais ne te sers  
 d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6  
 que de ces chaînes dont les peines sont des bienfaits.  
 c 7, 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5, 7 | 1 d.  
 M

Fig. 16 : Extrait d'un air en notation de Rousseau<sup>46</sup>

<sup>45</sup>Christian Goubault, *op. cit.*, p. 160

<sup>46</sup>*Dissertation*, *op.cit.*, p. 154.



Les sept chiffres indo-arabes sont aussi utilisés par Rousseau pour représenter les sons ; les octaves ou les registres sont indiqués par le point au-dessus ou au-dessous du chiffre, mais la correspondance entre les notes (ou hauteurs sonores) et les touches du clavier sont indiqués par les lettres alphabétiques qui sont situées au début (ou à la fin) de chaque ligne. Le temps est séparé par la virgule et les différentes durées sont distinguées par le point de prolongement et le trait placé soit au-dessus soit au-dessous des chiffres. La méthode de Rousseau est le cœur de cette thèse que nous traitons dans le chapitre suivant.

La dernière apparition de cette notation en France est probablement la méthode méloplaste plus connue sous le nom de système Galin-Paris-Chevé.

### 3.4 Notation chiffrée du XIX<sup>e</sup> siècle

La méthode de Rousseau est reprise d'abord par Pierre Galin (1786-1821) au XIX<sup>e</sup> siècle. L'intention de Galin n'est pas d'établir un système pour noter la musique, mais plutôt de lancer une méthode pour enseigner facilement la théorie musicale, comme montré par le titre de son livre, *Méthode du Méloplaste pour l'enseignement de la musique*, publié en 1818 dans lequel il a commenté la méthode de Rousseau et l'a modifiée. Ensuite, cette méthode est succédée par Aimé Paris (1798-1866), et enfin propagée par le couple Chevé : Nanine Chevé (1800-1868), sœur de Paris, et Emile Chevé (1804-1864) pendant l'année 1840 et l'année 1850. Le manuel, *Méthode élémentaire de musique vocale*, est écrit par ce couple et fait l'objet de plusieurs éditions de 1844 à 1857.

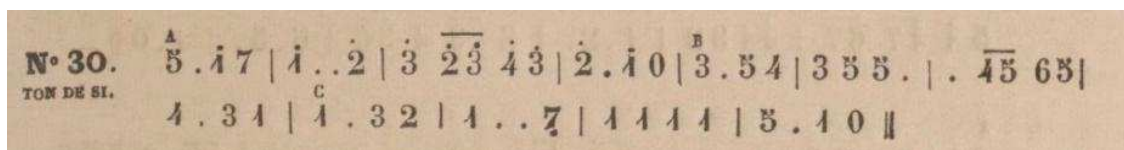


Fig. 17 : Extrait d'un air en notation Galin-Paris-Chevé<sup>47</sup>

Dans la méthode de Galin-Paris-Chevé, quelques changements sont faits sous une volonté de « [...] présenter d'abord la musique ordinaire sans modification [...] »<sup>48</sup>. À partir de la version Galin-Paris-Chevé, la notation chiffrée se rapproche plus en plus de la notation sur portée. Voici un exemple (Fig.18) qui montre trois modifications de Galin :

<sup>47</sup> Emile et Nanine Chevé, *op. cit.*, p. 107bis.

<sup>48</sup> Pierre Galin, *op. cit.*, p. 195.

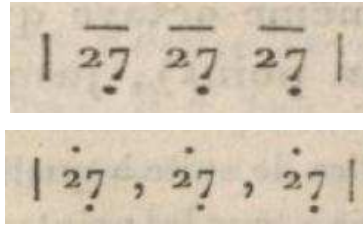


Fig. 18 : Comparaison de la méthode de Galin-Paris-Chevé avec celle de Rousseau<sup>49</sup>

C'est la même mesure en deux versions, la version de Galin est au-dessus, celle de Rousseau est placée en-dessous. Pour mieux comprendre la différence et le lien avec la notation sur portée, nous transcrivons cet exemple en ton *do* et en mesure 3/4 (Fig.19) :



Fig. 19 : Transcription de la Fig. 18 (réalisation de l'auteur)

Premièrement, Galin a fixé une correspondance entre le point d'octave et le registre, qui est relative chez Rousseau. Précisément, le point d'octave dans la méthode de Rousseau marque le sens montant ou le sens descendant d'une octave, mais chez Galin, un chiffre qui a un point en-dessous représente toujours une notes à l'octave plus grave, Deuxièmement, la virgule pour séparer chaque temps d'une mesure est abandonnée par Galin. Troisièmement, l'usage du trait de diminution (de la durée) est fixée : un chiffre qui a un trait au-dessus représente toujours un demi temps, mais chez Rousseau, ce trait indique seulement que la division n'est pas égalisée.

De plus, Chevé a montré des modèles en rythme par la notation sur portée et les a fait suivre de signes de rythmes de la notation chiffrée dans son manuel. Pour distinguer l'octave, il n'en présente que trois : l'octave grave, l'octave du médium et l'octave aigüe, ceux qui représentent l'étendue de la voix humaine<sup>50</sup>.

Même si la notation chiffrée n'a jamais brillé en Europe, elle s'est propagée dans beaucoup de pays occidentaux, et a inspiré certains systèmes qui font partie de la musique, comme le système Tonic Sol-fa de John Curwen et la méthode Kodaly etc. D'ailleurs Liszt a publié un morceau en notation chiffrée en 1865 (Fig.20).

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>50</sup> Emile Chevé, Nanine Chevé, *op. cit.*, [1946], p. 16

**CruX**  
**HYMNE DES MARINS**

*Musique* ————— *Parole*  
*Fr. Liszt* de M<sup>r</sup> Brocheux de Saint-pont  
Commissaire Général de la marine.

*Pour voix d'hommes de femmes ou d'enfants*

*God dieu merci*  $\text{mf}$  2 4 5 | 6 . 3 6 |  
1<sup>re</sup> Strophe. ce man-tis Du-bi-um

6 7 1 6 | 7 . 5 3 | 3 4 5 6 7 |  
quim. ma-re sin-di-um, 6-ti...-gi

1<sup>st</sup> 1 1 | 1 . 1 1 | 6 7 3 ||  
tu-ci-to ma-his ab-ip-sis,

$\text{f}$  2 . 6 7 | 1 . 7 6 6 | 2 . 6 7 |  
Cor-nu-re-ti-fe-rum dat Do-mi-ni

1 . 7 6 0 | 4 . 5 6 | 7 2 1 2 1 |  
cum. Qui pa-te-ant ma...-ria

2 6 5 4 | 4 . 5 0 |  
a...-qua-ra rup-ta. Longa p...-na.

Fig. 20 : CruX, hymne des marins, Liszt<sup>51</sup>

Selon la recherche de Christian Goubault, la notation chiffrée est abandonnée en France dès 1923, et beaucoup plus tôt en Allemagne, dès 1857.

Cette notation est aussi connue par les Américains de l'époque. En 1880, l'éducateur japonais Isawa Shuji (1851-1917) invite Luther Whiting Mason (1818-1896), éducateur américain, qu'il a connu lorsqu'il faisait ses études aux Etats Unis, à établir un nouveau système occidental d'enseignement de la musique pour l'école primaire et le collège au Japon. Au XX<sup>e</sup> siècle, cette notation chiffrée est enfin introduite en Chine et pratiquée dans presque toutes les branches de la musique.

La notation chiffrée de Rousseau n'a peut-être pas été entièrement inventée par lui-même. Par rapport aux autres méthodes, celle de Rousseau concerne non seulement

<sup>51</sup> S. Bouissou, C. Goubault, J.Y. Bousseur, *op. cit.*, p. 161

les signes et la façon de rendre visible la musique, mais aussi le système musical ; par exemple, le choix entre le système du *do* mobile ou le système des hauteurs absolues. Notre recherche s'intéresse à ce point et étudie les notations traditionnelles et Rousseauiste de la Chine.

Dans le chapitre suivant, nous nous concentrons sur la méthode de Rousseau sous l'angle technique, c'est-à-dire la structure et l'usage de cette méthode.

## CHAPITRE II LA MÉTHODE DE ROUSSEAU

Le succès en musique de Rousseau est très souvent couvert par ses autres réussites, il a été négligé longtemps en Europe comme en Chine. Parmi ses fruits dans le domaine de la musique, l'invention sur la notation musicale que nous étudions dans cette thèse, a attiré encore moins l'attention des gens, surtout à notre époque. En effet, la situation misérable de cette méthode intelligente existe depuis sa naissance.

En 1742, Rousseau a présenté son mémoire *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, un essai sur la notation musicale, à l'Académie des Sciences à Paris. Son choix est de le présenter au premier abord à la plus haute instance de jugement. Cependant, c'est sans doute un défi énorme de vouloir se placer, inconnu directement au centre du débat de l'époque sur la musique. Cette action manifeste clairement son intention, comme penseur : sa « révolution » en musique n'est peut-être pas de populariser sa méthode, mais plutôt d'avoir une bonne évaluation de sa réflexion sur notation musicale.

Un an après, il complète cette méthode et ses pensées sur la notation musicale par un autre ouvrage *Dissertation sur la musique moderne*, publié chez Quillau le Père (Fig.21). Cependant, il semble que personne à son époque ne s'intéresse à cette nouvelle méthode pour noter la musique. D'abord, « quelque dépense pour les nouveaux caractères » que les libraires ne voulassent pas<sup>52</sup> ; et ensuite, le public ne voulût pas perdre du temps à l'apprendre « s'il n'était pas admis »<sup>53</sup>. D'ailleurs, le *Projet* est gardé dans l'Académie des Sciences jusqu'en 1781, date à laquelle il a enfin été publié (Fig.21).

---

<sup>52</sup> Cf., J.J. Rousseau, *Les confessions*, Tome II, Les classiques de poche, 2012, p.26

<sup>53</sup> *Ibid.*

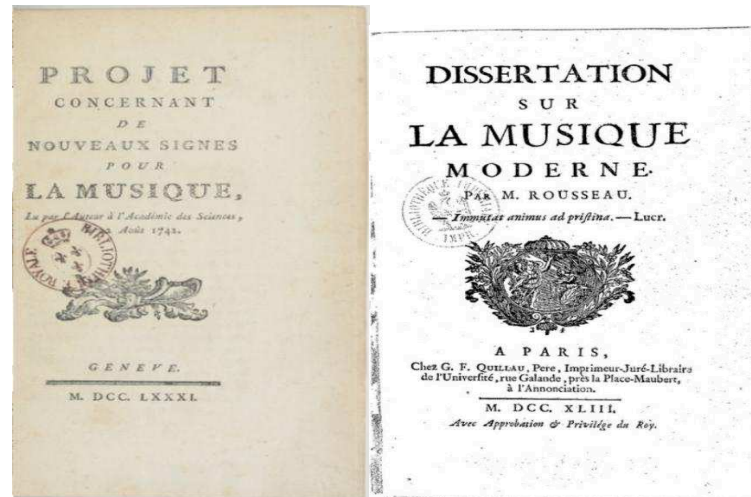


Fig. 21 : Pages de titre du *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* (à gauche)<sup>54</sup>; et de la *Dissertation sur la musique moderne* (à droite)<sup>55</sup>

## 1 EXEMPLE DE LA NOTATION CHIFFRÉE DE J.-J. ROUSSEAU

L'exemple ci-après a déjà été montré dans le chapitre précédent : c'est une musique vocale notée par la méthode de Rousseau dans sa *Dissertation sur la musique moderne* (Fig.22).

~~~~~

MENUET DE DARDANUS.

Re **VOLEZ**, plaisirs, volez; *Amour*, prête-leur tes char-

3|| d 3, 4 3, 2 3 | 4, 3 | 2, 3 3, 1 2 | 3, ,
mes, répare les alarmes qui nous ont trou-blés.

d 2 | 1, 2 1, 7 6 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | ^M c ↓
Que ton empire est doux ! *Viens*, viens, nous voulons

c 5c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2,
tous sentir tes coups : enchaîne-nous ; mais ne te sers

d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6
que de ces chaînes dont les peines sont des bieufaits.

c 7, 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5, 7 | 1 d.
_M

Fig. 22 : *Menuet de Dardanus*, Rousseau⁵⁶

⁵⁴ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6216019x.r=projet%20concernant%20Rousseau>

⁵⁵ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5626542x.r=Dissertation%20Rousseau>

⁵⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, Tome XII, *Dissertation sur la musique moderne*, éditions Slatkine, Genève, éditions Champion, Paris, 2012, p. 154.

La musique est écrite sur papier, c'est-à-dire le support usuel pour écrire la musique que Rousseau ne remet pas en question. Le titre se trouve en haut de la feuille et centré, le contenu est écrit de gauche à droite et de haut en bas. En ce qui concerne la position relative du chant et de la musique, la parole se situe au-dessus de la mélodie. C'est justement le contraire que nous faisons aujourd'hui en Europe comme en Chine. Pour Rousseau, la parole a le premier rôle dans le chant et elle est beaucoup plus importante que la mélodie ; d'après lui, c'est plutôt la parole qui transmet le sentiment et l'émotion dans une musique vocale. Nous voyons aussi sur cette page des lettres, des chiffres, des virgules, des barres, des doubles barres, des points et certains signes dont nous ne nous servons pas actuellement dans la musique.

Cette pièce est probablement une traduction d'une partie vocale extraite de la tragédie *Dardanus* de Jean-Philippe Rameau publiée en 1739, dont un exemplaire original est reproduit ci-après (Fig. 23).

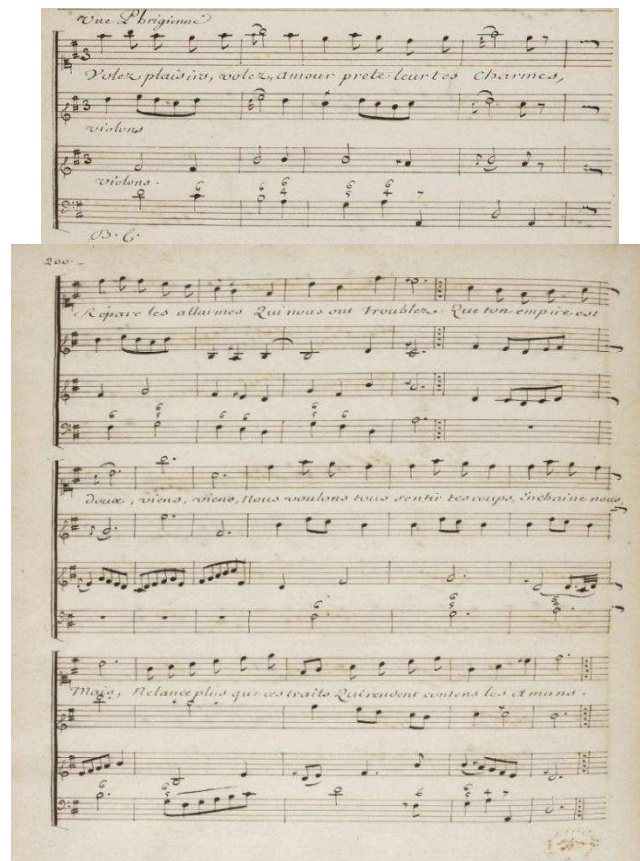


Fig. 23 : *Dardanus*, Rameau⁵⁷

⁵⁷ Une Phrygienne, Acte III, Scène III, *Dardanus*, Chez Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1739, p. 199-200 (la mélodie, pour l'essentiel, est pareille à celle de Rameau, mais les paroles ne sont pas identiques).

Pour faciliter la comparaison, nous retraduisons la notation (Fig. 22) de Rousseau en notation sur portée (Fig. 24).

Vo - lez, plai-sirs, vo - lez! A - mour, pré - te leur tes char - mes! Ré - pa-re les a -
lar - mes Qui nous ont trou - blés. Que ton em-pire est doux! Viens, Viens!
nous vou-lons tous Sen - tir tes coups. En - chaî-ne nous! Mais Ne te sers que de ces
chaî - nes dont les pei - nes sont des bien fait.

Fig. 24 : *Menuet de Dardanus*, Rousseau, transcrit sur portée par l’auteure

En effet, sans voir l’original, il y a plusieurs possibilités pour le transcrire. D’abord, on constate que *ré* (le signe de la tonalité) est marqué au-dessus du signe initial 3 : il a fallu décider que le « 1 » correspondait à « *ré* », et que la virgule séparait des temps en « noire » (donc une mesure à 3/4). Parce que le système du rythme chez Rousseau est complètement différent de celui disponible dans la notation sur portée, le rythme n’est pas fixé précisément. Et la hauteur du son n’est pas non plus fixée dans son invention, du moins c’est un système de hauteurs relatives. Mais nous ne pouvons pas dire simplement que c’est une erreur de cette méthode. Par contre, c’est bien par ces deux éléments de base de la musique que Rousseau a mis profondément en question la perception de la musique à son époque. Et justement, par son invention relative à ces deux éléments, Rousseau exprime sa pensée de la musique. Nous verrons plus loin que le « relatif » est une notion qui traverse tout son système.

Pour obtenir une meilleure transcription, il est tentant de se référer à l’original car si tous les signes que Rousseau met dans son exemple concernant les hauteurs sont univoques, il y a des éléments équivoques comme la mesure et le rythme, voire des éléments comme les appoggiatures, que nous trouvons chez Rameau mais pas dans l’exemple de Rousseau (par conséquent, nous ne les transcrivons pas ici).

2 LES SONS ET LEURS FIGURES

Dans l'exemple ci-dessus, nous voyons que Rousseau utilise sept chiffres indo-arabes, soit 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 pour écrire de la musique. Ces chiffres sont exposés avec la solmisation dans ces deux ouvrages littéraires : *Projet* et *Dissertation* (Fig.25).

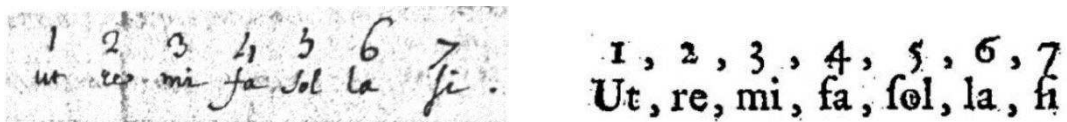


Fig. 25 : Echelle heptatonique dans *Projet*⁵⁸ (manuscrit à gauche) et dans *Dissertation*⁵⁹ (imprimé à droite)

Les sept chiffres sont les figures des sons principaux dans cette méthode. Pour les mentionner, Rousseau utilise le mot « note ». Mais, ses notes n'ont pas le même sens que celles de la notation sur portée. Dans la notation sur portée, une note représente une valeur (durée), qui est montrée par la tête et la queue. Selon sa situation sur l'ensemble de cinq lignes et la clef, cette note peut préciser une fréquence du son qu'on appelle la « hauteur ». Donc, chaque note a une marque particulière et, c'est raisonnable qu'il y ait une grande quantité de notes dans ce système, parce que le nombre des sons musicaux qu'elles représentent est assez étonnant. Rousseau ne met pas en question la musique auditive mais la musique écrite ; alors, les sons musicaux (pour composer une musique) sont les mêmes, il réduit seulement leurs figures, c'est-à-dire les « notes » et aussi la façon de les rendre visibles. De plus, la notion de « hauteur du son » ne convient plus à la méthode de Rousseau, parce que l'idée d'utiliser les chiffres pour représenter les fréquences des sons vient des autres conceptions : ordre et quantité. La façon de réduire les figures des sons est sans doute influencée par le système de la solmisation. Il pense moins une « note » qu'une « gamme ». Les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 représentent l'ordre : *ut (do), ré, mi, fa, sol, la, si*, une échelle de base et « naturelle ». Ils ne manifestent pas vraiment des notes ou des hauteurs des sons, mais les numéros (d'ordre) dans une gamme, théoriquement, ils représentent l'ordre : tonique, sous médiante, médiante, sous-dominante, dominante, sus-dominante, sensible. Les chiffres sont beaucoup plus simples et concrets par rapport à ces termes et aux syllabes de la solmisation.

⁵⁸ J.J. Rousseau, OC, *Projet*, op.cit., p.20

⁵⁹ J.J. Rousseau, OC, *Dissertation*, op.cit., p.101.

D'ailleurs, pour chanter (et appeler) ces chiffres, Rousseau ne prend pas leurs propres noms, c'est-à-dire, les noms qu'on utilise dans la langue courante pour ces chiffres : un(e), deux, trois, quatre, cinq, six, sept en français, mais, les syllabes de la solmisation.

Comment peut-il s'agir avec seulement sept chiffres de noter toutes les étendues dans une musique? Surtout que Rousseau affirme que « *sa notation peut qualifier toutes sortes de musique, non seulement la musique vocale mais aussi la musique instrumentale* 他的记谱法能胜任各种音乐, 不止声乐, 而且器乐». À l'époque de Rousseau, un clavecin possède déjà cinq octaves complexes avec quatre touches nommés *ut (do)* en hauteurs absolues. Comment se distinguent ces *ut* ? Pire, dans le système de Rousseau, toutes les touches du clavier pourraient être *ut (do)* par le chiffre 1. En effet, toutes ces questions sont produites par la notion de « hauteur absolue » ; pour Rousseau, la question est probablement, au contraire, pourquoi particularise-t-on les notes ? « [...] La musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre, ou tous ensemble, ou successivement [...] »⁶⁰. D'après lui, aucune note n'existe de façon indépendante et dans une particularité qui la singulariserait. Mais nous ne pouvons pas nier que certaines notes sont plus importantes que d'autres. Rousseau pense que cette particularité ne provient pas des notes elles-mêmes ; car le sens d'une note est relatif, il dépend plutôt de sa fonction dans le groupe (soit la gamme). Il choisit donc un système de notation où toutes les hauteurs sont relatives et fonctionnelles : « Nous prendrons *ut* pour ce son fondamental auquel tous les autres doivent se rapporter et l'exprimant par le chiffre 1 nous avons à sa suite l'expression des sept sons naturels. »⁶¹ Ces sept chiffres sont la base pour représenter les sons, ils fonctionnent avec d'autres éléments pour déterminer une hauteur.

3 LA HAUTEUR DU SON

La conception pour préciser la hauteur d'un son n'est pas aussi facile que les signes dans la méthode de Rousseau, surtout pour l'instrument à clavier ayant une grande étendue, et qui n'a pas besoin d'accordage en transposition. Rousseau divise en quatre éléments de deux niveaux pour représenter la « hauteur du son ». Premièrement : changement autologue, c'est-à-dire une modification n'est pas prévue par les systèmes

⁶⁰ J. J. Rousseau, OC, *Projet, op.cit.*, p. 19.

⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

(ni le système du *do*-mobile ni le système des hauteurs absolues). Il comprend la variation en demi-ton par les signes d'altérations et le mouvement du registre par le point. Dans ce cas, on peut augmenter une échelle heptatonique en une gamme chromatique dans une octave. Deuxièmement : localisation d'une note dans une œuvre musicale entière. Chez Rousseau, le chiffre 1 pourrait représenter la tonique des six modes majeurs et la médiate des six modes mineurs. Donc, il faut que nous sachions d'abord le ton pour déterminer une note et son degré correspondant dans cette tonalité. Pour interpréter, on doit encore savoir dans quel registre est située cette note sur un instrument.

Maintenant, nous allons étudier un par un ces quatre éléments autour de la « hauteur du son » dans la méthode de Rousseau.

3.1 Les altérations et les accidents

Dans les deux œuvres, soit le *Projet* et la *Dissertation*, Rousseau exprime le dièse, le bémol et le bécarre en très peu de mots : deux phrases pour le dièse et le bémol, plus un paragraphe pour expliquer la raison de supprimer le bécarre. Bien que l'explication soit brève, l'utilisation est vraiment claire et aisée. Il suffit de deux exemples pour nous graver cette méthode dans le cœur.

Le signe pour indiquer un son altéré est la ligne oblique ; quand cette ligne oblique monte de gauche à droite en haut sur un chiffre, cela signifie que ce son doit monter d'un demi-ton par rapport à sa hauteur originale, comme le dièse. En revanche, quand cette ligne oblique descend de gauche à droite sur un chiffre, cela signifie que ce son doit baisser d'un demi-ton par rapport à sa hauteur originale, comme le bémol.

Ce sont deux moyens pour utiliser un seul signe plutôt que deux symboles. Rousseau les détermine en admettant que le dièse et le bémol sont identiques en fonction, sauf que leurs orientations (de la hauteur du son) sont opposées. Ici, nous ne discutons pas en détail les éléments (le ton et la mesure) que nous n'avons pas encore traités dans les parties précédentes, mais nous les transcrivons directement dans les deux exemples ci-dessous. Exemple I : le dièse chez Rousseau (Fig.26).

The figure displays two musical examples. The upper example is Rousseau's original notation, consisting of a sequence of numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) with slanted lines above or below them to indicate pitch alterations. The lower example is a standard musical notation in G major (one sharp) on a treble clef staff, showing the corresponding notes and accidentals.

Fig. 26 : Dièses chez Rousseau et transcription en notation sur portée (réalisation de l'auteur)

Exemple II : le bémol chez Rousseau (Fig.27).

Mi c 3 4 5 7 i 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 7 6 i 5 b 7 5 c 5 5
 b 7 6 4 4 6 i 7 5 i 2 5 7 i c.



Fig. 27 : Bémol chez Rousseau et transcription en notation sur portée (réalisation de l'auteur)

Les signes d'altération (marqués) chez Rousseau sont tous accidentels, ils ne fonctionnent que sur la note courante. Le premier exemple (Fig.26) est en *ré* mineur indiqué par le chiffre 2 souligné. Les deux premières notes de la quatrième mesure et la dernière note de la septième mesure sont diésées. Cependant, dans la transcription en notation sur portée, il y a des différences. La deuxième note de la quatrième mesure, est diésée dans la notation de Rousseau mais avec un bécarre de la notation sur portée. En effet, la hauteur réelle, c'est-à-dire l'équivalence en hauteur absolue, de cette note 4 est *si* bémol, donc, ⁴ c'est-à-dire à monter un demi-ton au-dessus – *si*.

Le second exemple (Fig.27) est en *mi* majeur indiqué par la solmisation *mi*. La première note de la deuxième ligne après la lettre b, soit le chiffre avec une ligne oblique dessus 7, qui signifie que la note sensible doit baisser d'un demi-ton. Comme c'est une suite de notes, selon les éléments donnés, nous ne pouvons transcrire que le ton et la hauteur du son sur une portée. Si nous le considérons comme une seule mesure, nous sommes obligés de mettre le bécarre devant tous le *ré* après le *réb*. Au contraire, dans le système de Rousseau, nous ne mettons rien dans le même cas. « Comme par mon système le signe d'altération outre la simplicité de sa figure est toujours inhérent à la note altérée, il est clair que toutes celle auxquelles on ne le verra pas devront être exécutées au ton naturel qu'elle doivent avoir dans le ton où l'on est »⁶². Comme le dit Rousseau, si nous ne voyons pas un signe d'altération sur une note, cela signifie que la note est naturelle. Précisément, cette note est naturelle plutôt par rapport au système du *do* mobile.

⁶² J. J. Rousseau, OC, *op.cit.*, p. 28.

Nous pouvons dire que la notation chiffrée de Rousseau est vraiment facile et plus évidente en théorie. Mais il laisse des difficultés à l'interprète dans la pratique. Parce que nous devons bien travailler pour mémoriser que le *fa* dièse dans le *mi* majeur égale *si* en hauteur absolue. Par contre, il ne faut pas se rappeler tout le temps que la vraie hauteur de certaines notes n'est pas celle que nous voyons sur la notation sur portée, car leurs altérations sont installées au commencement de la musique.

Du fait que la méthode de Rousseau est basée sur le système du *do* mobile, en général, le signe d'altération a rarement besoin d'être utilisé dans une musique mélodique. Rousseau les a proposés plutôt pour la transposition (modulation). Nous allons poursuivre dans la partie de la transposition et de la modulation.

3.2 Le point d'octave

Rousseau utilise un signe aisé, soit le point, pour déterminer une hauteur du son à une première étape, en accompagnement des sept chiffres, pour un mouvement d'octave.

Dans la méthode de Rousseau, la musique commence toujours par un chiffre net, c'est-à-dire sans signe ajouté. La musique (et la notation) entière se déroule en ajoutant des points au-dessous ou au-dessus de ce premier son. Mais, ce point n'est noté que sur la première note de changement d'octave. Il faut insister sur le fait que Rousseau parle d'« octave » pour l'intervalle de 1 (*do*) à 7 (*si*) (donc aussi bien de *fa* au *mi* suivant, selon la valeur de note que prend le chiffre 1) et non pas à partir de 1(*do*) à 1 (*do*) inférieur ou supérieur. Plus précisément, quand il y a une suite de notes provenant d'un même changement d'échelle du 1 (*do*) au 7 (*si*), on ne met le point qu'au moment où l'on change d'octave et il vaut pour l'ensemble des notes qui suivent.

Selon la notice ci-dessus de Rousseau, nous donnons six exemples pour mieux comprendre toute la fonction sur ce point (Fig. 28 à 33).

Exemple I :

1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

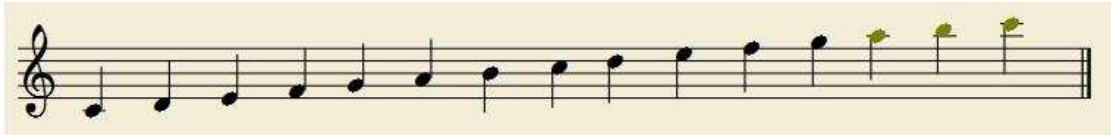


Fig. 28 : Montée à l'octave supérieure (réalisation de l'auteur)

Exemple II :

1 7̣ 6 5 4 3 2 1 7̣ 6 5 4 3 2 1



Fig. 29 : Descente à l'octave inférieure (réalisation de l'auteur)

Exemple III :

1 2 3 4 5 6 7 1̇ 7̣ 6 5 4 3 2 1



Fig. 30 : Combinaison montée et descente (réalisation de l'auteur)

Exemple IV :

1 7̣ 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 1̇



Fig. 31 : Combinaison descente et montée (réalisation de l'auteur)

Dans l'exemple I (Fig.28) : le deuxième 1(*do*) et le dernier 1(*do*) ont un même symbole, mais leurs hauteurs sont différentes. Et les autres notes, deux 2 (*ré*), deux 3(*mi*), deux 4(*fa*), deux 5(*sol*), deux 6(*la*) et deux 7(*si*) sont dans la même situation.

Dans l'exemple II (Fig.29) : toutes les notes qui ont un même symbole, n'ont pas la même hauteur.

Dans l'exemple III (Fig.30) : les deux 7(*si*) ont une même hauteur, mais leurs symboles sont différents.

Dans l'exemple IV (Fig.31) : les deux 7(*si*) ont une même hauteur, mais leurs symboles sont différents. Le premier 1(*do*) et le dernier 1(*do*) sont dans la même situation. Mais, le deuxième 1(*do*) qui a un même symbole que le premier 1(*do*), sa hauteur est différente.

En bref, il y a deux cas : 1. Le symbole des deux sons est identique, mais leurs hauteurs sont différentes. 2. La hauteur est identique, mais leurs symboles sont différents. On pourrait dire c'est un point faible de cette invention pour les Européens, surtout les professionnels de son époque. Nous rentrerons dans le détail plus tard, dans la troisième partie de la thèse.

Les quatre exemples ci-dessus (Fig.28 à 31) montrent tous les cas essentiels que nous voyons fréquemment dans le mouvement mélodique de la musique occidentale. D'ailleurs, il existe deux autres cas un peu spéciaux. Rousseau dit, pendant qu'il expose l'usage de ce point, « vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter ». Mais il est rare dans une mélodie que la note saute deux octaves d'un coup. Dans le mouvement harmonique, c'est assez fréquent de sauter, tout d'un coup, plus d'une octave. De plus, est-ce que le son fondamental fonctionne uniquement horizontalement c'est-à-dire dans la même voix, même ligne, même partie, ou bien cette règle couvre-t-elle toute une musique ? Pour cela, nous ne trouvons aucune explication dans ces deux livres.

Voici deux exemples plus complexes(Fig. 32 et 33).

Exemple V :

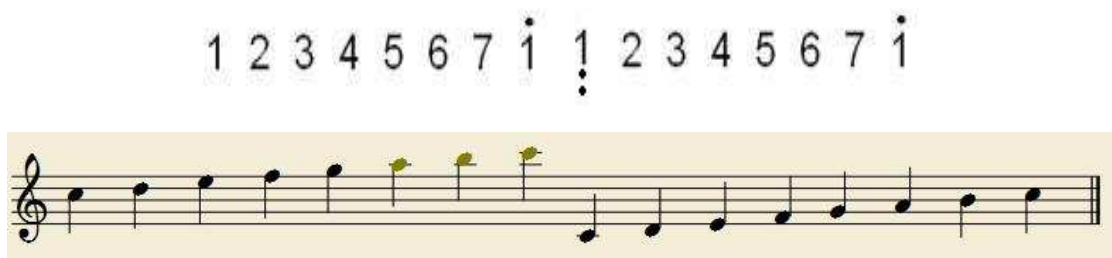


Fig. 32 : Saut de deux octaves vers le grave (réalisation de l'auteur)

Exemple VI :

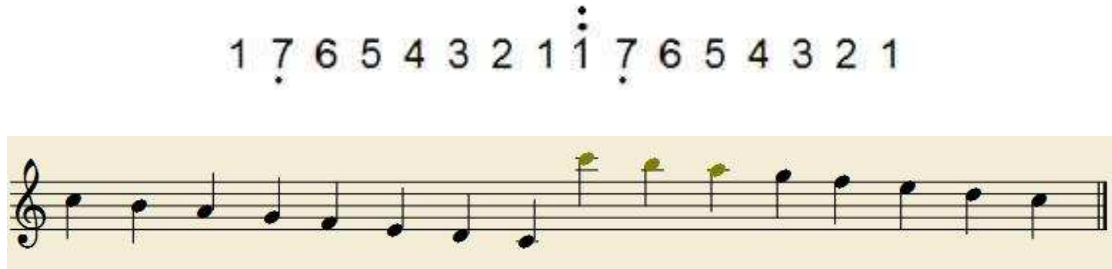


Fig. 33 : Saut de deux octaves vers l'aigu (réalisation de l'auteur)

Dans l'exemple V (Fig.32) : le premier 1(*do*) et le dernier 1(*do*) ont une même hauteur, mais leurs symboles sont différents. En revanche, les deux 2 (*ré*), deux 3(*mi*), deux 4(*fa*), deux 5(*sol*), deux 6(*la*) et deux 7(*si*) ont un même symbole mais elles sont différentes en hauteur.

Dans l'exemple VI (Fig.33) : le deuxième 1(*do*) a le même symbole que le premier et le dernier 1(*do*), mais leurs hauteurs sont différentes. Et pour les deux 7(*si*), la situation est contraire, ils ont un même symbole, mais sont différents en hauteur. Identiquement pour les autres notes dans cet exemple.

Le point qui indique la hauteur du son est donc relatif dans méthode de Rousseau. Cette conception de « relatif » est inquiétante au sens où une notation peut avoir des interprétations différentes, et la même pièce peut avoir des résultats d'enregistrements différents. Parce qu'un chiffre avec le point seul ne peut pas nous signaler la hauteur exacte. Apparemment, cette façon d'éviter la répétition est très intelligente, mais elle apporte des ennuis dans la pratique. Bien que la notation soit simplifiée, le point sur le papier est ambigu. Pendant que nous lisons une notation de Rousseau, nous devons nous rappeler tout le temps où nous sommes et d'où nous venons.

Comme le point d'octave ne correspond pas vraiment avec des octaves d'un clavier, Rousseau ajoute un autre élément pour le préciser.

3.3 Le registre

Il existe deux tableaux différents (Fig.34) dans le *Projet* et dans le *Dissertation* pour expliquer la correspondance entre sa méthode et les hauteurs absolues. Bien qu'il soit

sans doute produit selon un clavier du piano de l'époque, Rousseau ne met pas directement d'image du clavier.

Exposition du Clavier général dans tous les tons, suivant le nouveau système.

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Tons et de toutes les Clefs.

Fig. 34 : Tableau de la correspondance du *Projet*, *op.cit.*, p. 32 et de la *Dissertation*, *op.cit.*, p. 165

En voyant un clavier de l'époque de Rousseau, de la gauche vers la droite, le registre est découpé de *do*₁ à *do*₅ en cinq groupes (Fig.35) :

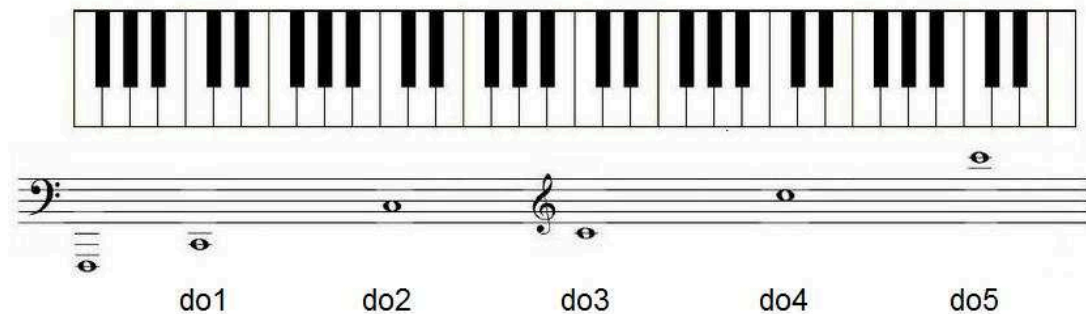


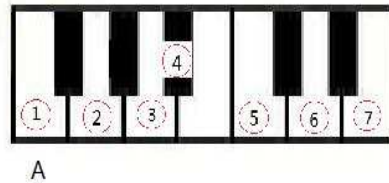
Fig. 35 : Clavier de l'époque de Rousseau et numérotation des registres (réalisation de l'auteur)

Ces cinq octaves sont nommées dans les deux tableaux de Rousseau (Fig. 34), par cinq lettres de l’alphabet, soit X, A, B, C, D dans le *Projet*⁶³, soit A, B, C, D, E dans la *Dissertation*. La ligne de clé 1 (la cinquième ligne dans le tableau du *Projet*) et de clé d’*ut* (la sixième ligne dans celui de la *Dissertation*) sert pour déterminer la correspondance entre un chiffre de sa méthode et une note dans le système des hauteurs absolues.

Nous divisons les tableaux en deux parties, et les transcrivons en notation sur portée. Nous donnons aussi une image du clavier pour indiquer les sons par des chiffres dans une octave (Fig.36 à 47).

- Clé de *fa* ou Clé de 4 :

F 1 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇



A

Fig. 36 : Trois visualisations de la clé de *fa* (4) (réalisation de l’auteur)

- Clé de *mi* ou Clé de 3 :

E 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2



X

A

⁶³ Rappelons que le manuscrit de Neuchâtel et le mémoire étaient conservés à l’Académie. Ce tableau apparaît dans le deuxième manuscrit, et se trouve au milieu du texte, c’est-à-dire, entre la première partie et la deuxième, comme une notice isolée et nommée « Exposition du clavier général dans tous les tons, suivant le nouveau système ». Le tableau occupe une demi-page et Rousseau écrit une explication sur l’autre moitié.

Fig. 37 : Trois visualisations de la clé de *mi* (3) (réalisation de l'auteur)

- Clé de *mi* bémol ou Clé de $\frac{2}{5}$:

E \flat 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2

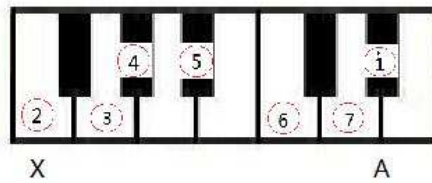


Fig. 38 : Trois visualisations de la clé de *mib* ($\frac{2}{5}$) (réalisation de l'auteur)

- Clé de *ré* ou Clé de 2 :

D 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3

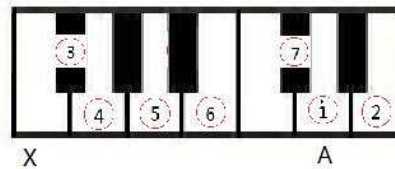


Fig. 39 : Trois visualisations de la clé de *ré* (2) (réalisation de l'auteur)

- Clé d'*ut* dièse ou Clé de $\frac{1}{2}$:

C# 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 | $\dot{1}$ 2 3

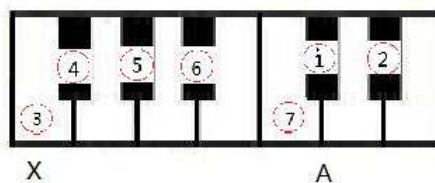


Fig. 40 : Trois visualisations de la clé de *ut*# ($\frac{1}{2}$) (réalisation de l'auteur)

- Clé d'*ut* ou Clé de 1 :

C 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4

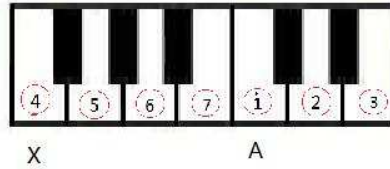


Fig. 41 : Trois visualisations de la clé de *ut* (1) (réalisation de l'auteur)

- Clé de *si* ou Clé de 7 :

B 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5

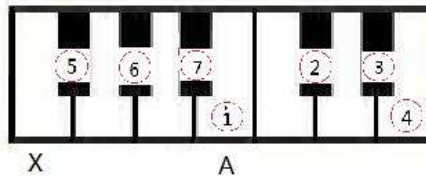


Fig. 42 : Trois visualisations de la clé de *si* (7) (réalisation de l'auteur)

- Clé de *si* bémol ou Clé de $\frac{6}{7}$:

Bb 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5

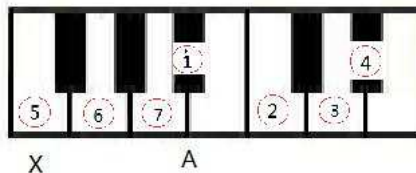


Fig. 43 : Trois visualisations de la clé de *sib* ($\frac{6}{7}$) (réalisation de l'auteur)

- Clé de *la* ou Clé de 6 :

A 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6

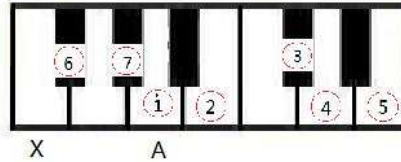


Fig. 44 : Trois visualisations de la clé de *la* (6) (réalisation de l'auteur)

- Clé de *la* bémol ou Clé de $\frac{8}{8}$:

A \flat 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6

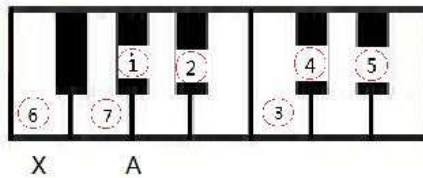


Fig. 45 : Trois visualisations de la clé de *lab* ($\frac{8}{8}$) (réalisation de l'auteur)

- Clé de *sol* ou Clé de 5 :

G 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7 | 1 2 3 4 5 6 7

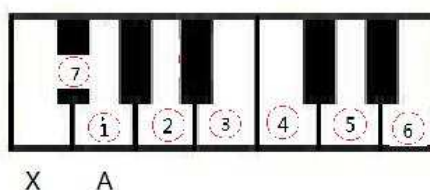



Fig. 46 : Trois visualisations de la clé de sol (5) (réalisation de l'auteur)

- Clé de fa dièse ou Clé de  :

F# 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7 | 1̇ 2 3 4 5 6 7

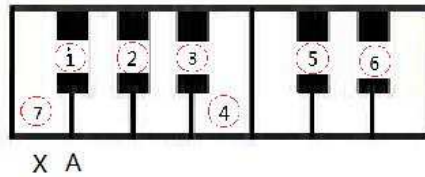



Fig. 47 : Trois visualisations de la clé de fa# () (réalisation de l'auteur)

Ces lettres pour marquer l'octave se trouvent soit au début soit à la fin d'une notation, leur rôle n'est pas seulement de fixer une hauteur mais aussi de la confirmer. Voici un autre exemple (Fig.48) :

Ut 2 || c i 7, i 2 | 3 2, 3 i | 5 4, 5 6 | 7 6, 7 5 | i 4, 5 5 | i b.



Fig. 48 : *Dissertation*, Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p.137

Le registre est marqué au commencement de la ligne musicale(c), et aussi à la fin de la même ligne (b). Le lettre c indique le point de départ, et la lettre b sert à vérifier si on est dans la bonne octave et à la bonne hauteur.

3.4 Les signes de ton : tonalité/modalité

Nous avons indiqué précédemment que les signes d'altérations sont provisoires chez Rousseau et qu'il n'y a pas d'armure. Mais, pour enfin déterminer une hauteur, il propose deux séries de signes pour indiquer les « tons » qu'il appelle « clé ».

Ainsi pour la facilité du prélude on écrira la clé tout simplement quand elle sera tonique, et quand elle sera médiante on ajoutera au-dessous d'elle une petite ligne horizontale pour désigner le mode majeur⁶⁴.

D'une part, il reprend les chiffres dans le *projet*, d'autre part, il utilise la solmisation dans la *Dissertation*.

Voici les exemples en *sol* majeur et *mi* mineur avec l'indication par le chiffre (Fig.49) :

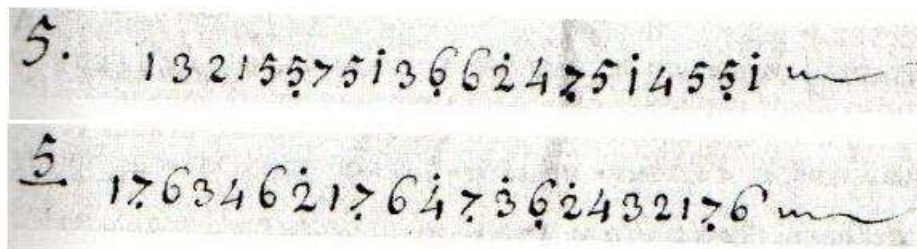


Fig. 49 : Signatures des modes (majeur et mineur) chez Rousseau

Le signe pour distinguer le majeur du mineur est un petit trait placé au-dessous d'un chiffre à la marge de gauche d'un air, comme le 5 pour indiquer le *sol* majeur et le 5 pour le *mi* mineur. Mais le mode majeur ou mineur peut aussi se reconnaître par le dernier son, comme montré par les deux exemples ci-dessus : si la musique se termine en 1, cela signifie qu'elle est en majeur, si la musique se termine en 6, c'est qu'elle est en mineur. C'est pourquoi cette indication du mode est abandonnée dans la *Dissertation*.

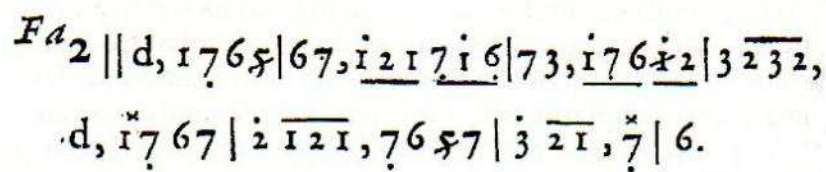


Fig. 50 : Indication du mode par solmisation

D'abord, dans la *Dissertation*, Rousseau emprunte la solmisation pour remplacer le chiffre indiquant le ton ; ensuite, il ne distingue pas par ce signe le mode majeur du mode mineur. Nous voyons bien, dans l'exemple ci-dessus (Fig.50), que la ligne musicale se termine en 6, cela signifie normalement que la musique est en mineur, mais le « *Fa* » n'est pas souligné au commencement de cet air.

⁶⁴ *Dissertation, op.cit.*, p.23

Bien que le symbole pour indiquer la tonalité soit si important dans la notation de Rousseau, pour distinguer le majeur du mineur ce n'est pas nécessaire. Le fait qu'une mélodie soit en majeur ou en mineur n'empêche pas de lire une notation, cela influence plutôt la couleur d'une musique. Par contre, le ton est essentiel pour savoir la hauteur réelle surtout pour pratiquer un instrument. D'après Rousseau, même l'indication du registre n'est pas nécessaire pour les chanteurs : « ...mais à le bien prendre la connaissance de cette clé n'est d'usage que pour les instruments et ceux qui chantent n'ont jamais besoin d'y faire attention ».

De plus, cette façon de marquer le ton simplifie la transposition et la modulation dont nous allons discuter plus loin. « Le plus grand avantage du mien était d'abroger les transpositions et les clefs, en sorte que le même morceau se trouvait noté et transposé à volonté, dans quelque ton qu'on voulût, au moyen du changement supposé d'une seule lettre initiale à la tête de l'air »⁶⁵.

Pour conclure cette partie sur la hauteur du son, nous transcrivons (Fig.51) l'exemple ci-dessus (Fig. 50) pour voir l'ensemble des éléments servant à déterminer la hauteur du son, ainsi que pour avoir une impression sur les éléments rythmiques que nous allons traiter dans le point suivant.



Fig. 51 : Transcription en notation sur portée de la Fig.50 (réalisation de l'auteur)

Le ton « *Fa* » est transcrit par nous en *ré* mineur, parce que la phrase se termine en 6, ce qui signifie le mode mineur. Le d dans la première mesure indique que le premier 1 égale *fa*₄ d'un clavier ; dans la même mesure, le 5 barré exprime que la dominante doit être diésée, la même raison pour le 5 barré de la cinquième mesure. Et le 1 barré de la troisième mesure signifie que la tonique doit être diésée. Nous voyons encore des traits placés au-dessous des chiffres et des virgules, ce sont des signes rythmiques de la méthode de Rousseau.

4 LES SIGNES RYTHMIQUES

La partie rythmique dans la méthode de Rousseau comprend trois grands éléments : la durée du son, le temps et la mesure. La conception de Rousseau sur ces trois termes est

⁶⁵ *Les Confessions*, Tome II, *op.cit.*, p. 24.

née de la « division », à savoir une mesure peut se diviser en plusieurs temps, un temps peut se diviser en plusieurs durées du son, quoi qu'on les traite plus souvent à l'envers, c'est-à-dire d'un point de vue de la « composition ». De plus, les deux épithètes pour cette « division » : égale ou inégale forment ensemble avec les trois éléments tout le système rythmique de Rousseau.

4.1 Mesure et temps

Par rapport à la hauteur de son de cette méthode, l'invention relative au rythme est logiquement beaucoup plus admissible. Le rythme de la musique n'est jamais quelque chose de fixe, même dans la méthode ordinaire soit la notation sur portée. Comme Rousseau le dit, « un défaut considérable dans la musique ordinaire est de représenter comme des valeurs absolues des notes qui n'en ont que de relatives »⁶⁶.

Les rapports de durée entre les notes du système sur portée sont représentés comme suit (Fig. 52) :

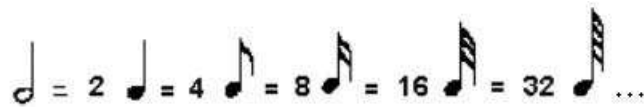


Fig. 52 : Représentation de la durée relative des notes (réalisation de l'auteur)

Nous voyons que toutes les notes possèdent une « valeur fixe », soit par la tête, soit par la queue : 1 ronde = 2 blanches = 4 noires = 8 croches = 16 doubles croches = 32 triples croches etc. Mais en les utilisant, leurs valeurs ne sont pas toujours les mêmes pour représenter la notion d'« unité » d'après Rousseau. Parce que dans une musique en 2/4, la noire est égale à un temps, mais elle représente deux temps en 3/8. Et l'effet est déterminé par un autre élément : la relation intérieure entre ces notes.

Alors, de ce fait, Rousseau a choisi un autre chemin pour sa méthode : tout son système rythmique est fondé sur cette « unité » : une mesure, le temps fait partie de la mesure et la durée fait partie du temps.

Dans la méthode de Rousseau, il existe seulement deux genres de mesure : mesure à deux temps et mesure à trois temps. Pour indiquer la mesure d'un air de musique, Rousseau reprend le chiffre et le dépose au commencement de la musique.

Prenons d'abord un exemple (Fig. 53) :

⁶⁶ *Pr* *Sol*

2 || ḍ i 3, 5 i 2̣ i | 7̣ 2̣, 5 7̣ i 7̣ | 6̣ i, 4 6̣ 7̣ 6̣ | 5 6̣ 7̣ 5,

c̣ i 2̣ 3̣ i | 4̣ 6̣, i 4̣ 5̣ 4̣ | 3̣ 5̣, i 3̣ 4̣ 3̣ | 2̣ 4̣, 7̣ 2̣ 3̣ 2̣ |

ḍ i 4̣ 3̣ 4̣, 5̣ 5̣ | i ḍ.



Fig. 53 : Représentation du rythme en comparaison des notations de Rousseau et sur portée
(réalisation de l'auteur)

Dans l'exemple ci-dessus (Fig.53 en haut), le chiffre 2 situé au début de l'air de musique indique la mesure, soit la mesure à deux temps. Par comparaison des deux notations d'un même morceau de musique, nous voyons que celle de Rousseau paraît beaucoup plus légère que celle sur portée. La variété des queues de notes rend probablement la lecture difficile aux débutants.

De plus, pour séparer les mesures, la barre de mesure est empruntée à la notation sur portée, par contre, la double barre pour indiquer la fin est déplacée pour indiquer le commencement de la musique afin de distinguer le chiffrage de mesure avec le son qui est aussi représenté par un chiffre. La fin est indiquée par le point dans la méthode de Rousseau.

4.2 La durée

D'abord, un chiffre seul peut représenter toutes les durées du système sur portée, qui peut signifier la durée d'un son, la durée d'un temps et même la durée d'une mesure. Ensuite, selon la division égale ou inégale, les deux signes : le trait et le point sont proposés par Rousseau. Même si Rousseau a créé un nouveau signe pour séparer chaque temps dans une mesure, dans certains cas on doit le négliger. D'après Rousseau, une mesure peut être généralement divisée en trois cas⁶⁷ :

⁶⁷ Nous donnons un exemple pour chaque cas en mesure à deux temps, en utilisant le façon de représenter des durées de la méthode de Rousseau, ne peuvent pas être équivalentes à celles de la notation sur portée ; pour les transcriptions, nous choisissons la noire comme référence. De plus, nous négligeons ici la hauteur du son et dans la transcription nous ne montrons que la durée des notes.

- Premièrement, quand la durée d'une mesure peut être représentée par un seul son, on met tout simplement le chiffre entre les deux barres de mesure. Comme le 1 (*sol* de la notation sur portée) de la dernière mesure dans l'exemple ci-dessus.

| i d .

- Deuxièmement, cas inverse, quand la durée d'une mesure ne peut pas représentée par un seul son, c'est-à-dire que cette mesure est composée par plusieurs sons, elle doit être divisée. Un simple signe : virgule, sert à découper la mesure, soit en deux soit en trois parties (selon le chiffrage de mesure), et chaque partie a la même valeur en représentant un temps. Donc, dans une mesure à deux temps, il y a une virgule entre les deux parties, et pour une mesure à trois temps, il y en a deux. Comme c'est fait dans la quatrième mesure de l'exemple ci-dessous.

| 5 6 7 5, c i 2 3 1 |

En effet, la quantité des sons dans cette unité de temps, soit en deux, en quatre, même en trois qui signifie un triolet, n'affecte pas la façon de diviser. Les chiffres se mettent l'un après l'autre.

- Troisièmement, quand un temps (d'une mesure) ne peut pas être divisé également, c'est-à-dire que quand un temps est composé par des durées différentes du son, on doit faire une deuxième fois la division, et ceci par un nouveau signe inventé par Rousseau, soit un trait.

4.2.1 Le trait dans la durée

La ligne horizontale placée soit au-dessous, soit au-dessus du chiffre sert à diminuer mais aussi à unir des durées. Elle divise les sons qu'elle couvre avec les autres et aussi réunit les mêmes durées. Nous reprenons l'exemple précédent de la Fig. 53.

D'abord, la place du trait n'est pas fixée chez Rousseau, il est situé au-dessus des chiffres dans la première mesure et la sixième mesure, mais au-dessous dans la deuxième, et la cinquième mesure ; de plus, dans la septième mesure, l'un est placé au-dessous l'autre au-dessus des chiffres. Ensuite, nous analysons par la première mesure la façon de composer et de diviser un temps avec ce trait propre à la méthode de Rousseau.

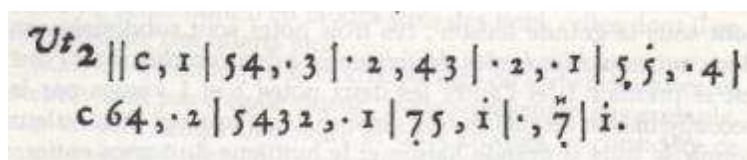
| d i 3, 5 1 2 1 |

La durée de cette mesure est d'abord divisée par la virgule en deux parties, chaque partie contient un temps. Dans la première partie, ce temps est divisé également par les deux sons sans autre notation distinctive, chaque son valent un demi-temps ; dans la deuxième partie, le temps ne peut pas être divisé également en une seule fois, qui est d'abord divisé en deux parties puis une deuxième fois : le son 5 et les trois sons restant (1,2,1), et chaque partie contient un demi-temps. Ensuite, ces trois sons restant doivent encore être divisés en parties égales : le son 1 suivant le 5 et les deux sons restant (2,1), chaque partie contient un quart de temps. Enfin, les deux sons restant doivent encore être divisés en parties égales : le son 2 et le son 1. À partir de la troisième division, le trait est utilisé, pour réunir les sons avant la même valeur.

4.2.2 Le point dans la durée

Le point est emprunté aussi pour indiquer la durée du son dans la méthode de Rousseau et il est placé généralement après un chiffre. Son usage n'est pas identique à celui de la notation sur portée pour indiquer de prolonger une moitié de temps de la note précédente. Il indique de répéter la note précédente, pas toujours en même valeur mais en hauteur. Ce n'est pas une contradiction, parce que ce point contient aussi le sens de « prolongement ». Rousseau élargit l'usage du point de la notation sur portée, selon la situation du point et ce signe peut indiquer des durées différentes.

Je puis aussi employer le point au même usage en lui donnant un sens plus universel et bien plus commode que dans la musique ordinaire. Car au lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe [...] ⁶⁸.



⁶⁸ *Dissertation, op.cit.*, p. 141.

Fig. 54 : Point de répétition chez Rousseau et transcription (réalisation de l'auteur)⁶⁹

L'*ut* en haut à gauche indique que cette musique est en ton de *do* ; avec le son 1 à la fin, cela signifie de *do* majeur. Nous remettons d'abord les sons soit les hauteurs des sons qui sont remplacés par les points chez Rousseau dans les transcriptions, pour déterminer la durée et nous les transcrivons selon leurs situations. Par exemple, dans la deuxième mesure, la virgule divise les deux temps (valeur de la mesure) en deux parties, le point est situé dans la deuxième partie avec le son 3, c'est-à-dire qu'il partage un temps avec ce son, comme il n'y a pas de trait ni d'autre indication, le point et le 3 ont chacun une durée de demi-temps, que nous transcrivons par la croche dans la notation sur portée.

Nous proposons deux transcriptions, parce que Rousseau a bien expliqué que le point sert à prolonger la durée, mais est-ce que ce son prolongé doit résonner ? Ou bien a-t-il le même effet que la liaison ? Il n'en parle pas.

Dans la *Dissertation*, Rousseau utilise la liaison dans un de ces exemples du texte (Fig.55).

d 2 | 2 3 2 1 , 7 7 i 2 , 3 | 3 4 3 2 , 1 1 2 3 , 4 | 4 5 4 3 ,

Fig. 55 : Utilisation de la liaison chez Rousseau⁷⁰

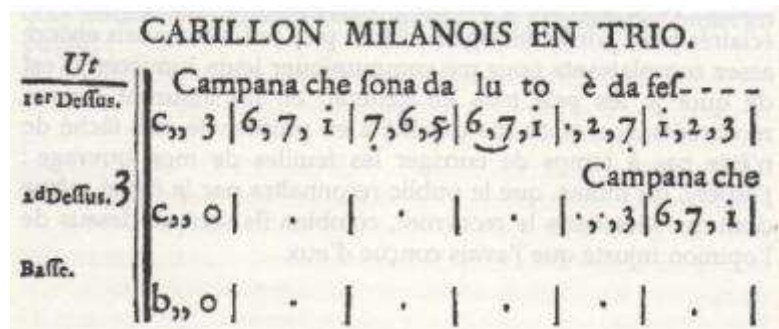
La raison pour laquelle sont gardées les liaisons est probablement que ce point de prolongement n'est pas encore présenté dans son texte⁷¹. De plus, la liaison dans la méthode de Rousseau correspond au besoin de relier avec la parole.

Voici un extrait de *Carillon milanais en trio* morceau annexé à la *Dissertation* (Fig.56).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁷¹ Dans la partie concernant la hauteur du son dans les deux ouvrages de Rousseau, avant de parler de la mesure et la durée, tous les exemples présentent des séries de sons. Cela ne signifie pas que ces éléments n'existent pas dans cette méthode.

Fig. 56 : Extrait de *Carillon milanais en trio*, dans la *Dissertation*

Dans cette musique vocale à trois voix, la liaison se trouve dans la partie supérieure, au début de la quatrième mesure qui affecte deux sons différents et unie sur la syllabe « lu » placée au-dessus des chiffres.

5 LE SILENCE

Comment traitons-nous le silence dans la musique ? Cette question à longtemps fait l'objet de discussions dans le domaine de la musique. Rousseau répond à cette question dans son *Dictionnaire de musique*, précisément dans l'article « Silence » :

Signes répondants aux diverses valeurs des Notes, lesquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le temps de leur valeur doit être passé en silence⁷².

Comme pour les notes [sons sonores], le silence est considéré par Rousseau comme un son mais muet. Il propose un seul signe de base, soit le chiffre 0, à représenter le silence dans la musique. Il le traite dans sa méthode de la même façon que les sept sons. Pour indiquer la durée du silence, tous les signes qu'il propose pour les sons sont valables.

Les silences n'auront besoin que d'un seul signe ; le Zéro paraît le plus convenable et les règles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro par sa seule position et par les points qui le peuvent suivre lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, et autres signes bizarres et superflus qui remplissent la musique ordinaire.⁷³

De plus le chiffre 0 qui signifie l'absence, le vide etc., satisfait totalement Rousseau.

⁷² *Dictionnaire de musique, op. cit.*, p. 432.

⁷³ *Projet, op., cit.*, p. 40

Le zéro a cependant quelque chose de si convenable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il porte communément avec lui, que par sa qualité de chiffre, et surtout par la simplicité de sa figure, que j'ai cru devoir le préférer.⁷⁴

Nous prenons un exemple de Rousseau pour étudier les différentes représentations du silence dans sa méthode (Fig.57) :

4
2 || d 1 | 2 | 3, 4 | 5 | 3 | 5 6 | 7 5 | 1 | 1 | 0 | . 5 | 1, 0 7 | 6, 0 5 |
4, 0 3 2 1 | d 7, 0 1 2 3 | 4 3 2 . 1 | 1

Fig. 57 : Représentation du silence chez Rousseau et transcription (réalisation de l'auteur)⁷⁵

Rousseau parvient néanmoins à être très précis quant à la durée du silence : il propose tout simplement d'ajouter un nombre au-dessus du zéro, nombre qui indiquera la durée de ce silence. Le 4 au-dessus du premier 0 marque que la durée du silence est de 4 mesures, de même pour le 2 qui se trouve à la onzième mesure. Le point de répétition de la douzième mesure représente le silence (en un temps). Dans les deux mesures suivantes, les 0 représentent chacun un silence en 1/4 temps et dans les deux mesures d'après, les 0 représentent chacun un silence en 1/8 temps.

La règle d'usage pour le silence est ainsi identique à celle qui vaut pour la note, c'est-à-dire, qu'elle peut se servir non seulement du point de répétition mais aussi du trait de diminution. Ici, il n'y a pas d'exemple utilisant le trait de diminution alors nous réalisons par nous-mêmes une mesure pour le montrer.

2 || d 1 3, 5 1 2 1 |

Fig. 58 : Trait de diminution pour le son chez Rousseau et transcription (réalisation de l'auteur)

⁷⁴ *Dissertation, op. cit.*, p. 144.

⁷⁵ *Projet, op.,cit.* p. 41, *Dissertation, op.,cit.*, p. 144.

Nous prenons d'abord la première mesure de la Fig. 58 et sans considérer le ton original. Ensuite, nous remplaçons un par un les deux chiffres 1 après la virgule par 0, cela fait (Fig.59) :

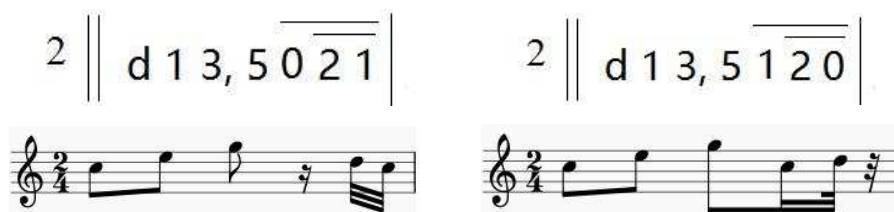


Fig. 59 : Trait de diminution pour le silence chez Rousseau et transcription (réalisation de l'auteur)

Dans la mesure de gauche, le 0 avec un trait dessus représente un silence en 1/16 de temps, égale donc le double-soupir de la notation sur portée ; celui de la mesure de droite avec deux traits dessus représente un silence en 1/32 temps ce qui égale le triple-soupire de la notation sur portée.

6 AUTRES SIGNES

Les éléments que nous avons étudiés précédemment constitue le principal de cette méthode de la notation chiffrée. Par ailleurs, Rousseau propose d'autres signes pour certains éléments accessoires.

Rousseau distingue un rythme plus lente que dans d'autres passages au sein d'une même mélodie qu'il appelle mesure syncopée marquée par les guillemets au lieu de la virgule, et en mettant une double barre au commencement de cette mesure⁷⁶.

Pour marquer une cadence, il met une petite croix au-dessus du chiffre. (la croix au-dessus de 7 et 2). Pour commencer une reprise, il propose dans la *Dissertation* une petite image au commencement de la partie qui doit être répétée.

Avant de terminer cette partie technique, sur la méthode utilisée dans ce système de notation musicale, il nous reste encore un point intéressant à étudier, à savoir, la façon d'indiquer comment changer le ton d'un air de musique.

⁷⁶ *Projet, op. cit.*, p. 38-39.

Transposition et modulation

Généralement, dans la méthode de Rousseau, changer de ton est une chose très simple. Il suffit de changer le chiffre ou la solmisation indiquant le ton d'un air de musique situé dans la marge de gauche de la notation quand il s'agit d'une modification entière. Mais Rousseau complète quand même une façon plus précise de montrer par la fraction la transposition et la modulation dans sa méthode⁷⁷. Cela sert à la modulation entre un mode majeur et son mode relatif mineur et aussi pour les transpositions entre les douze tonalités.

À l'égard des changements de ton soit pour passer du majeur au mineur ou d'une tonique à une autre, il n'est question que d'exprimer la première note de ce changement de manière à représenter ce qu'elle était dans le ton d'où l'on sort et ce qu'elle est dans celui où l'on entre, ce que l'on fait par une double note séparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions, le chiffre qui est au-dessous exprime la note dans le ton où l'on entre et celui de dessus représente la même note dans le ton d'où l'on sort. En un mot le chiffre inférieur indique le nom de la note et le chiffre supérieur sert à en trouver le ton.⁷⁸

Voici un exemple de Rousseau (Fig.60) :

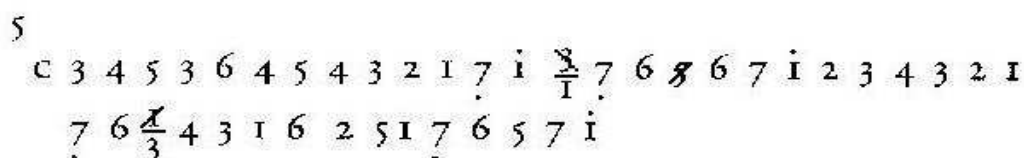


Fig. 60 : Signe utilisé pour la modulation ⁷⁹

Traduction sur portée (Fig.61-63) :



Fig. 61 : Extrait avant la première fraction (modulation) (réalisation de l'auteur)



Fig. 62 : Extrait du premier changement (entre les deux fractions) (réalisation de l'auteur)

⁷⁷ L'accord est un élément important dans la modulation, mais la notation chiffrée de Rousseau est née plutôt sous la conception « mélodique ».

⁷⁸ *Projet, op.cit.*, p.29

⁷⁹ *Ibid.*

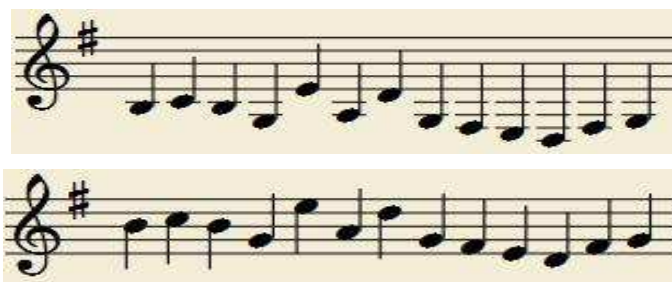


Fig. 63 : Extrait du deuxième changement (de la deuxième fraction à la fin) (réalisation de l'auteur)⁸⁰

Dans l'exemple ci-dessus (Fig.60), nous voyons deux fractions. Le chiffre 1 situé à la place du dénominateur, présente le son (hauteur) dans le ton original, c'est-à-dire le ton précédent. Le chiffre 3 barré situé à la place du numérateur, montre le son (hauteur) dans le ton suivant. En effet, pour reconnaître le ton suivant, nous pouvons faire un calcul. A savoir, le chiffre 1 représente la tonique, soit *sol* en hauteur réelle de la tonalité de *sol* majeur (le chiffre 5, qui se trouve au-dessus de la chaîne des notes, indique le ton) égale \mathfrak{S} qui représente la médiane soit *sol* en hauteur réelle d'une tonalité, donc, c'est *do* dièse mineur⁸¹.

Théoriquement, cette invention est assez simple et pratique, mais elle est plus compliquée à utiliser. Surtout que pour l'instrument, par cette méthode, il sera difficile de trouver la clé ou la corde. Rousseau reconnaît bien ce problème, il dit qu'« il faudrait une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une clé à l'autre... ». Pour bien utiliser cette méthode, il faut savoir par cœur la fonction de chaque note dans toutes les tonalités. Sinon, nous devons négliger la tonalité, en suivant uniquement les notes par la relation de l'intervalle.

D'ailleurs, Rousseau propose un autre moyen plus clair dans la *Dissertation*, en utilisant les doubles barres, comme pour la mesure, pour remplacer les fractions.

C'est-à-dire, $\frac{\mathfrak{S}}{1}$ devient $\frac{E}{||1||\mathfrak{S}}$ ⁸², et $\frac{\mathfrak{S}}{3}$ devient $\frac{Sol}{||\mathfrak{S}||1}$, le chiffre entre les deux doubles barres

⁸⁰ Rousseau n'a pas précisé si le changement de ton doit se faire vers l'octave supérieure ou inférieure, alors nous faisons ici les deux transcriptions.

⁸¹ Avant cet exemple, Rousseau écrit « autre exemple pour passer du majeur au mineur, et vice versa. » Comme le chiffre 5 indique que la musique commence en *sol* majeur, et la première transposition sera en mineur. De plus, le 5 entre les deux fractions est un *sol* dièse, c'est justement le 7^e degré qui est dièse en *la* mineur. Troisièmement, la musique se termine en *do* dièse soit 6 par rapport à la méthode de Rousseau. Donc, nous pensons que c'est en mineur.

⁸² *Dissertation...*, *op. cit.*, p. 165. Ex. 9 et 10.

indique la note d'origine, et le suivant indique le note à venir ; la nouvelle tonalité est indiquée par la solmisation au-dessus des chiffres.

D'après *Les Confessions*, Rousseau abandonna assez tôt ses efforts relatif à cette méthode de notation musicale. La première raison qui n'est probablement pas la réception tiède de l'Académie ou du public, mais plutôt une considération économique comme le dit Rousseau :

La difficulté fut de trouver un libraire qui voulût se charger de mon manuscrit ; vu qu'il y avait quelque dépense à faire pour les nouveau caractères, que les libraires ne jettent pas leurs écus à la tête des débutants, et qu'il me semblait, cependant, bien juste que mon ouvrage me rendît le pain que j'avais mangé en l'écrivant.⁸³

Et plus loin :

Bonnefond me procura Quillau le père qui fit avec moi un traité à moitié profit, sans compter le privilège que je payai seul. Tant fut opéré par ledit Quillau que j'en fus pour mon privilège et n'ai jamais tiré un débit médiocre, [...] ⁸⁴.

Mais la raison la plus profonde, est peut-être qu'il a trouvé, par cet essai, le cœur du problème. Superficiellement, il a proposé un nouveau système de signes pour noter et écrire la musique. Et en effet, cette méthode contient une manière et une conception différentes sur la musique : la musique écrite comme la musique auditive.

En France, cette réflexion de Rousseau sur la notation musicale est tombé dans l'oubli d'où une grande difficulté pour les chercheurs d'aujourd'hui qui veulent l'étudier. Après des modifications faites par Galin et Chevé, et après un grand périple à travers l'Europe, l'Amérique et l'Asie, la notation chiffrée de Rousseau se transforme en une méthode simplifiée de la notation sur portée, surtout en ce qui concerne la partie rythmique. Heureusement, cette méthode fut finalement introduite en Chine au début du XX^e siècle. La musique traditionnelle chinoise telle qu'on la pratique encore à l'époque repose sur le système du *do* mobile qui inclut les concepts de « relatif » et « mobile » de Rousseau. De plus, en comparaison avec des notations musicales traditionnelles de la Chine, nous trouvons encore des concepts communs entre Rousseau et ceux de la Chine dans l'établissement d'une méthode pour noter et rendre visible la musique.

⁸³ *Les Confessions*, Tome II, *op.,cit.*, p. 26.

⁸⁴ *Ibid.*

Dans ce chapitre, nous nous sommes concentrés sur cette invention de Rousseau, en analysant techniquement cette méthode par deux éléments principaux : l'intonation dite aussi la fréquence, la hauteur du son et la durée. Pour que nous puissions ensuite établir une comparaison avec la notation *jianpu* 简谱 de la Chine, pour comprendre des problèmes essentiels sur la musique et la notation musicale, nous allons traiter la version chinoise de la notation chiffrée, dans le troisième chapitre de cette partie.

CHAPITRE III LA VERSION CHINOISE DE LA NOTATION CHIFFRÉE DE ROUSSEAU

1 LES SONS ET LES NOTES 乐音和音符

L'unité minimale dans la musique est le « son » ou la « note », le premier pour la musique écoutée et le second pour la musique écrite, c'est-à-dire la notation musicale.

Le mot 乐音 *yueyin* (litt. musique et son), est rendu par le terme « sons musicaux », en Chine, est attesté dans le chapitre XXIV 乐书 *Yueshu* (La musique) de 史记 *Shiji* (Les mémoires historiques)⁸⁵ de la dynastie Han⁸⁶ : « 故乐音者君子之所养义也 (Les airs musicaux sont ce par quoi le sage entretient la justice) »⁸⁷. *Yueyin* est ici traduit par les airs musicaux. Dans la 简谱乐理知识 *Jianpu yueli zhihi* (Connaissance du solfège dans la notation *jianpu*)⁸⁸ un des manuels de référence (le manuel autorisé) pour apprendre la théorie musicale avec la notation *jianpu* en Chine, il est dit :

在音乐中所使用的音，根据其振动的规则与否，又分为乐音和噪音两种。振动规律的，听起来音的高低非常明显的，叫做乐音。[...] 振动不规则，其音听起来高低不甚明显，叫做噪音⁸⁹。

Les sons utilisés dans la musique, selon des règles de vibration, se distinguent entre son musical et bruit. Si la vibration respecte la règle et que la hauteur du son est claire à l'audition, ce son est dit son musical... ; par contre, si la vibration est dérégulée, et que la hauteur du son n'est pas claire, ce son est dit bruit⁹⁰.

⁸⁵ Sima Qian (ou Se-ma Ts'ien) 司马迁 (145-90 av. J-C), traduits et annotée par Edouard Chavannes (1865-1918), Tome 1-5, Ed. Adrien-Maisonneuve, 1967-1969. Tome 1-9, Traduit par Edouard Chavannes et Jacques Pimpaneau, Ed. Youfeng, 2015.

⁸⁶ De 206 av. J. -C. à 220 ap. J. -C.

⁸⁷ *Les mémoires historiques*, Tome 3, Ed. Adrien-Maisonneuve, p. 291.

⁸⁸ Li Chongguang 李重光, *Jianpu yueli zhihi* 简谱乐理知识 (Connaissance du solfège de la notation *jianpu*), Ed. Renmin yinyue (人民音乐出版社), 1980.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 2

⁹⁰ Sauf indication contraire, les traductions du chinois en français sont de notre fait.

L'auteur présente d'abord certaines conceptions fondamentales : « 声 *sheng* (son) », « 乐音 *yueyin* (son musical) » et « 噪音 *zaoyin* (bruit) », leurs différences et relations, pour décider des éléments constitutifs du solfège dans la notation *jianpu*. C'est en cela que réside notre recherche. Le système de cette notation *jianpu*, autour du « son » – l'unité minimale dans la musique – comprend trois contenus : « 音符 *yinfu* (signes notant les sons) » (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) en notation chiffrée, « 音名 *yinming* (nom du son) » (C, D, E, F, G, A, B dans le système anglophone ; *do, ré, mi, fa, sol, la, si* dans le système francophone) en relation avec le système des hauteurs absolues ; et « 唱名 *changming* (nom à chanter) » [nom du son émis en chantant] (*do, ré, mi, fa, sol, la, si*) en relation avec le système du *do* mobile.

1.1 Les signes notant les sons 音符

Le mot « 音符 *yinfu* » est probablement né pour la traduction du mot « note » au début du XX^e siècle. Il est défini généralement, en Chine, comme indicatif des « 记录音的高低和长短的符号 (signes qui note la hauteur et la durée d'un son [musical]) »⁹¹. Cette définition vient sans doute de la traduction de celle de « note » dans le système sur portée, à cause de l'utilisation spécifique de ce système dans l'expression chinoise de « haut (高) » et « bas (低) » qui indique une position de note. Dans le système occidental, il est bien dit que :

Les notes représentent des durées et des hauteurs de son.

La durée est exprimée par une figure de note.

La hauteur de son est exprimée par une position de la note sur la portée⁹².

Dans la notation *jianpu*, de même chez Rousseau, les notes représentent autrement la hauteur et la durée. D'abord, les chiffres qu'on utilise dans cette notation donnent les hauteurs de son selon leur position ordinale ; sans autre indication ils manifestent la durée de référence ; puis, pour conserver la notion de hauteur avec « haut » et « bas » ; les chiffres sont précisés pour la hauteur par un point au-dessus ou au-dessous indiquant l'octave dans lequel ils sont situés, et pour la durée par des traits de prolongements ou de resserrements des chiffres.

⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁹² *Éléments de théorie*, publications H. CUBE, 1993, p. 3.

Comme dans la méthode de Rousseau, dans la notation *jianpu*, on utilise les chiffres : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 pour représenter les sept notes de la gamme heptatonique. Ces sept notes peuvent fonctionner sous le système du *do* mobile (solmisation mobile), c'est-à-dire 1 (*do*) ne représente pas seulement le *do* en 261.626 Hz d'aujourd'hui, mais la tonique dans toutes les tonalités ; de la même façon, 2 (*ré*) pour la sus-tonique, 3 (*mi*) pour la médiane, 4 (*fa*) pour la sous-dominante, 5 (*sol*) pour la dominante, 6 (*la*) pour la sus-dominante, 7 (*si*) pour la sensible. Un fait remarquable : le choix pour la notation *jianpu*, le même que dans la méthode de Rousseau, est différent de celui dans la notation 二四 *ersi* dont nous avons présenté au chapitre I. Ici, pour les notes, Rousseau et la Chine empruntent seulement la figure (et quelques significations) des chiffres mais pas leurs prononciations.

1.2 Les noms à chanter 唱名

Les notes, quand elles sont écrites ou quand elles sont prononcées sont différentes : on ne chante pas les chiffres, mais selon une convention qui est, par exemple, celle proposée dès le début du XI^e siècle par Guido d'Arezzo : *ut, ré, mi, fa, sol, la, (si)* à partir des premières syllabes d'un hymne à Saint Jean-Baptiste. Si l'on abandonne la prononciation des chiffres, les notes doivent, généralement, être indiquées par des sons aisément et clairement prononçables. Rousseau a mis en question la notation de l'époque mais a gardé les sept syllabes du système de solmisation pour appeler et faire chanter les notes. Cette partie est gardée dans la notation *jianpu*. Cette série de syllabes est nommée « nom à chanter » au sens littéral. Dans des manuels de théorie musicale, ces « noms à chanter » sont accompagnés souvent par leurs traductions phonétiques, soit en phonétique chinoise ancienne – Bopomofo⁹³ : ㄉㄛ, ㄖㄝ, ㄇㄩ, ㄈㄚ, ㄙㄛ, ㄌㄚ, (ㄙㄩ) |⁹⁴, soit par sept idéographies chinoises (Fig.64).

⁹³ Signes phonétiques sont formés par des caractères d'antiquité, utilisés entre 1912-1958 avant le *pinyin* en Chine.

⁹⁴ Tu Xianruo 屠咸若, *Zenyang du jianpu 怎样读简谱* (comment lire la notation *jianpu*), Ed. *Xin yinyue* 新音乐出版社 (Edition nouvelle musique), 1954 [1953], p. 3

读法, do re mi fa so la si
多来米发梭拉西

Fig. 64 : Solmisation et correspondance en caractères chinois, Li Chongguang, *op. cit.*, p.10

Les sept caractères chinois sous le nom des sons (Fig.64) sont les caractères dont la prononciation est semblable à celles des notes : 多 *duo* pour *do*, 来 *lai* pour *ré*, 米 *mi* pour *mi*, 发 *fa* pour *fa*, 梭 *suo* pour *sol*, 拉 *la* pour *la*, 西 *xi* pour *si*. Shen Xingong a proposé, à cause de son accent (il est de Shanghai et ses manuels sont utilisés d'abord à Shanghai), d'autres caractères pour *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, ceux qui se construisent comme une phrase poétique : 獨覽梅花掃臘雪 *du lan mei hua sao la xue*⁹⁵ (jouir en solitaire du calycanthe et balayer la neige hivernale). Grâce à ce moyen mnémotechnique, les notes (les sons musicaux) deviennent assez connues à l'époque.

1.3 Les noms des sons 音名

Les « noms des sons » tels C, D, E, F, G, A, B n'existent pas dans la méthode de Rousseau mais sont utilisées dans le solfège de la notation sur portée pour énoncer les syllabes du système de solmisation. C'est aussi une série de signes qui utilise les sept premières lettres alphabétiques pour noter et pour prononcer (appeler) les sons musicaux fondamentaux.

在音乐中所使用的乐音，构成一个体系，叫做“乐音体系”⁹⁶。[...]在乐音体系中，虽有八十多个高低不同的音，但音名基本上只有七个，其他各音的名称，都是由这七个基本名称变化而来的⁹⁷。

Dans la musique, les sons musicaux constituent un système nommé système des sons musicaux. [...] Dans ce système, bien qu'il y ait plus de quatre-vingts hauteurs sonores, il n'y a que sept noms de notes. Les autres appellations de sons viennent des mutations de ces sept noms fondamentaux.

Cet approche reflète une opinion générale qu l'on trouve dans la plupart des manuels, par exemple :

⁹⁵ Shen Xingong 沈心工, *Yueli cuoyao* 乐理撮要 (Abrégé de solfège), *Xuexiao changge chujì* 学校唱歌初集 (Recueil de chansons scolaires, Tome I), *Wenmin shuju* 文明书局 (Edition *Wenmin*), 1904, p. 1

⁹⁶ Tu Xianruo, *op.cit.*, p.3.

⁹⁷ *Ibid.*, p.4.

樂音雖多，而約舉之，不過七音。其他音的名字都是由這七個基本名稱變化而來的⁹⁸。

Bien que les sons musicaux soient nombreux, ils peuvent se réduire à sept, les autres noms donnés aux sons proviennent des mutations de ces sept noms principaux.

Une traduction phonétique apparaît aussi dans la plupart des manuels chinois. Par exemple, dans 学校唱歌初集 *Xuexiao changge chuji* (Recueil de chansons scolaires, Tome I)⁹⁹:

Nom des sons	C	D	E	F	G	A	B
Idéogramme	西	提	衣	哀夫	其	哀	皮
Pinyin	<i>xī</i>	<i>tí</i>	<i>yī</i>	<i>aifu</i>	<i>qí</i>	<i>āi</i>	<i>pí</i>

Tab. 7 : prononciation phonétique des notes (réalisation de l'auteur)

et dans *Jianpu changshi* 简谱常识 (Savoir courant sur la notation *jianpu*)¹⁰⁰:

Nom des sons	C	D	E	F	G	A	B
Idéogramme	西	地	衣	哎夫	基	哎	比
Pinyin	<i>xī</i>	<i>dì</i>	<i>yī</i>	<i>aifu</i>	<i>jī</i>	<i>āi</i>	<i>bǐ</i>

Tab. 8 : prononciation phonétique des notes (réalisation de l'auteur)

Cette correspondance vient probablement du système anglais. En effet, avant que la notation *jianpu* ne soit arrivée en Chine, les missionnaires, plutôt anglais et américains, avaient déjà commencé à enseigner la musique occidentale dans les églises et même dans les écoles qu'ils avaient fondées à la fin du XIX^e siècle dans quelques villes maritimes (par exemple : 宁波 Ningbo, 广州 Guangzhou (Canton)). Il est une preuve que la Chine a utilisé au début le système de solfège émanant d'Angleterre et des États-Unis. En outre,

⁹⁸ Shen Xingong, *op. cit.*, p.1.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Yi Ren 易人, *Jianpu changshi* 简谱常识 (Savoir courant sur la notation *jianpu*), Jiangsu renmin chubanshe 江苏人民出版社 (Éditions populaires du Jiangsu), 1977 [1973], p.58.

en Chine, « 新音乐 *xin yinyue* (musique nouvelle) » – représentée par la notation *jianpu* – poursuivait son occidentalisation et même son internationalisation.

Ces sept lettres de l’alphabet correspondent aux syllabes de la solmisation et aux chiffres indo-arabes dans la méthode de Rousseau.

Noms des sons	C	D	E	F	G	A	B
Solmisation	do (ut)	ré	mi	fa	sol	la	si
Notes en chiffre	1	2	3	4	5	6	7

Tab. 9 : Equivalences entre appellations des notes (réalisation de l’auteur)

Par la forme et le contenu du nom des sons, ces lettres (C, D...) ont la même fonction que les syllabes (*do, re...*) et les chiffres (1, 2...) apparus dans la méthode de Rousseau. En Chine, les noms des sons en lettres (C, D...) sont considérés comme pratiques à prononcer. En plus, ils représentent un abrégé et une simplification du système des sons musicaux, par exemple pour les trente-neuf sons musicaux d’un harmonium.

Au XX^e siècle, l’harmonium est utilisé largement à l’école, pour une raison économique et pratique. Selon 中国音乐书谱志 *zhongguo yinyue shupu zhi* (Index des notations et ouvrages musicaux de Chine), dès la publication 风琴小谱 *Fengqin xiaopu* (Petites partitions pour l’harmonium) rédigé par Gallina en 1908, et jusqu’en 1949, il y avait au moins une vingtaine de manuels d’harmonium. Voici un exemple du clavier de l’harmonium en Chine à l’époque (Fig.65).



Fig. 65 : Registre et clavier, Shen Xingong, *op.cit.*, p.8-9

Ce tableau sert aussi à montrer les correspondances entre les touches et les notes sur cet instrument. Les lettres de gauche, soit les noms des sons, sont utilisées ainsi dans la notation *jianpu* pour indiquer le ton/mode dans lequel on joue ; celles qui sont sous les touches sont également les noms des sons mais le (ou les) point(s) en dessous ou au-dessus en indique(nt) la hauteur (du son) ; dans les cases du tableau, les chiffres indo-arabes croisent les tons/modes de jeu et les hauteurs de notes (par exemple : la colonne sous le A avec un point en dessous sur la ligne du ton/mode de « *do* (C 调) », est dont le « *la₂* »). D'ailleurs, ces noms alphabétiques de notes représentent d'abord le système des hauteurs absolues, par rapport au système du *do* mobile qui utilise les prononciations (les noms de degrés) et les notes chiffrées qui servent pour l'écrit. Nous les détaillerons plus tard.

2 LA HAUTEUR DU SON 音高

Dans le solfège de la notation *jianpu*, à partir de 1904, les mots «高 (haut) », «下 (bas) » qui étaient traditionnellement utilisés pour indiquer la position relative d'un son altéré par rapport au son naturel, est maintenant utilisé pour figurer sa position dans l'espace. Evidemment, le sens « spatial » de ces mots vient du système de la notation sur portée. Dans la notation sur portée, la hauteur de son (de la note) est visuellement reflétée par la position, mais ce n'est pas le cas dans la notation *jianpu*. Dans celle-ci, les chiffres ont pour fonction de signifier les différences et les relations entre les hauteurs de sons : l'ordonnement ne se voit pas dans l'espace, mais par la place donnée à chacun dans la succession des chiffres. Dans ce cas, il y a en principe deux façons de comprendre cette « hauteur » dans la musique.

- La relation spatiale prenant en compte l'échelle et le degré (Fig.66-67) :

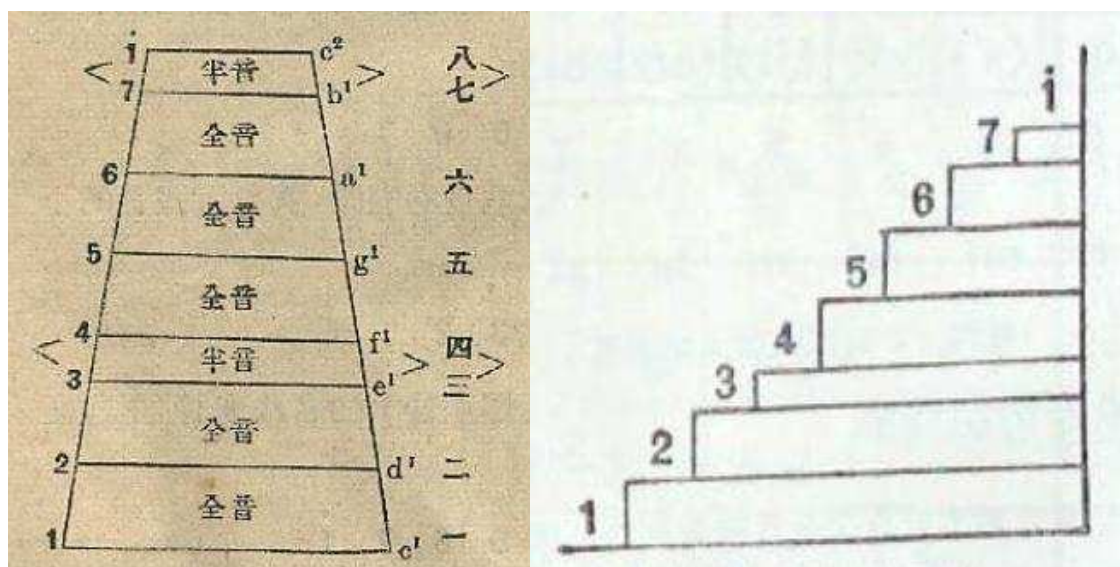


Fig. 66 : Octave en forme d'échelle, Tu Xianruo 屠咸若, *op. cit.*, 1954[1953], p. 4 (à gauche) et celle en forme d'escalier, Tu Xianruo, *op. cit.*, Ed. Musique de peuple, 1983, p. 1(à droite)

Ces deux images sont apparues dans un même ouvrage comme deux versions pour expliquer la gamme. Dans la Fig.66 (à gauche), la forme en « échelle » est présente, dans la Fig.66 (à droite), la forme en « escalier » est utilisée. Les deux figures montrent une relation spatiale entre les notes (hauteur de son) qui n'est pas affichée directement par les chiffres. Le demi-ton est bien indiqué par un espace plus petit.

- La succession des chiffres est utilisée dans *Jianpu rumen* 简谱入门 (Introduction à la notation *jianpu*)¹⁰¹ :

简谱以与音符相对应的数字的大小决定音的高低。比如 2 比 1 大, *re* 就比 *do* 高 ; 数字 2 比 3 小, *re* 就比 *mi* 低¹⁰².

La hauteur (haut, bas) de son dépend de la valeur du chiffre correspondant à la note. Par exemple, 2 est plus grand que 1, *ré* est plus haut que *do*, le chiffre 2 est plus petit que 3 donc, *ré* est plus bas que *mi*.

Même si la particularité des chiffres n'indique pas le changement de position du son, elle montre la position relative des sons, autrement dit des intervalles musicaux. Si, dans la notation sur portée, on « compte » pour obtenir l'intervalle musical, dans la notation *jianpu*, on le « calcule » : par exemple, quand on voit sur la portée, un *ré* puis un *sol*, on compte deux tons et demi, pour dire « c'est une quarte » ; en notation *jianpu*, on voit 2

¹⁰¹ Huang Huwei 黄虎威, *Jianpu rumen* 简谱入门 (Introduction à la notation *jianpu*), Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2007.

¹⁰² *Ibid.*, p. 1.

puis 5, on calcule 5 moins 2 égale 3 dont un demi-ton (parce que le chiffre 4 qui indique le quatrième note d'une gamme est dans cet intervalle¹⁰³).

Il y a deux séquences pour indiquer la hauteur d'un son dans une notation *jianpu* : la première est constitué des signes d'altérations, pour indiquer les variations au demi-ton ; la deuxième est constitué des points – qui se trouvent soit au-dessous soit au-dessus du chiffre (note) – pour indiquer les variations d'une note d'une octave à l'autre.

2.1 Les altérations et les accidents

La partie la plus subtile dans la méthode de Rousseau est celle relative aux signes d'altérations, soit les lignes obliques pour indiquer les changements par demi-tons, comme « un dièse » et « un bémol ». Malheureusement, cette méthode n'a pas été conservée dans la notation *jianpu* en Chine. On emprunte seulement son idée – l'altération accidentelle. Les deux signes de Rousseau sont remplacés par les cinq signes d'altération de la notation sur portée : #, b, x, bb, et même le bécarré ♯ que Rousseau avait abandonné. Leurs fonctions ont aussi été empruntées dans la notation *jianpu* en Chine.

音阶中的全音、半音结构虽然是固定的，但却可用临时记号去改变。[...]在简谱中，升[litt. monter]、降[litt. baisser]记号和重升、重降记号既叫做临时记号，又叫做变音记号，因为它们改变了自然音的性质，使其成为变音(也叫做变化音)。还原记号的作用与四种变音记号相反，是将变音恢复为自然音，因而在简谱中不应叫做变音记号，只应叫做临时记号¹⁰⁴。

Dans la gamme, la structure en ton et demi-ton est fixe, mais elle peut être variée par des signes d'accidents. [...] Dans la notation *jianpu*, le dièse, le bémol, le double dièse et le double bémol sont des signes d'accidents, nommés aussi altérations, parce qu'ils modifient la nature du son, et le transforment en une note altérée. La fonction du bécarré consiste justement, au contraire des quatre altérations, à rétablir la note altérée en note naturelle ; donc, dans la notation *jianpu*, le bécarré n'est pas une altération, mais un signe d'accident.

Dans cette définitionnel, l'auteur distingue le bécarré des autres altérations. D'après lui, le bécarré sert plutôt à retourner à la note d'origine. Alors, est-ce un nouveau « changement » ou un « rétablissement » ? On peut imaginer qu'il sagit d'une conception « centrée » comme les aiment les Chinois (empire du milieu, les quatre points cardinaux

¹⁰³ On rappelle que dans ce système entre 3 et 4 il y a un demi-ton comme entre 7 et 1 à l'octave supérieure.

¹⁰⁴ Huang Huwei, *op.cit.*, p.22.

avec le centre...). Nous proposons ci-après deux schémas dans lesquels la lecture horizontale correspond à une conception de « succession » (la notation *jianpu* et la notation de Rousseau), la lecture verticale correspondant à la conception « spatiale » (la notation sur portée) d'après les Chinois.

Première étape : on part d'une note (naturelle, initiale) et on arrive à une note altérée (note diésée autant que note bémolisée). La note naturelle est considérée comme le centre, c'est aussi un point de départ pour tous les mouvements, vers les notes altérées (Fig.67).

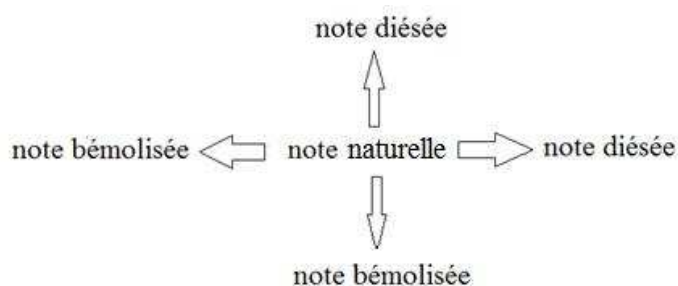


Fig. 67 : Départ d'une note naturelle ou initiale vers une note altérée (réalisation de l'auteur)

Deuxième étape : on part d'une note altérée et on revient à la note naturelle, initiale. C'est le cas du bécarre qui représente, au contraire de la première étape, une action de retour pour les Chinois (Fig.68).

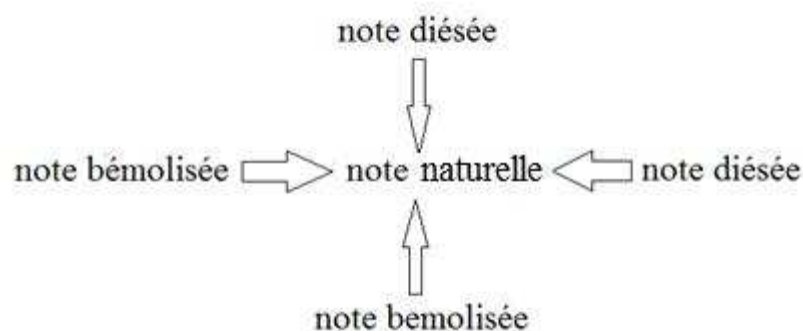


Fig. 68 : Retour d'une note altérée à la note naturelle ou initiale (réalisation de l'auteur)

Il y a encore une autre possibilité : celle du non-retour. C'est-à-dire que la variation modifie le point de départ, on ne retourne pas à la note de départ mais on va vers une autre note (naturelle) (Fig.69).

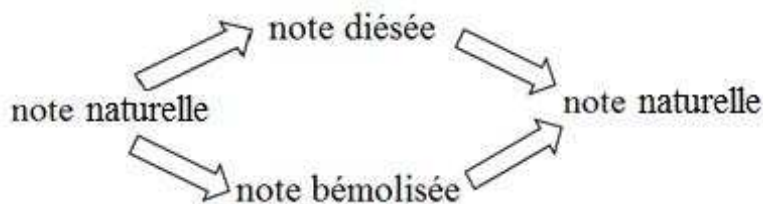


Fig. 69 : Une seule direction dans le temps pour les altérations (réalisation de l’auteur)

Voici un exemple complexe pour voir l’usage des trois signes principaux : #, b, ♯.

1 = G $\frac{4}{4}$ **德沃夏克《悲怆》**
 行板

#5 6 6 6. ♭5 5 | #4 5 5 5. ♭4 4 | 4 ♭7 8 #5. 5 i ♯7 | 7 8 - 5 7 | 1. 0 0 0 |

Fig. 70 : Extrait d’Antonin Dvorak, Huang Huwei¹⁰⁵

Comme dans la première mesure de l’exemple ci-dessus (Fig. 70), on met un bécarre devant le deuxième 5, sinon cette note serait diésée ; par contre, il ne faut pas le remettre pour le dernier qui représente une note naturelle.

Nous faisons d’abord, une transcription sans considérer la tonalité:

Fig. 71 : Transcription en *do* (majeur) (réalisation de l’auteur)

Et ensuite, une deuxième transcription en considérant la tonalité:

Fig. 72 : Transcription en *sol* (majeur) (réalisation de l’auteur)

Les différences se trouvent dans la troisième mesure, précisément sur la note sensible. Le bémol du premier exemple (Fig.70) et celui du deuxième exemple (Fig.71) sont remplacés par un bécarre dans le dernier exemple (Fig.72). Et le bécarre dans les

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 24.

deux précédents sont remplacés par un dièse. Parce que la note sensible dans *do* majeur est une note naturelle mais, en *sol* majeur, elle est déjà une note diésée.

Dans la méthode de Rousseau, le bécarré est un signe superflu, parce qu'un dièse ou un bémol (lignes obliques sur la note) s'applique seulement à la note considérée, mais dans la notation *jianpu*, les altérations fonctionnent pour toute la mesure, comme dans la notation sur portée.

2.2 Le point d'octave

Le symbole « • » est adapté de la méthode de Rousseau, pour distinguer les octaves, dans la notation *jianpu*. Ce point est situé soit au-dessus soit au-dessous d'une note, selon la modification de l'octave, vers le haut ou vers le bas, comme chez Rousseau. Mais, l'usage en est changé.

Nous reprenons des exemples du chapitre précédent, qui sont faits pour montrer la fonction du point chez Rousseau, et les comparons ici, pour voir les différences.

Exemple I (Fig.73 à 75) :



Fig. 73 : Montée à l'octave supérieure en notation sur portée (réalisation de l'auteur)

1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$

Fig. 74 : Montée à l'octave supérieure en notation chiffrée de Rousseau (réalisation de l'auteur)

1 2 3 4 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{1}$

Fig. 75 : Montée à l'octave supérieure en notation *jianpu* (réalisation de l'auteur)

Dans cet exemple, les différences apparaissent dès le deuxième (chiffre) 2 jusqu'à la fin. Rousseau supprime et évite la répétition du point, et le point signifie plutôt : monter à l'octave supérieure. Par contre, dans la notation *jianpu*, le point est répété pour tous, cela devient une partie de la note, qui correspond au registre. Les notes qui ont un point au-dessus, signalent qu'elles viennent d'une octave plus aiguë que la fondamentale ;

ensuite, les notes qui ont deux points au-dessus, sont à l'octave deux fois plus aiguë. Pour la baisse d'octave, c'est la même règle : le nombre de points est fixé avec les registres d'instrument.

Exemple II (Fig.76 à 78) :



Fig. 76 : Descente à l'octave inférieure en notation sur portée (réalisation de l'auteur)

1 7̣ 6 5 4 3 2 1 7̣ 6 5 4 3 2 1

Fig. 77 : Notation de l'octave inférieure en notation chiffrée de Rousseau (réalisation de l'auteur)

1̇ 7̇ 6̇ 5̇ 4̇ 3̇ 2̇ 1̇ 7 6 5 4 3 2 1

Fig. 78 : Notation de l'octave inférieure en notation *jianpu* (réalisation de l'auteur)

Exemple III (Fig.79 à 81) :



Fig. 79 : Combinaison de montée et descente (réalisation de l'auteur)

1 2 3 4 5 6 7 1̇ 7̇ 6 5 4 3 2 1

Fig. 80 : Combinaison de montée et descente en notation chiffrée de Rousseau (réalisation de l'auteur)

1 2 3 4 5 6 7 1̇ 7 6 5 4 3 2 1

Fig. 81 : Combinaison de montée et descente en notation *jianpu* (réalisation de l'auteur)

Exemple IV (Fig.82 à 84).



Fig. 82 : Combinaison de descente et montée en notation sur portée (réalisation de l'auteur)

1 7̣ 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 1̣

Fig. 83 : Combinaison de descente et montée en notation chiffrée de Rousseau (réalisation de l'auteur)

1̣ 7 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 1̣

Fig. 84 : Combinaison de descente et montée en notation *jianpu* (réalisation de l'auteur)

Exemple V (Fig.85 à 87) :



Fig. 85 : Saut de deux octaves vers le grave en notation sur portée (réalisation de l'auteur)

1 2 3 4 5 6 7 1̣ 1̣ 2 3 4 5 6 7 1̣

Fig. 86 : Saut de deux octaves vers le grave en notations chiffrées de Rousseau (réalisation de l'auteur)

1̣ 2̣ 3̣ 4̣ 5̣ 6̣ 7̣ 1̣ 1 2 3 4 5 6 7 1̣

Fig. 87 : Saut de deux octaves vers le grave en notations *jianpu* (réalisation de l'auteur)

Exemple VI (Fig.88 à 90) :



Fig. 88 : Saut de deux octaves vers l'aigu en notation sur portée (réalisation de l'auteur)

1 7̣ 6 5 4 3 2 1 1̣ 7̣ 6 5 4 3 2 1

Fig. 89 : Saut de deux octaves vers l'aigu en notations chiffrées de Rousseau (réalisation de l'auteur)

1̣ 7 6 5 4 3 2 1 1̣ 7̣ 6̣ 5̣ 4̣ 3̣ 2̣ 1̣

Fig. 90 : Saut de deux octaves vers l'aigu en notations *jianpu* (réalisation de l'auteur)

Le problème que nous avons trouvé dans la méthode de Rousseau en utilisant ce point, c'est qu'un même signe (la note) ne représente pas toujours la même hauteur, ni le même registre. La fonction du point est plutôt une marque pour indiquer le moment où changer d'octave chez Rousseau. Mais il devient plus stable dans le système *jianpu* où chaque point correspond à un registre. Ainsi, au lieu d'un mouvement comme chez

Rousseau, le point indique une situation, grave ou aiguë. Pour autant, les Chinois ne pensent pas cette fonction, marquée par le point, en terme « absolue », comme si grave et aigu étaient des références qui existeraient en soi. Les points sont toujours utilisés dans une seule œuvre et pour un seul instrument : ils n'ont pas de signification en soi, et chaque utilisation réinstalle son système de référence.

2.3 Les signes de ton 调号 : tonalité et modalité

La notation *jianpu* est utilisée pour la musique modale (tradition chinoise) aussi bien que tonale. Dans le cadre de la comparaison avec la notation chiffrée de J.-J. Rousseau, nous étudierons principalement le cadre tonal.

La particularité de la notation *jianpu* est qu'elle fonctionne plutôt sous le système du *do* mobile. Cela ne signifie pas qu'elle n'est pas valable pour le système des hauteurs absolues : théoriquement, il est possible de transcrire les partitions des différents systèmes en notation *jianpu*. La clé dans cette méthode est le signe indicatif du ton qui, en effet, n'a pas la même fonction que dans le système de la notation sur portée ; ce dernier sert à la fois à indiquer les notes altérées, et une structure musicale, un signe de notation de la musique... Au début du XX^e siècle, la notation *jianpu* était considérée comme une préparation ou bien une méthode abrégée pour la musique populaire (chansons venues d'Occident). Dans ce cas-là, on a moins besoin de marquer des détails comme les structures, les styles etc.

调由两部分组成, 即主音的高度与调式类别。[...] 在简谱中, 歌曲、乐曲调的高低均按大调的高低确定, 因此 C 大调与 a 小调在简谱中的调号均为 1=C, 它不代表歌曲的调式。调号是用以确定歌曲、乐曲(或调子)高度的定音记号。¹⁰⁶

Le ton a deux sens, la hauteur de la tonique et le type de mode. [...] Dans la notation, le ton d'une chanson, d'un air est toujours défini comme majeur, c'est-à-dire la hauteur d'un mode est décidée par la hauteur de 1 (*do*), donc *do* majeur et *la* mineur ont une même signature 1=C. La signature du ton (armure) est plutôt un signe qui indique la hauteur (de la note de référence) d'une chanson, d'un air (une mélodie).

Dans le système du *do* mobile, il faut savoir la hauteur réelle du chiffre 1. Le chiffre de la notation *jianpu* représente l'attribut et la fonction de la note. Dans une œuvre

¹⁰⁶ Du Guang 杜光, *Zenyang shi jianpu 怎样识简谱* (Comment connaître la notation *jianpu*), *Hunan wenyi chubanshe 湖南文艺出版社* (Editions littéraires et artistiques du Hunan), 2006 [1997], p. 11.

musicale, ce chiffre 1 doit être fixé sur une hauteur réelle, qui sert de référence. Le lien relatif entre la note chiffrée et la hauteur réelle est exprimée par le signe indicatif du ton. Et plus tard, cette notation sera aussi utilisée, dans la musique traditionnelle chinoise pourtant fondée sur une autre notion (musicale), le mode. C'est en approfondissant la recherche et la connaissance sur la théorie de musique occidentale que l'on peut observer la différence du signe indicatif du ton entre la notation *jianpu* et la notation sur portée.

Dans la notation *jianpu*, il y a deux façons pour noter le ton. La première existe à partir de 1904 ; la seconde est apparue plus tard, et c'est elle qui est devenue « officielle ».

- Le nom du son

Dès 1904, la présentation de la tonalité et le mode (majeur ou mineur) existe dans ce manuel, on a traduit la « tonalité » par « 调子 *diaozi* » abrégé en « 调 *diao* » en Chine, parce que « 调 *diao* » signifiait déjà « mode ».

[...] 七音之外有五个半音，参差其间，七五相加得十二音，故按音阶之理而盘旋之，即化成十二调，凡简谱中之调名，注明曲首，至正调中唯 C 调不用记号，其他诸调则于五线之左端，各有记号 [...] ¹⁰⁷

En plus des sept sons, il y a cinq sons qui s'intercalent par demi-tons en sorte que sept plus cinq font les douze sons ; ainsi, selon ce principe d'échelle des sons et par permutations, on obtient les douze tonalités. Le nom de la tonalité est inscrit au commencement d'un air dans la notation *jianpu*, il n'y a que la tonalité de C (*do*) majeur qui n'a pas de signe [d'altération], et les autres sont indiquées par leurs signes côté gauche sur la portée.

C'est une explication riche mais ambiguë. Elle mentionne la gamme chromatique et les douze tonalités, même le majeur (traduit par « 正调 *zhengdiao* »¹⁰⁸), mais « ton », « tonalité » et « mode » sont un peu mélangés.

En voici une présentation (Fig.91) :

¹⁰⁷ Shen Xingong 沈心工, *op.cit.*, p. 7.

¹⁰⁸ Ce terme signifie le mode standard pour l'accordage à la cithare *qin* 琴.

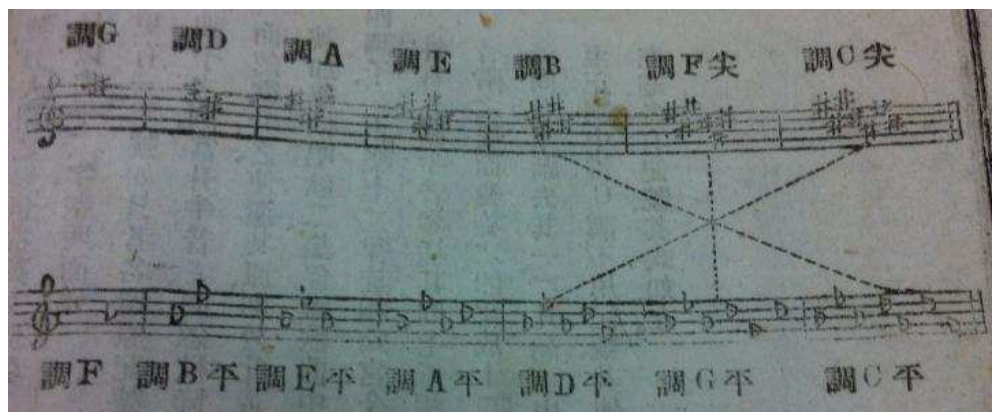


Fig. 91 : Armures et leurs noms chinois, Shen Xingong 沈心工¹⁰⁹

D’abord, on utilise les armures de la notation sur portée pour expliquer le ton dans la notation *jianpu*, et en leur donne chacune un nom chinois en utilisant les même lettres de l’alphabet que pour les noms des sons. Le dièse est représenté par l’idéogramme « 尖 *jian* » qui signifie « aigu » pour un son, et le bémol par « 平 *ping* » qui signifie « plat », « plan » (généralement utilisé pour une surface) ou « niveler », « calmer », mais très rarement utilisé pour décrire un son.

Ces indications de tonalité, avec ou sans l’idéogramme « 调 *diao* », avec ou sans les précisions « 尖 *jian* » et « 平 *ping* », sont placées au début dans la notation *jianpu* (leur ordre y est inversé, à l’occidentale, par rapport au tableau ci-dessus, qui est dans l’ordre de lecture chinois). Voici deux exemples pour cette indication (Fig.92 à 93).

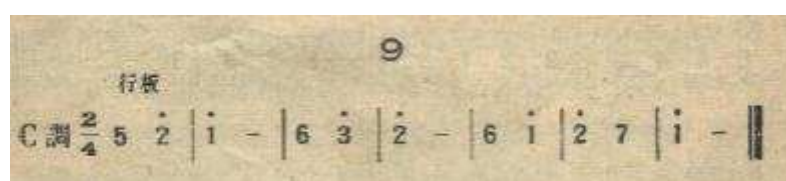
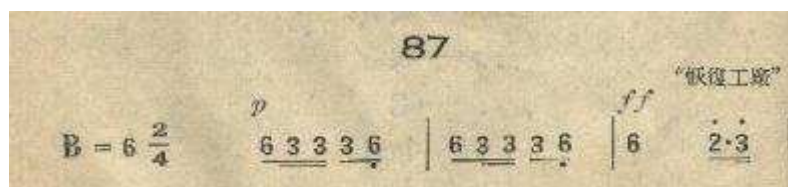


Fig. 92 : Indication du ton en lettre d’alphabet, Tu Xianruo 屠咸若¹¹⁰

Cette indication sert sans doute à faciliter la transformation entre la notation *jianpu* et la notation sur portée. Donc, au moment arrivée en Chine de cette notation *jianpu*, la plupart des œuvres utilisaient cette méthode.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁰ Tu Xianruo, *op.cit.*, p.9.

Fig. 93 : Indication du ton par l'égalité, Tu Xianruo ¹¹¹

Pour le mode mineur, il y a une autre proposition, par exemple, dans l'édition 1954, l'auteur écrit B=6 pour signifier *si* mineur au commencement d'un air.

在简谱作品开头都有 1=C、1=G 之类的标记，C、D、E、F、G、A、B 是拉丁字母，我国通常采用英语读音。这七个字母就是音名，只供看，写，读，不供唱。以 1=C 为例，1=C 规定 do 的音高是 C，并据此确定音阶中其余音的音高，可以认为，调就是 do 的音名位置 [...] 1=C，1=G 之类的标记就是调号 - 调的标志、记号。调号的作用只是规定音高，与作品的其他方面如调式等无关¹¹²。

Au commencement d'une œuvre en notation *jianpu*, il y a des indications comme 1=C, 1=G, C, D, E, F, G, A, B étant les lettres latines, pour lesquelles notre pays adopte la prononciation d'anglaise. Ces sept lettres sont des noms de sons, uniquement pour voir, écrire, lire, mais pas pour chanter. Prenons 1=C comme exemple, 1=C stipule que la hauteur de do [mobile] est C et, en conséquence, détermine toutes les autres hauteurs de la gamme. On peut considérer que « *diao* » représente la position du nom du do [mobile, par exemple : do sur fa]; [...] l'indication 1=C, 1=G est celle du mode - le symbole, le signe du ton. Le signe « *diao* » a seulement pour fonction de fixer la hauteur du son, cela n'a rien à voir avec d'autres aspects de l'œuvre comme la tonalité [par exemple le majeur ou le mineur].

Cette explication montre bien que les Chinois sont habitués à penser par une approche modale dans laquelle la hauteur du son de référence fixe le mode : on utilise toujours la notion de « *diao* » traditionnelle, c'est-à-dire relative à la « modalité » et on l'élargit à la « tonalité ».

Une nouvelle méthode se trouve dans l'édition revue et augmentée de Tu Xianruo, en 1983, qui a permis aux Chinois de comprendre ces indications dans la notation *jianpu*, à savoir que le but est de donner la hauteur de la tonique, soit le chiffre 1.

- Le nom du ton par l'égalité « 1= ? »

¹¹¹ *Ibid.*, p.50

¹¹² Huang Huwei, *op.cit.*, p. 70

Après l'unification, la distinction entre les modes majeur et mineur est abandonnée, mais on peut reconnaître le mode avec la dernière note d'une œuvre. Nous avons parlé dans le chapitre précédent de cette indication chez Rousseau, qui supprime aussi la distinction entre le majeur et le mineur dans la deuxième version de la méthode : la *Dissertation*. Comme dans les deux exemples ci-dessous, ce qui se termine par 1 (Fig.94) est généralement en majeur ; en revanche, le mineur se termine souvent par 6 (Fig.95).

Fig. 94 : Extrait d'un air en mode majeur et transcription (réalisation de l'auteur)¹¹³

Dans cet extrait (Fig.94), 1= E signifie *do* [mobile] sur *mi* ; et comme l'air se termine avec 1, c'est donc en mode majeur.

Fig. 95 : Extrait d'un air en mode mineur et transcription (réalisation de l'auteur)¹¹⁴

Dans cet extrait (Fig.95), 1= G signifie *do* [mobile] sur *sol* ; et comme l'air se termine avec 6 (la sixte, *mi*), c'est donc dans le relatif mineur (*mi* mineur).

Cette méthode est actuellement utilisée est devenue le standard du signe indicatif du ton dans le système de la notation *jianpu* en Chine.

¹¹³ Tu Xianruo, *op.cit.*, 1983[1952], p. 5.

¹¹⁴ Yi Ren, *op. cit.*, p. 69.

Dans la notation *jianpu*, le signe indicatif du ton n'est pas seulement une indication de hauteur, il est aussi un pivot dans la transcription entre la notation *jianpu* et la notation sur portée, comme entre le système du *do* mobile et le système des hauteurs absolues.

Nous avons beaucoup parlé du registre précédemment, mais en effet, si le registre est fixé, alors comment cette notation fonctionne-t-elle sous le système du *do*-mobile ? Jusqu'à présent, nous avons l'impression que la notation chiffrée a été un peu perdue en se développant et en devenant la notation *jianpu*. Elle s'éloigne de la méthode de Rousseau, et ressemble plus à la notation sur portée. Nous étudions à présent les problèmes et les solutions sur cette fixité du registre dans la notation *jianpu*.

2.4 Le registre

Le registre d'un instrument a une étendue qui va de sa note la plus grave à sa note la plus aiguë. Pour présenter l'utilisation de la notation *jianpu* sur un large registre (utile pour la plupart des instruments), le clavier est un instrument idéal avec son étendue de plusieurs octaves.

Deux tableaux en rendent compte : « correspondance entre le clavier et les gammes bémolisées », et « correspondance entre le clavier et gammes dièses » de Shen Xingong (Fig.96) qui ressemble beaucoup à la « table générale » de Rousseau (Fig.97).

鍵盤與降半音各音階之關係												
鍵盤	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G
調名	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G
F調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
C調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
G調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
D調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
A調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
E調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
B調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
F#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
C#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
D#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
E#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
B#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
C#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5

鍵盤與升半音各音階之關係												
鍵盤	F#	C#	D#	E#	F#	G#	A#	B#	C#	D#	E#	F#
調名	F#	C#	D#	E#	F#	G#	A#	B#	C#	D#	E#	F#
C調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
G調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
D調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
A調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
E調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
B調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
F調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
C#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
D#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
E#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
F#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
G#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
A#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5
B#調	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5

Fig. 96 : correspondance entre clavier, gammes bémolisées et gammes dièses, Shen Xingong¹¹⁵

¹¹⁵ Shen Xingong, *op.cit.*, p. 8-9

TABLE GÉNÉRALE
De tous les Tons et de toutes les Clefs.

	X												A												B												C												D											
Clé de Fa.....	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7				
de Mi.....	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7					
de Mi.B.....	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7						
de Re.....	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7							
d'Ve.....	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7								
d'Ve.....	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7									
de Si.....	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7										
de Si.B.....	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7											
de La.....	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7												
de La.B.....	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7													
de Sol.....	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7														
de Fa.....	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7															
de Fa.D.....	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7																

Fig. 97 : Correspondance entre les notes et les registres, *Dissertation*, Rousseau¹¹⁶

Ces deux tableaux sont pour deux instruments différents : celui de Shen Xinggong est un clavier d’harmonium du XX^e siècle (environ trois octaves) ; celui de Rousseau est un clavier de clavecin du XVIII^e siècle (environ cinq octaves).

Le paradoxe de cette présentation en tableaux est que Rousseau ne met pas d’image de clavier, alors que l’auteur chinois en met une. Rousseau pense que cette notation est ainsi valable pour la voix et tous les instruments, et les Chinois, que cela devrait satisfaire, ajoutent pour leur part un clavier, parce que cette notation est associée à l’introduction du piano (harmonium).

Et puis, alors que Rousseau distingue l’octave dans lequel on se situe par une lettre (X, A, B...), les Chinois utilisent des points pour les notes qui ne sont pas dans le médium (中音区). Les Chinois distinguent ces cinq octaves du registre de Rousseau en cinq gammes heptatoniques : gamme super grave, gamme plus grave, gamme grave, gamme médium, gamme aiguë. En fait, cette pensée fragmente davantage les étendues, mais dans les deux cas, les chiffres dans les cases sont les notes dans les douze tonalités.

Ainsi, la notion de médium est contraignante, parce qu’elle réduit la présentation d’une tonalité à son étendue minimale. Par exemple, selon l’ordre du tableau (Fig.98) :

- Médium en *si* bémol majeur



- Médium en *si* majeur

¹¹⁶ *Dissertation...*, op. cit., p.165.



- Médium en *do* majeur



[...]

- Médium en *la* majeur (pas de sol dièse dans un clavier)



Fig. 98 : succession d'étendues du tableau de la Fig.90 (réalisation de l'auteur)

Dans cet esprit où les Chinois différencient les octaves par la présence d'un ou deux points au-dessus ou en dessous des chiffres (et aucun point pour le médium), la représentation des étendues n'est pas efficace. Si l'on suit le tableau de Shen Xingong : l'octave médium (chiffres sans point) commence au 1 égal au *si* bémol (croisement de la colonne correspondant à la 18^e touche à partir de la gauche et de la ligne indiquée par *bB* 調) se termine à une case située entre le chiffre 6 visible et le chiffre 7 en extérieur, équivalent au *sol* dièse (croisement de la dernière colonne et de la ligne indiquée par *A* 調).

Ainsi, le médium ne commence pas par le *do*3, mais par le *si*2 bémol dans le manuel de Shen Xingong, et s'arrête au *sol*4, avant la dernière note logique qui est *sol*4 dièse (7^e degré) (Fig.99).



Fig. 99 : Etendue des gammes médiums (réalisation de l'auteur)

L'analyse des autres registres se fait de la même façon :

Les chiffres qui ont un point dessous $\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3} \ \dot{4} \ \dot{5} \ \dot{6} \ \dot{7}$ représentent la gamme grave (低音区), on obtient une étendue de registre : *si*1 bémol(1) – *sol*3 dièse (7) (Fig.100).



Fig. 100 : Etendue des gammes graves (réalisation de l'auteur)

Les chiffres qui ont un point au-dessus : $\ddot{1} \ \ddot{2} \ \ddot{3} \ \ddot{4} \ \ddot{5} \ \ddot{6} \ \ddot{7}$ représentent la gamme aigüe (高音区) ; on obtient une étendue de registre : *si*3 bémol – *sol*4 (les notes du *sol*4 dièse jusqu'au *sol*5 dièse sont virtuelles) (Fig.101).



Fig. 101 : Etendue des gammes aigües (réalisation de l'auteur)

Les chiffres qui ont deux points au-dessous : $\ddot{\ddot{1}} \ \ddot{\ddot{2}} \ \ddot{\ddot{3}} \ \ddot{\ddot{4}} \ \ddot{\ddot{5}} \ \ddot{\ddot{6}} \ \ddot{\ddot{7}}$ représentent la gamme plus grave (倍低音区) ; on obtient une étendue: *fa*1 – *sol*2 dièse (les notes du *si*1 bémol jusqu'au *mi*1 sont aussi virtuelles) (Fig.102).



Fig. 102 : Etendue des gammes plus graves (réalisation de l'auteur)

Enfin, la gamme super grave (增倍低音区) comprend seulement trois notes *fa*1, *fa*1 dièse, *sol*1, et la gamme plus aigüe (倍高音区) n'existe pas dans le tableau de Shen Xingong (Fig.96).

La fonction de ce genre de tableau est effectivement de montrer la hauteur réelle des notes. Cependant, la différence entre « la hauteur réelle » et « la hauteur » n'existe qu'au moment où l'on compare ou fait transcrire les deux systèmes, soit le système des hauteurs

absolues et le système du *do*-mobile. Pour faciliter l'apprentissage de certains instruments avec la notation *jianpu*, on se sert surtout des instruments à clavier qui n'ayant pas besoin d'accordage à réaliser une transposition, comme le clavecin, le piano, l'orgue et l'harmonium de l'époque. D'ailleurs, au début de sa diffusion, la notation *jianpu* n'était utilisée principalement qu'à l'école pour les cours « musique et chant (乐歌) », qui sont accompagnés au piano ou à l'harmonium tandis que les chansons dans des manuels utilise plutôt des transcriptions de la notation sur portée. Cela a créé à l'époque la nécessité de garder un lien avec le système des hauteurs absolues. Or, la fixité de registre dans la notation *jianpu* est relative. Dans l'exemple ci-dessus de Shen Xingong (Fig. 92), la note 1 (*do*3) est médium en *do* majeur et *si* bémol majeur ; mais, elle est grave en *fa* majeur, *mi* bémol majeur, *sol* majeur, la bémol majeur, *ré* bémol majeur. Elle ne fonctionne que dans une condition donnée (soit l'œuvre).

Il existe d'autres façons de démontrer cette fixité des registres : en mettant les noms des notes en lettres alphabétiques et les chiffres sur les touches, pour rendre compte du système des hauteurs absolues et le système du *do* mobile (Fig.103).

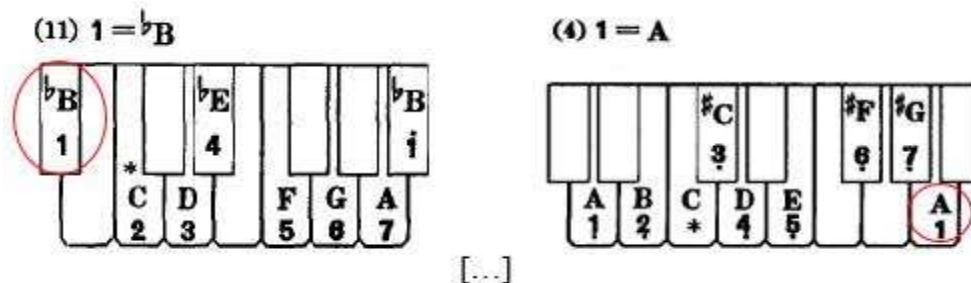


Fig. 103 : Etendue d'une gamme sur clavier, Huang Huwei¹¹⁷

Huang Huwei reprend le choix de Shen Xingong, où le médium commence par *si*2 bémol pour la tonique 1, qui est au-dessous de *do*3 (*do* médium fixé), et où le *do* du médium le plus aigu est le *la*3 des hauteurs absolues, comme nous les indiquons par le cercle dans les claviers ci-dessus.

La nécessité d'établir une telle équivalence n'est pas toujours soutenable ; en revanche, la correspondance entre les notes de la notation *jianpu* et les touches du clavier semble davantage précisée ici, mais l'utilisation de cette notation est spécifique au clavier. Au moment où la notation *jianpu* est empruntée pour écrire la musique

¹¹⁷ Huang Huwei, *op. cit.*, p.75-78.

traditionnelle, cette représentation de la relation devient un obstacle. C'est pourquoi ce genre de tableau a disparu des manuels et, plus tard, c'est vu remplacé par une autre explication (Fig.104) plus ambiguë, mais plus satisfaisante pour les musiciens-compositeurs chinois.

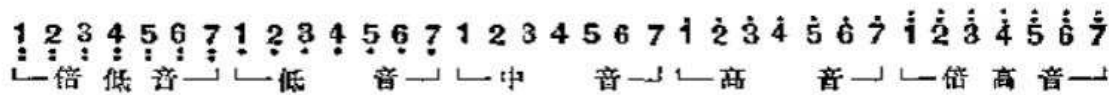


Fig. 104 : nouvelle représentation du registre, Li Chongguang¹¹⁸

Dans cet exemple, il n'y a que des notes chiffrées de la notation *jianpu* pour représenter les cinq registres (octaves) standards, tandis que la partie correspondante avec la notation sur portée a été supprimée de même que le clavier de l'instrument. On distingue les notes qui ont deux points en dessous pour représenter un registre plus grave, celles qui en ont un pour un registre grave, celles qui n'ont pas de point pour représenter un registre médium, celles qui ont un point au-dessus pour représenter un registre aigu, celles qui en ont deux pour représenter un registre plus aigu. Et cela donne une vraie liberté pour une utilisation plus large dans le monde musical en Chine.

3 LA DURÉE 节奏

Les Chinois, traditionnellement, ne mesurent pas les durées : ils préfèrent se référer à des battues, avec temps plus ou moins fort, plus ou moins faible, etc. L'introduction d'une notion où la note posséderait une durée précise est très étrangère aux habitudes musicales chinoises et nécessiterait donc un long préalable pédagogique : c'est ce que fait la notation *jianpu*, inspirée par le système de Rousseau, avec toutefois des différences significatives.

Dans la notation *jianpu*, il y a quatre signes pour indiquer la durée d'une note : le petit trait au-dessous d'une note, ce qui est hérité de Rousseau ; le nouveau petit trait de prolongation ; le point de prolongation et la liaison comme celle de la notation sur portée. La façon de représenter une durée n'est pas tellement différente de celle de la notation sur portée ; par contre, elle est nettement modifiée par rapport à la méthode de Rousseau.

¹¹⁸ Li Chongguang, *op. cit.*, p.11.

Voici un schéma démontrant les valeurs principales utilisées dans la notation *jianpu* (Fig.105).

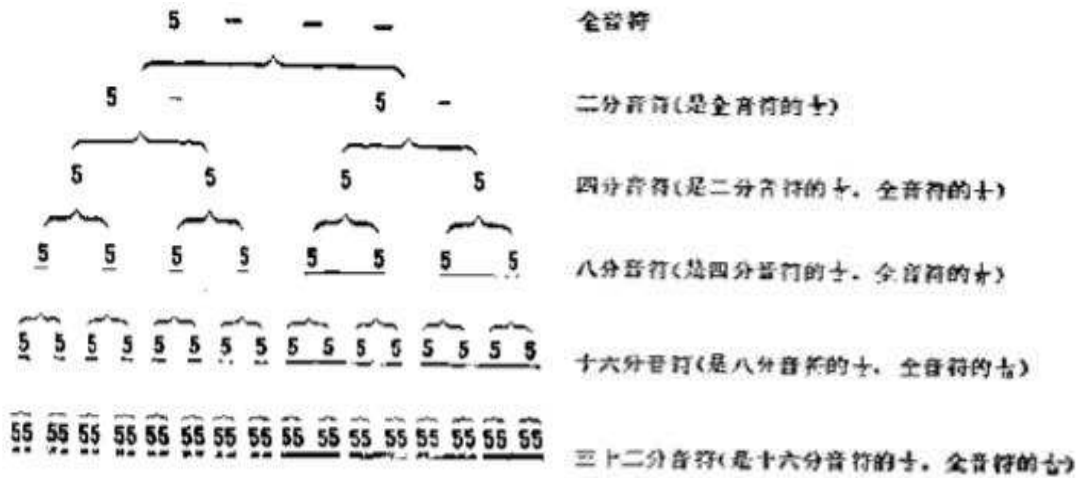


Fig. 105 : Signes et noms des durées, Li Chongguang¹¹⁹

Dans l'exemple ci-dessus, le tableau de gauche montre les correspondances entre durées : tout en haut, le chiffre 5 (nous pouvons choisir n'importe quelle note pour ce cas) et les trois petits traits suivants correspondent ensemble à la ronde dans la notation sur portée, cette note nommée « 全音符 *quan yinfu* » en chinois, (l'explicitation est la partie droite de la figure). Les dénominations sont marquées par la provenance de la langue anglaise. « 音符 *yinfu* » est la note dont on vient de parler et « 全 *quan* » signifie : complet, entier, plein etc. Il est sans doute traduit du mot anglais « *whole note* » : « *whole* » signifie, entier. Tous les autres noms qu'on utilise sont traduits de l'anglais (Tableau 10) :

chinois	anglais	français
全音符	Whole note	Ronde
二分音符	Half note	Blanche
四分音符	Quarter note	Noire
八分音符	Eighth note	Croche
十六分音符	Sixteenth note	Double-croche
三十二分音符	Thirty-second note	Triple-croche

Tab. 10 : Noms des durées en trois langues (réalisation de l'auteur)

¹¹⁹ *Ibid.*, p.12.

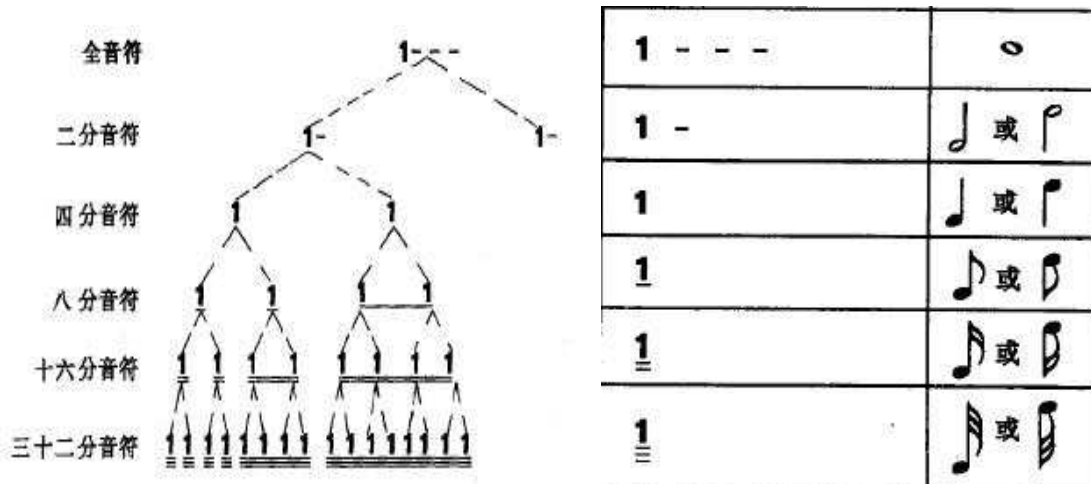
自二分音符以下，各音符的时值都是全音符的若干分之一。二分音符是全音符的 1/2，叫做二分之一音符，简称二分音符；四分音符是全音符的 1/4，叫做四分之一音符，简称四分音符，等等¹²⁰。

À partir de la note moitié [la blanche], chaque valeur de durée est donnée en fraction de la ronde. La note 二分 *erfen* est la moitié de la ronde nommée la note division par deux ; la note 四分 *sifen* est le quart de la ronde, nommé la note division par quatre etc.

Ainsi en passant par l'intermédiaire du japonais et de l'anglais, est introduite l'idée d'une note longue dont les divisions formeront le système temporel de la musique. De plus s'affirme l'idée que l'on peut passer de manière continue d'une note très longue à une note très brève.

Dans la notation *jianpu*, les noms des durées sont formés aussi par des nombres ; la valeur d'une note est manifestée directement par son nom : au lieu de dire « blanche », « noire », « croche », noms qui se réfèrent à l'apparence des notes, on dit quelque chose comme « moitié », « quart », etc. Les notes sont nommées selon leurs proportions dans la notation *jianpu*, 二分 *erfen*, c'est la réduction du 二分之一 (la moitié), 二分音符 (litt. la note la moitié) soit la blanche ; 四分 *sifen*, est la réduction du 四分之一 (le quart), 四分音符 (litt. la note le quart) soit la noire ; 八分 *bafen*, est réduit de 八分之一 (le huitième), soit la croche, etc.

Un tableau similaire avec une équivalence pour montrer la relation avec la notation sur portée se trouve dans des manuels. Par exemple (Fig.106) :



¹²⁰ Huang Huwei, *op. cit.*, p. 3

Fig. 106 : Signes de durée de la notation *jianpu* et ses équivalences dans la notation sur portée¹²¹

Dans les tableaux ci-dessus, à gauche, les équivalences entre les valeurs sont réduites de moitié par rapport à l'exemple précédent (Fig. 100) et le chiffre 1 est choisi comme note de référence (pour simplifier). Il s'agit d'une hauteur dans la notation *jianpu*, ce qui n'est jamais le cas pour les « notes » de la notation sur portée, dont la hauteur est repérée par les lignes ou interlignes. Dans le tableau de droite, pour représenter une note de la notation *jianpu*, on indique un chiffre c'est-à-dire une hauteur : la notation sur portée dissocie hauteur et durée alors que la notation *jianpu* les unit. C'est sans doute la raison pour laquelle par la suite les traités ont abandonné les chiffres, et ont utilisé « x » à la place du chiffre pour expliquer le système des durées.

3.1 Les traits de diminution et de prolongement

De petits traits sont utilisés pour deux cas selon la position : comme chez Rousseau, le trait qui est placé au-dessous d'une note pour réduire sa durée ; par contre, la position au-dessus de la note a disparu chez Rousseau avant d'être arrivée en Chine (le système Galin-Paris-Chevé avait choisi de garder la situation en haut pour ce cas de diminution).

Un seul chiffre de la notation *jianpu* signifie déjà une valeur égale à la noire de la notation sur portée, qui est considérée comme la base.

单纯音符，又叫做基本音符，其构成以四分音符为主体，以短横线为附件，短横线用做“增时线”时，附在四分音符后面，每条的时值等于一个四分音符；用做“减时线”时，附在四分音符下面，每条将其上面的音符的时值削减一半。四分音符与短横线的不同组合即构成各种不同时间值的单纯音符¹²²。

La pulsation simple, nommée aussi note de base, a une structure formée du corps de la note dite quart (la noire), complétée par des traits horizontaux ; si ceux-ci sont utilisés comme « traits de prolongement de la durée », ils sont situés à la suite de la noire, chaque trait ajouté étant égal à la durée de la noire ; s'ils sont utilisés comme « traits de diminution de la durée », ils sont situés au-dessous de la noire, chacun diminuant de moitié la valeur de la note considérée. Les combinaisons de la noire avec les différents traits horizontaux constituent les variations de pulsation.

Une durée plus courte est indiquée par un petit trait au-dessous de la note. La méthode ressemble au principe de la queue de note dans la notation sur portée : le nombre

¹²¹ *Ibid.*, p.3, 99.

¹²² *Ibid.*, p. 2-3.

des traits sous le chiffre et le nombre des traits sur la hampe de la queue sont équivalents pour la même durée (Fig. 107). Chaque trait signifie que la valeur doit être réduite de moitié.

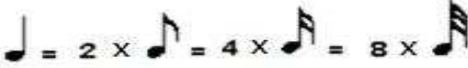
$$1 = 2 \times \underline{1} = 4 \times \underline{\underline{1}} = 8 \times \underline{\underline{\underline{1}}}$$


Fig. 107 : Equivalence des valeurs des notes en un temps (réalisation de l’auteur)

Le trait à droite du chiffre, c’est-à-dire le trait de prolongement, n’existe pas dans la méthode de Rousseau ; ce trait vaut toujours un temps en Chine. Il y a un point de prolongement chez Rousseau mais il fonctionne de façon différente : c’est plutôt un signe de répétition, qui est valable quelles que soient les durées. La différence apparaît quand on a, par exemple, un chiffre avec un trait en dessous qui indique une durée moitié 1 (comme une croche par rapport à une noire) : dans la notation *jianpu* le trait de prolongement vaut toujours un temps, alors que le point de prolongement chez Rousseau vaut un demi temps (le point après une note chiffrée indique de répéter cette note, donc répéter la croche). Ci-après (Fig.108), le 1 suivi de trois traits vaut quatre temps comme les quantités qui suivent (1- -1, etc.). La blanche pointée n’existe pas dans la notation *jianpu*, elle équivaut à 1 - -.

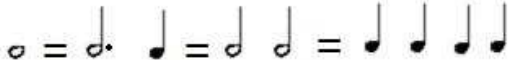
$$1 - - - = 1 - - 1 = 1 - 1 - = 1 1 1 1$$


Fig. 108 : Equivalence des durées (réalisation de l’auteur)

3.2 Le point de prolongement

Dans la notation *jianpu*, il existe une utilisation du point comme dans la notation sur portée, mais uniquement pour la noire et des durées plus brèves. Le point se situe juste après le chiffre pour représenter une moitié de temps de la note précédente. Ces notes

avec des points s'appellent aussi « notes pointées » (Tab.11) comme celles de la notation sur portée.

1.	1 + 1	1.	1 + 1 + 1
1.	1 + 1	1.	1 + 1 + 1
1.	1 + 1	1.	1 + 1 + 1
1.	1 + 1	1.	1 + 1 + 1

Fig. 109 : Notes pointées, Huang Huwei ¹²³

Nous avons vu précédemment que le point chez Rousseau est plutôt un signe de répétition. Par exemple, une noire suivie d'un point (1▪) dans la méthode de Rousseau équivaut à une blanche dans la notation sur portée et une note *erfen* (1 -) dans la notation *jianpu*.

4 LE SILENCE 休止

Dans le système de notation *jianpu*, les silences, nous pourrions même dire « le silence », est traité comme une note muette. « Le silence est un (des) signe(s) qui manifeste(nt) un moment muet dans la musique (休止符是音乐中用以表示默不出声的时间符号) »¹²⁴. Dans cette méthode, il n'y a qu'un signe, le chiffre 0, pour signifier l'absence de hauteur du son, sans doute adapté de la méthode de Rousseau.

Dans certains manuels, il y a une sous-section « silence 休止符 » dans la section « note 音符 ».

一、音 符	(1)
1. 乐音的高低与音阶	(1)
2. 乐音的长短	(2)
3. 休止符	(17)
4. 临时记号	(22)
I. Notes	1
1. hauteur du son et échelle	1
2. durée du son	2
3. silence	17
4. Signes d'altérations	22

¹²³ *Ibid.* p.7

¹²⁴ Tu Xianruo, *op. cit.*, 1954, p. 25.

Fig. 110 : Sommaire du manuel *Introduction à la notation jianpu*, Huanghuwei

Mais on ne nie pas qu'il y ait des différences entre une note et un silence. Premièrement le silence est comme un mouvement (musicale) muet : « 休止符虽是无声的, 但无声并不是取消音乐。恰恰相反, 休止符不仅也是音乐, 而且是音乐中的重要表情手段之一 (le(s) silence(s) est muet, mais cela n'équivaut pas à l'absence de musique. Par contre, le silence n'est pas seulement de la musique, mais encore un des moyens les plus importants pour exprimer des sentiments dans une musique.) »¹²⁵. Deuxièmement, en tant qu'interruption du son, « 用 0 表示音乐在进行中停顿时间长短的符号, 叫做休止符 (le chiffre zéro s'appelle le signe du silence représentant le temps d'interruption dans la musique)¹²⁶ ». Cela est proche de la définition solfégique de la notation sur portée : « les silences sont les signes qui indiquent l'interruption du son »¹²⁷. On trouve aussi dans le dictionnaire d'Oxford : « l'absence momentanée de son »¹²⁸.

Dans la notation *jianpu* de la Chine, l'usage de ce zéro est le même que pour les sept notes principales : les signes rythmiques fonctionnent aussi pour le silence, sauf qu'on répète le zéro au lieu de mettre un trait de prolongement.

- Le trait de prolongement ne sert pas pour le silence, pour une durée supérieure à un temps (une noire), on doit mettre autant de zéros que nécessaire. Par exemple :

5 - - - pour une durée sur quatre temps d'une note principale, prolongement présenté par les trois petits traits suivants ; mais pour le silence qui dure quatre temps, on doit mettre quatre zéros : 0 0 0 0.

- La liaison de prolongation n'est pas utilisée pour le silence (Fig.110).

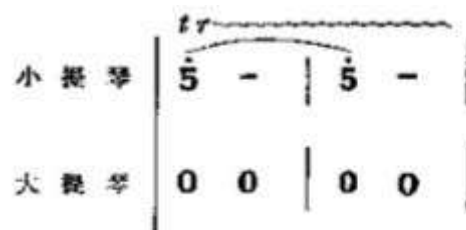


Fig. 111 : Liaison de prolongation pour les sons et le silence, Li Chongguang¹²⁹

¹²⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁶ Yi Ren, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁷ *Eléments de théorie, op.cit.*, p.10

¹²⁸ *Dictionnaire encyclopédique de la musique, op.cit.*, p.698

¹²⁹ Li Chongguang, *op.cit.*, p. 25.

Dans l'exemple ci-dessus, pour une mesure à deux temps, d'une part, le 0 doit être répété et, d'autre part, pour la mesure suivante contrairement à la voix du haut (violin) où l'on utilise une liaison pour prolonger la durée de la note (5), pour la voix du bas (violoncelle), il faut un zéro à chaque temps de silence (deux pour la première mesure et deux pour la seconde mesure sans aucune liaison).

Avec la question du silence, nous arrivons à un point de réflexion très important : il semblerait que pour Rousseau, et avec lui pour toute une pensée occidentale dont il est l'écho, le silence soit compris sur le même plan que les notes de musique. Il est mesurable comme elles et marque simplement qu'il n'y a pas de son. En Chine, on trouve deux pensées du silence : on peut le comprendre comme une note, ou bien on peut le comprendre comme un élément d'une nature différente de celle du son. L'ensemble (silence et son) constitue, dans les deux cas, un élément de la « musique ». En revanche, le rapport entre le son et l'absence de son n'est pas pensé de la même façon : on peut considérer qu'une référence commune et partagée subsiste entre les deux ; ou bien, on peut considérer que l'un est de nature différente, ce qui rend alors son et silence incomparables.

L'écriture *jianpu* laisse la résonance du son sans la mesurer, et introduit un signe particulier global pour le silence, sans le mesurer avec autant de précision que par la répétition, d'autant de 0 que nécessaire pour achever le temps. Elle a du mal à choisir entre ces deux orientations, intermédiaire entre une pensée occidentale qui l'influence et une pensée chinoise plus traditionnelle.

CONCLUSION

Après avoir analysé techniquement la notation chiffrée de Rousseau et la notation *jianpu* de la Chine, les différences apparaissent de façon plus évidente que les points communs. La notation *jianpu* ne ressemble pas vraiment à la méthode de Rousseau, sauf pour la hauteur du son, car sa façon de représenter le rythme et la mesure sont très proches de celles de la notation sur portée. La notation *jianpu* de la Chine est comme une méthode entre la notation chiffrée de Rousseau et la notation sur portée.

En effet, cette réalité qui semble avoir des opinions opposées à cette thèse, n'empêche pas la recherche, et non plus de faire tomber nos hypothèses. En revanche, cela est le cœur de problème que nous traitons par cette thèse. Pourquoi une méthode lancée par Rousseau a-t-elle été adaptée et conservée par la Chine ? Avec une tendance assez forte à imiter et à s'approcher de la notation sur portée, la notation *jianpu* a cependant fini d'évoluer. Cela se manifeste par la fixité du point d'octave, qui montre une intention d'obtenir l'équivalence entre les points et le registre du piano. Néanmoins, après la rencontre avec la musique traditionnelle chinoise, cette modification est freinée et reste dans un état « incomplet ». Nous pouvons même dire que cette « incomplétude » rend vivante cette méthode, et lui fournit un grand nouveau territoire.

Il est regrettable que Rousseau n'ait pas eu l'occasion de trouver des soutiens en Extrême-Orient, même s'il a jeté un coup d'œil étonné sur la musique d'un de ces pays lointains qu'est la Chine. Un air de musique est inclus dans son *Dictionnaire de musique*. Nous sommes certains qu'il existe un accord tacite insondable entre Rousseau et la Chine d'après l'air de Rousseau, nommé « Pièce de soie à feuille de saule 柳叶锦 »¹³⁰, nom originel, introduit par le père Du Halde en 1735¹³¹ et aussi le père Amiot entre

¹³⁰ Yves Lenoir et Nicolas Standaert, *Les danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Presses universitaires de Namur, Editions Lessius, 2005, p. 27

¹³¹ J.-B. Du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, t.3, Paris, 1735, p. 327-329

1751-1760¹³². Selon la recherche d'Ysia Tchen, parmi les différentes versions, celle de Rousseau est la plus proche de l'original chinois. De plus, Ysia Tchen pense que Rousseau n'avait pas vraiment étudié la musique chinoise ni la notation, c'est pourquoi il a commis l'erreur dans l'article « Caractères de musiques » de son dictionnaire de juger qu'il n'y a que les Européens qui savent écrire la musique. Par contre, le père Amiot présente un genre de notation musicale chinoise dans ses deux livres *De la musique moderne des Chinois* (1751-1760) et le *Divertissement chinois* (1779)¹³³, qui est cité dans *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780) de Jean-Benjamin de La Borde. Nous allons détailler cette question dans la troisième partie.

En fait, il existe au moins une vingtaine de notations musicales en Chine, celle mentionnée par le père Amiot est la notation *gongche* 工尺, qui est la notation ordinaire et utilisée justement au moment où la notation chiffrée a été introduite en Chine, à savoir au début du XX^e siècle. Pourquoi les Chinois ont-ils abandonné leur propre méthode et choisi une telle méthode étrangère ? Cette méthode occidentale est-elle beaucoup mieux que la leur ? etc. Pour résoudre ces questions, nous nous concentrerons d'abord dans la partie suivante sur les notations traditionnelles et les systèmes musicaux de la Chine. De cette façon, nous pourrions discuter des éléments qui guident nos choix entre des notations et des éléments qui affectent le développement d'une notation, etc. à la fin de cette thèse.

¹³² Yves Lenoir, *op. cit.*, p.28.

¹³³ *Ibid.*

DEUXIEME PARTIE

CHAPITRE I NOTATION EN IMAGES

Les types de notations graphiques que l'on trouve sont d'une part l'utilisation d'éléments géométriques comme le rond, le triangle, le carré etc. comme la notation 鞀鼓 pigu, la notation de 鼓板棒数 guban bangshu que nous allons traiter ci-après ; d'autre part, l'utilisation de courbes, comme la notation de 玉音法事 Yuyin fashi, la notation 声明 Shengming et la notation 央移 yangyi etc. Les premiers servent plutôt à noter la musique instrumentale, essentiellement les instruments à percussion, et les secondes, la musique vocale.

1. LES NOTATIONS POUR INSTRUMENTS A PERCUSSION

1.1 Notation pigu 鞀鼓

Le document le plus ancien à avoir enregistré la notation pigu, nommée aussi Liji pigu, est 礼记 Liji¹. Cette notation est aussi considérée comme la première musique écrite de la Chine.

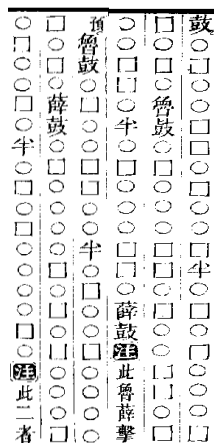


Fig. 1 : Notation pigu, Liji, I^{er} siècle avant notre ère²

¹ Dai Sheng 戴圣, Liji 礼记 (Classique des Rites), I^{er} siècle avant notre ère.

² Edition moderne du chapitre Touhu 投壶 du Liji 礼记 dans Shisanjing zhushu 十三经注疏 (Anthologie des treize canons), xia 下 (Tome III), 1999, p.1575-1576

Cet ouvrage est actuellement inclus dans *Shisanjing zhushu* 十三经注疏 (Anthologie des treize canons), rédigée par Ruan Yuan 阮元 (1764-1849), sous la dynastie Qing, qui a conservé deux commentaires anciens : celui de Zheng Xuan 郑玄 (127-200) de la dynastie des Han de l'Est (25-220), indiqué par « 注 zhu (annotation) », et celui de Kong Yingda 孔颖达 (574-648) de la dynastie Tang (618-907), indiqué par « 疏 shu (commandaire) ».

La notation est très simple en figures, elle est composée par deux formes géométriques : le rond et le carré, reflétant la conception essentielle de l'époque « 天圆地方 (le ciel est rond, la terre est carrée) ». De plus, les quatre mots : 鼓 gu , 鲁鼓 lugu , 薛鼓 xuegu , 半 ban se trouvent alternativement dans ces formes indiquant les deux structures spécifique à ces pays : Lu et Xue.

此鲁薛击鼓之节也圆者击磬方者击鼓³.

C'est une notation du tambour des Lu et Xue. Le rond indique de frapper sur pi, le carré de frapper sur gu.

Les deux formes représentent chacune un instrument: le rond indique la frappe pi, et le carré indique la frappe gu. Kong Yingda fournit une description plus détaillée sur la façon d'interpréter :

有圆点有方点故以为圆者击磬方者击鼓若频有圆则频击磬声每一圆点则击一磬声，频有方点则频击鼓声每一方点则击一鼓声⁴。

Il y a des ronds et des carrés dans la notation de tambour, c'est pourquoi nous pensons que le rond signifie frapper pi et le carré pour gu. Dans le cas de plusieurs ronds successifs, cela signifie frapper pi plusieurs fois. Un rond égal une frappe. De même pour plusieurs carrés, c'est plusieurs frappes sur gu.

On frappe l'instrument correspondant quand on voit une forme, et la fréquence de frapper égale la quantité de formes. Ainsi la première série est⁵ :

Gu : pi gu pi pi gu gu pi gu pi pi gu / pi gu pi gu pi pi pi gu gu pi gu pi

Lugu : pi gu pi gu pi gu gu pi gu pi pi gu gu pi gu pi pi gu pi gu pi/ pi gu pi pi pi gu gu pi Xuegu

Et la deuxième série est :

³ Ibid. p. 1575.

⁴ Ibid. p. 1576.

⁵ Nous transcrivons le rond par le nom de l'instrument joué, donc « pi », de même le carré par « gu » et le signe « 半 ban » expliqué plus loin par « / ».

Lugu : pi-gu-pi-pi-gu-gu-pi-pi / pi-gu-pi-pi-gu-pi-pi-pi-pi-gu-pi-gu-pi

Xuegu : pi-gu-pi-pi-pi-pi-gu-pi-gu-pi-gu-pi-pi-pi-gu-pi-gu-pi-pi-gu-pi / pi-gu-pi-gu-pi-pi-pi-gu-pi

Pi est un petit tambour utilisé par un cavalier, gu est un terme qui peut être un nom, pour dire le tambour, ou un verbe, pour dire frapper ou jouer un instrument. Les deux instruments servaient à la guerre et lors des cérémonies dans l'antiquité.

Au début de cette notation, on trouve le mot « gu », et il est difficile de conclusion sur sa signification. Selon la définition, il est possible qu'il indique à la fois de jouer, c'est-à-dire commencer une musique où de jouer ensemble, pour les deux pays. Comme les deux groupes sont distingués par leurs noms de pays « Lu » et « Xue », le gu tout seul, peut signifier « jouer ensemble ».

鲁 Lu et 薛 Xue sont deux principautés de l'époque. Dans 鲁鼓 Lugu et 薛鼓 Xuegu , est ainsi précisé de quelle principauté emène l'air à jouer (frapper).

半 ban (litt. moitié) distingue les deux rites 投壶 (le jeu de flèches) et 射 (le tir à l'arc) : « 取半以下为投壶礼尽用之为射礼(on prend la seconde partie, après ban, pour le jeu de flèches et on prend la totalité pour le tir à l'arc) ».

Voici une illustration de la scène du jeu de flèches :

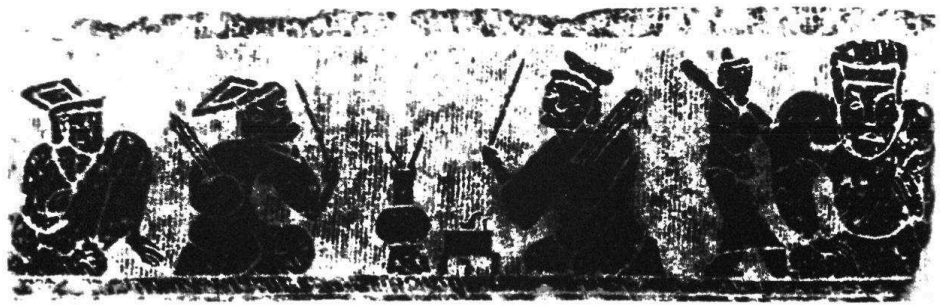


Fig. 2 : Fresque sur le jeu de flèches, 206 av.- 220 ap.⁶

Il faut remarquer que cette notation n'est pas enregistrée dans le XIX^e chapitre du Liji 礼记, 乐记 Yueji, qui est un recueil de réflexions philosophiques et éthiques sur la musique⁷, mais dans le XL^e chapitre, 投壶 Touhu (Jeu des flèches), qui raconte le déroulement de la cérémonie de ce rite.

⁶ Zhongguo yinyueshi tujian 中国音乐史图鉴 (Illustrations de l'histoire de la musique chinoise), Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2008, p. 12.

⁷ Yueji 乐记 (Le Livre de musique de l'antiquité chinoise), est un recueil de considérations plus philosophiques que théoriques qui reflètent la perception cosmogonique du monde par les Chinois et leur pensée de son ordonnancement par les rites et la musique.

Ce seul exemple de notation ancienne soulève beaucoup de questions de recherche, comme ce qui concerne le statut du morceau, le tempo, le rythme, la puissance (forte) etc. Pourquoi ne précise-t-on pas ces éléments musicaux ? C'est sans doute un problème de capacité ou de nécessité.

Dans l'antiquité, la notion de rythme n'était pas pensée comme exclusivement musicale, à savoir devant être notée avec la musique. D'ailleurs, les premières notations musicales ne donnent pas d'indication de rythme. Le commentaire de Zheng Xuan peut nous aider à comprendre que c'est aussi un savoir oral, de mémoire : « 古者举事鼓各有节闻其节则知其事矣 (Dans l'antiquité, chaque activité possède un thème au tambour. Les activités peuvent être reconnues à l'écoute de ces thèmes) »⁸. Pour un instrument à percussion qui sert d'avantage au rythme que les instruments mélodiques, il est possible que ce « thème » contienne des éléments rythmiques qui ne sont pas indiqués sur la notation musicale.

1.2 Gu ban bangshu 鼓板棒数

Sous la dynastie Song (960-1279), le « 唱赚 changzhuan », un genre de musique « parler-chanter » (qu'on traduit de nos jours par 说唱 shuochang) accompagnée à l'instrument – généralement, le tambour, le claquoir (板 ban) et la flûte, est populaire⁹. Une illustration (Fig. 3) de la scène de changzhuan est trouvée dans un livre encyclopédique, nommé 事林广记 Shilin guangji¹⁰, où sont inclus des documents sur la vie quotidienne à l'époque, plus précisément, de la fin de la dynastie Song au début de la dynastie Yuan. L'origine de ce livre est perdue, les exemplaires conservés à notre époque sont des copies des dynasties Yuan (1271-1368) et Ming (1368-1644), qui peuvent être altérées.

Cf. Trad. Véronique Alexandre Journeau, « Le livre de musique de l'antiquité chinoise », édition You Feng, 2008, Avant-propos, p. I.

⁸ Shisanjing zhushu 十三经注疏 (Anthologie des treize canons), op.cit., p. 1576.

⁹ Zhongguo yinyue cidian 中国音乐词典 (Dictionnaire de la musique chinoise), Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2010, p. 41

¹⁰ Shilin guangji 事林广记 (Encyclopédie de la forêt des affaires)
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=83567&remap=gb>



Fig. 3 : Scène de Changzhuàn, Chen Yuanjing (liang) 陈元靓, XIII^e siècle¹¹

Nous voyons à gauche de cette illustration, les trois instruments d'accompagnement, les trois musiciens et un chanteur faisant face au public.

Une notation pour les instruments à percussion, soit pour le tambour et le claquoir, se trouve, ci-après dans le même livre :

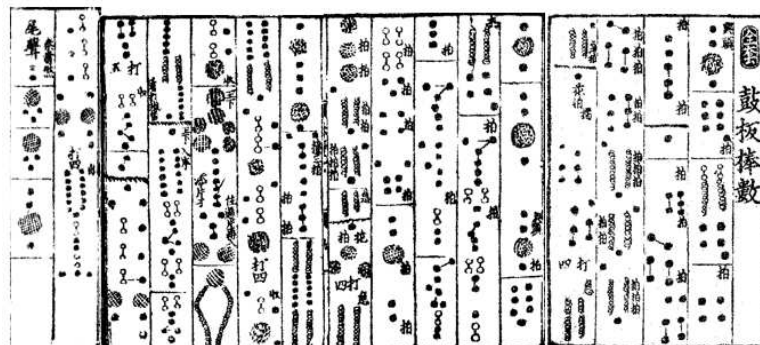


Fig. 4 : Notation des instruments à percussion, Chen Yuanjing (liang), XIII^e siècle¹²

Cette notation est nommée 鼓板棒数 *gu ban bangshu* ; *gu* et *ban* concernent chacun un instrument soit le tambour et la claquoir, *bang* correspond aux baguettes servant à jouer du tambour, *shu* signifie la technique. cette notation n'a pas encore été déchiffrée jusqu'à présent, on ne trouve ni commentaire, ni notice accessoire dans le même livre. Même si l'on dispose de peu de documents à son sujet, ce genre de musique existe encore en Chine dans certaines régions, avec des modifications faites au fil du temps. Cette thèse ne concernant pas le déchiffrement de cette notation, nous présenterons ici seulement quelques hypothèses :

¹¹ Ibid. p. 182-183 (/227), <http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=98256&page=182&remap=gb>

¹² Ibid. p. 195-198 (/227), <http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=98256&page=195&remap=gb>

Elle utilise aussi des formes, telle que le cercle, le point petit ou grand, liés ou séparés entre eux, qui indique probablement les différentes façons de frapper le tambour¹³. La ligne horizontale sert à séparer les parties, nommées 套 tao, c'est-à-dire série. Dans l'exemple ci-dessus, il y a au total 22 séries. Mais est-ce qu'une série vaut pour le temps, la mesure ou la phrase ? Nous ne pouvons pas le préciser. Il faut se rappeler que dans la notation traditionnelle, non seulement les signes, mais aussi des termes et des concepts différents de ceux de notre époque, ce pourquoi il est difficile de toujours trouver une équivalence précise entre eux.

Cette notation contient aussi des caractères chinois. Certains servent à distinguer la vitesse, comme 急 ji ; certains servent à nommer les structures musicales, comme 兴头 xingtou, qui signifie le commencement, 入 ru, qui signifie entrer dans une partie, 出 chu, qui signifie sortir d'une partie, 尾声 weisheng, qui signifie la fin ; certains servent à indiquer le temps fort comme 拍 pai.

1.3 Gujing yaofa 鼓经要法

Nous étudions ici encore une autre notation pour le tambour de la dynastie Ming (1368-1644).

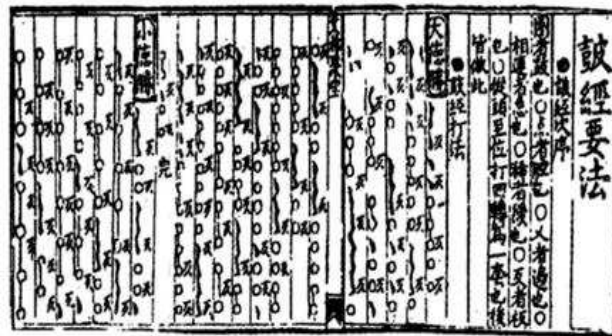


Fig. 5 : Notation pour le tambour, Wenlin jubao wanjuan xingluo, XVI^e siècle¹⁴

Grâce au titre indiqué dans la notation, Gujing yaofa 鼓经要法, qui signifie technique de frapper le tambour, cette notation est censée être une notation pour le tambour. Juste après le titre situé à droite, et avant la partie musicale, il y a un

¹³ Song eyunshu 'guban bangshu' tupu fenxi 宋遏云社'鼓板棒数'图谱分析 (Analyse du guban bangshu d'eyunshu de la dynastie Song), Yuefu xinsheng 乐府新声 [沈阳音乐学院学报 Journal du conservatoire de musique de Shenyang], 1999, n°3, p. 46.

¹⁴ Mingdai tongsu riyonglei shujikan 明代通俗日用类书集刊 vol.7 (encyclopédie de vie quotidienne de l'époque de Ming), Dongfang chubanshe 东方出版社 (Editions d'orient), 2011, p. 143-144.

paragraphe introduit par le sous-titre Gujing cixu 鼓经次序, qui est la notice de cette notation. Nous proposons ici une traduction :

圈者鼓也，点者腔也，叉者边也。相连者急也，稀者缓也，反者板也。从头至尾打四转为一套也后皆彼此。

Le cercle représente gu, le point représente qiang, la croix représente le bord. L'accolement pour vif, l'espacement pour lent, fan pour le temps fort. « du début à la fin » est inséré pour reprendre à l'identique, quatre fois.

Nous n'avons pas d'autre document traitant de cette notation, et cette notice étant ambiguë, elle est restée inconnue jusqu'à présent. Selon la notice, il y a quatre signes que nous pouvons expliquer :

- Le cercle signifie frapper la peau du tambour ;
- Le point signifie l'arrêt du tambour, mais en introduisant d'autres instruments ou le chant ;
- La croix signifie frapper le bord du tambour ;
- Le caractère « 反 fan » est un abrégé de l'idéogramme « 板 ban » qui signifie le temps fort dans certaines notations comme la notation « 工尺 gongche ».
- La liaison entre les cercles signifie qu'il faut jouer vivement et de façon liée [legato]. En revanche, l'absence de liaison signifie de jouer lentement et de façon séparée [staccato].

Nous remarquons ici quelques pistes sur le choix des signes (et caractères) par les Chinois :

Le caractère « 鼓 gu » qu'on a expliqué dans la notation pigu comprend généralement deux sens, l'un est un nom d'instrument, l'autre est un verbe « frapper » ou « jouer » etc. Dans cette notation, il ne sert pas seulement à dire « frapper », mais il contraste aussi avec le bord (边 bian), en empruntant le nom et ainsi la caractéristique de l'instrument à représenter l'endroit où l'on doit jouer (frapper), et « 边 bian », le bord est une définition générale. De plus, le cercle et la croix représentent deux endroits différents pour la frappe : est-ce seulement pour présenter deux façons de jouer ? Ou bien y a-t-il un besoin (une demande) fort sur le timbre pour les Chinois ? Nous en parlerons plus loin dans la troisième partie de cette thèse.

Par ailleurs, le caractère « 反 fan », censé être l'abrégé de « ban 板 » au sens littéraire, n'a aucun lien avec celui-ci l'un signifiant contraire, revers etc., et l'autre

signifiant planche, plaque ou un claquoir. Le sens « claquoir » est probablement la raison pour laquelle il a été choisi pour signifier le temps (plutôt temps fort) pour la musique. Dans une notation musicale, l'idéogramme « 反 fan » est probablement choisi par sa figure, qui est sans doute plus facile à écrire quand on note la musique par des signes.

Notons aussi qu'il existe un moyen pour distinguer le « vif » et le « lent », selon l'espace entre les signes : dans une partie plus vive, les signes (cercles ou croix) sont attachés l'un à l'autre par des traits ; dans une partie plus lente, les signes sont séparés, c'est à dire avec un espace vide entre eux.

Sur la notation, on trouve encore des éléments musicaux :

- Quatre sous-titres : 大德胜 da desheng, 小德胜 xiao desheng, 急三仓 ji sancang, 摘豆荚 zhai doujia pour les quatre parties de l'air de musique.
- « 完 wan », qui indique la fin, se trouve à la fin de chaque partie.
- « 从头再起 congrou zaiqi », qui signifie une reprise, et se situe à la fin de la dernière partie.

2. LES NOTATIONS POUR LA MUSIQUE VOCALE

2.1 Sheng qu zhe 声曲折

Sheng qu zhe est une expression qui existe dans un genre de notation qui utilisant des courbes pour représenter une musique. Ce terme se trouve par exemple dans le Livre des Han 汉书¹⁵.

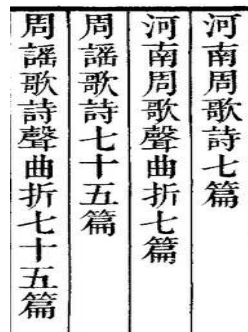


Fig. 6 : Sommaire du livre des Han, I^{er} siècle

¹⁵ Bangu 班固, Hanshu 汉书 (Annales des Han [antérieurs]), Wuzhou tongwenju 五洲同文局 (Tongwen bureau de cinq continents), 1903.

Ce document n'est pas une notation musicale, mais une liste d'œuvres compilées à l'époque. Il est souvent considéré comme une preuve que la Chine a utilisé très tôt des courbes pour noter la mélodie dans la musique vocale.

Les quatre colonnes ci-dessus marquent respectivement les titres de quatre œuvres, séparées en deux groupes. Selon le contenu et la direction de lecture de l'époque, de la droite vers la gauche, la première et la deuxième colonne sont semblables, En traduction :

河南周歌诗七篇

Sept poèmes à chanter (歌诗) de l'époque des Zhou du Henan (première colonne de droite)

河南周歌声曲折七篇

Sept notations d'airs à chanter (歌声曲折) de l'époque des Zhou du Henan (deuxième colonne de droite)

La seule différence entre les deux titres, est que la partie relative aux « Poèmes à chanter » de la première colonne est remplacée par des « Notations d'airs à chanter » dans la deuxième. Grâce au terme « poème », la première est considérée comme un recueil de paroles, et la deuxième est censée être une notation musicale. Comme les caractères chinois indiquent à la fois le son, l'objet et le sens, en lisant un caractère, on pourrait supposer ce qu'il représente.

Les titres des troisième et quatrième colonnes sont assez proches, avec la traduction suivante :

周谣歌诗七十五篇

Soixante-quinze textes poétiques de ballades (谣歌诗) de l'époque des Zhou (deuxième colonne de gauche)

周谣歌声曲折七十五篇

Soixante-quinze notations d'airs de ballades (谣歌声曲折) de l'époque des Zhou (première colonne de gauche)

Dans cette dernière, shengqu zhe est ajouté. Malheureusement ces quatre œuvres sont toutes perdues.

2.2 La notation Shengming 声明

Sabda (声明 Shengming, litt. voix claire) est l'une des cinq classes du savoir de l'Inde ancienne et du bouddhisme, qui indique le langage : expression orale et écriture. Ce terme est transcrit généralement en 梵呗 fanbai et shomyo au Japon, ou avec

l'indication de sa source chinoise 鱼山梵呗 Yushan fanbai, pour nommer la version chinoise d'un genre de musique vocale, récitations liturgiques bouddhiques. fan 梵 est l'abrégé du Brahma (梵天)¹⁶, signifie la tranquillité, le silence et l'éloignement du monde laïc, ou dans un sens plus large, un être éternel doté d'ubiquité autant que l'arbitre de l'univers¹⁷; Bai 呗 est l'abrégé du Pathaka (呗匿), signifie le psaume¹⁸.

Selon la Biographie des moines éminents (高僧传), la propagation de cette musique bouddhique en Chine fut assez difficile au début, à cause de la différence de phonétique entre la langue chinoise et le sanscrit.

梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫。若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授¹⁹

La musique bouddhique est complexe, le chinois est simple. Si on chante une mélodie de musique bouddhique en chinois, le son sera multiple mais la parole sera pressée. Si on utilise une mélodie chinoise pour chanter le sanscrit, la rime sera courte mais la diction sera longue. C'est pourquoi les textes sont traduits mais la musique n'est pas transmise.

A l'époque des Trois Royaumes, le poète et prince Cao Zhi 曹植 (192-232) a trouvé une solution pour métriser cette acculturation et introduit la musique bouddhique en Chine. Cao Zhi est considéré comme son fondateur en Chine : « 今之梵响，皆植依拟所造 (La musique vocale bouddhique) ». ²⁰

En revanche, dans les documents historiques en Chine, il n'est fait aucune mention de notation utilisée pour cette musique.

Entre 804 et 850, des moines japonais ont effectués des missions en Chine et rapporté le Yushan fanbei au Japon à cette époque. Cette musique bouddhiste s'est largement propagée et perpétuée au Japon jusqu'à nos jours.

¹⁶ Le dieu créateur-démiurge de l'hindouisme.

¹⁷ Cao Zhi yu fanbei yinyue 曹植与梵呗音乐(Cao zhi et fanbai), Zhongguo zongjiao 中国宗教 (Religion chinoise), 2007, N°9, p. 3.

¹⁸ Yushan fanbai tanyuan 鱼山梵呗探源 (la recherche de la source de Yushan fanbai), Xuzhou shifan daxue xuebao 徐州师范大学学报(Journal d'école normale de Xuzhou), Vol.37, N°5, 2011, p. 40.

¹⁹ Zhongguo yinyue wenxianxue 中国音乐文献学 (Bibliologie de la musique chinoise), Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社 (Editions pédagogiques du Fujian), 2006, p. 441.

²⁰ Yushan fanbai tanyuan '鱼山梵呗'的源流演化及乐谱形式探原源(Evolution et source de notation de Yushan fanbai) », Xuzhou shifan daxue xuebao 徐州师范大学学报 (Journal d'école normale de Xuzhou), Vol.37, N°5, 2011, p. 40.

Un exemplaire manuscrit du 鱼山声明集 Yushan Shengming ji (Recueil des sons purs de la cantilation de Yushan) de l'époque de Tang, est conservé au Japon. Ce recueil a été copié et inclus dans le tome 84 du 悉曇藏 Xitan zang²¹.

Dans 鱼山梵呗声明集 Yushan fanbai Shengming²², l'auteur présente quelques éléments, tels que la mélodie, le rythme, l'interprétation et la notation de cette musique bouddhique, avec une comparaison entre l'ancien fanbai et la version moderne.

La mélodie est développée en deux étapes : d'abord, un son est varié dans un intervalle étroit. Puis, on le prolonge.

La mélodie est assez libre du point de vue du rythme, décidé fixé au moment de chanter, selon le contenu du texte (parole), l'environnement, l'humeur, le temps, etc.

Dans l'antiquité, l'instrument d'accompagnement est sans doute uniquement à percussion, les chanteurs et les musiciens, des moines, chantant soit en solo soit en chœur.

Cette musique est notée par la notation « cinq sons et sept tons (五音七声) », annotée par l'auteur entre deux crochets 曲折线 quzhe xian, c'est-à-dire la courbe. Mais l'exemplaire en notation par courbes inclus dans ce livre est une copie du XIIIe siècle.

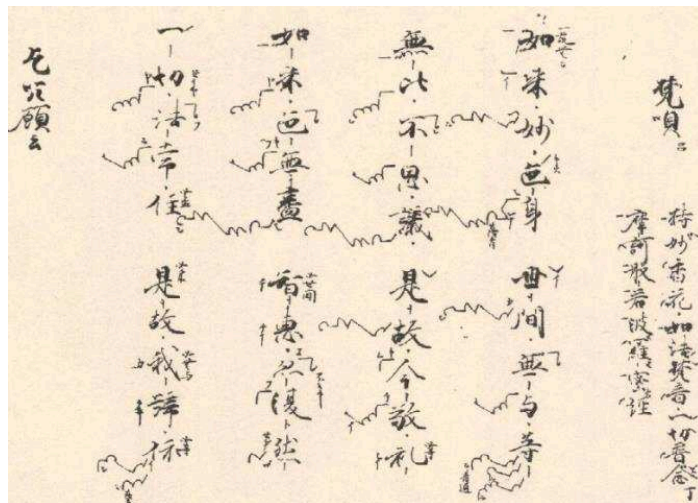


Fig. 7 : Extrait de fanbai, copie en 1217²³

²¹ Recueil de l'étude phonologie du sanskrit et du chinois, écrit en 880 par le moine japonais Annen 安然 (841-915) Tome 84, N°2712.

²² Yushan fanbei shenmingji 鱼山梵呗声明集 (Recueil des sons purs de la cantilation de Yushan), 华东师范大学出版社 (Editions de l'université normale de Huangdong), 2011

²³ Shi Yongwu 释永悟, op. cit., p. 16.

Au XIII^e siècle, le moine japonais Jue Yuan 觉渊 avait copié ce recueil, il a mentionné que l'origine de cette notation est une version du début des dynasties du Nord et du Sud (420-589) de la Chine.

Dans cet exemple, la parole est écrite verticalement en idéogrammes chinois, située à droite de la mélodie. La mélodie est représentée par les courbes à gauche des idéogrammes auxquels elle correspond. Nous ne savons pas comment ces courbes représentent la musique, mais il est possible d'imiter le mouvement de la mélodie, c'est-à-dire les montées et descentes du son. D'après cela, cette notation s'accorde bien avec la définition de « 声曲折 Sheng qu zhe » que nous avons présenté précédemment.

Nous ne savons pas encore comment déchiffrer ces signes, mais pour certains, ils ressemblent à l'écriture japonaise. Cette notation n'a pas fait l'objet de recherches en Chine, ni même en France ; mais nous ne disposons pas de documents sur cette notation et notre thèse ne consiste pas à déchiffrer cette notation ancienne ; c'est pourquoi nous ne pouvons pas l'approfondir ici (cela pourrait rentrer dans un prochain projet de recherche).

Même si Cao Zhi est censé être le fondateur chinois du bouddhisme, nous n'avons pas de document mentionnant le lien entre lui et la notation par courbes. Il est possible que cette méthode ait déjà été pratiquée à l'époque en sorte que cette musique bouddhique ait pu l'emprunter directement.

2.3 Yuyin fashi 玉音法事

Yuyin fashi est un recueil de musique taoïste, plus précisément, de musique vocale. Ce recueil est inclus dans une grande œuvre taoïste, 道藏 Daozang (le Canon taoïste) (1111-1118).

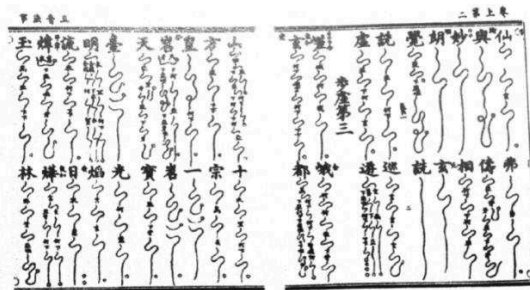


Fig. 8 : Extrait de la notation en courbe, Yuyin fashi, 1111-1118²⁴

²⁴ Zhongguo yinyueshi tujian 中国音乐史图鉴 (Illustrations de l'histoire de la musique chinoise), Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2008, p. 322.

Deux formes géométriques sont utilisées dans cette notation : la courbe et le petit cercle. Ils sont situés principalement au-dessous des caractères chinois. La courbe simple signifie le solo, la double courbe signifie de chanter à l'unisson, comme dans la colonne du milieu en haut, la triple courbe signifie le chœur, comme dans la colonne du milieu en bas. Certains chercheurs chinois pensent que ces courbes sont des transformations du 符箓 fulu, fu signifiant insigne-talisman, lu signifiant registre²⁵.



Fig. 9 : Caractère 面 mian en fulu²⁶

Dans l'air « 华夏 Huaxia » de ce même recueil, un vers « 曲折合宫商 quzhe [courbes] he [tenant compte] gongshang [noms des deux premières note du pentatonique chinois qui donnent l'unité de référence de la musique] ». Ce qui pourrait confirmer qu'une notation 曲折 quzhe existe à l'époque, soit la fin de la dynastie Song.

Dans la Fig. 8, les grands caractères chinois sont des textes taoïstes soit la parole, et les petits caractères apposés de-ci de-là sont des mots accessoires. Certains musicologues chinois pensent que ces petits caractères représentent des harmonies tandis que le cercle est censé être à la fois une indication rythmique et une indication de fin²⁷.

2.4 La notation yangyi 央移

央移 Yangyi est une notation utilisée uniquement dans le lamaïsme au Tibet, yang signifie le son, la mélodie ; yi signifie la lettre, l'écriture, servant à noter la musique vocale. Ce terme ne concerne pas qu'une seule notation, mais des notations diverses,

²⁵ yuyin fashi quxianpu yuanliu chutan 玉音法事曲线谱源流初探(Étude préliminaire sur l'origine et le développement de la notation par courbes des mélodies rituelles des sons de jade), Zhongguo yinyuexue 中国音乐学(Musicologie chinoise), 1992, N° 3, p. 126-137.

²⁶ Songdai « yuyinfashi » quxianpu xinlun 宋代 « 玉音法事 » 曲线谱新论(Nouvelle discussion sur la notation par courbes des mélodies rituelles des sons de jade) », Jiaoxiang (xian yinyue xuanyuan xuebao) 交响-西安音乐学院学报 (Symphonie-Journal du Conservatoire de musique de Xi'An), 2014, N° 3, p. 37.

²⁷ Yuyin fashi pumian jiegou shixi 玉音法事 谱面结构试析(Analyse du modèle structurel de la notation rituelle des sons de jade) », Huangzhong Wuhan yinyue xueyuan xuebao 黄钟 武汉音乐学院学报(La cloche jaune-Journal du Conservatoire de musique de Wuhan), 1997 N°3, p. 77-78.

formées par la même méthode. Chaque temple a son propre yangyi. Buton Rinchen (1290-1364), un historien et encyclopédiste tibétain et son disciple Tsong Kahapa (1357-1419) sont considérés comme les inventeurs de la notation yangyi.

Ce genre de notation est composé de signes complexes : des courbes, des lettres, des images, etc. Elle est diffusée seulement dans les temples, perpétuée principalement par transmission orale.

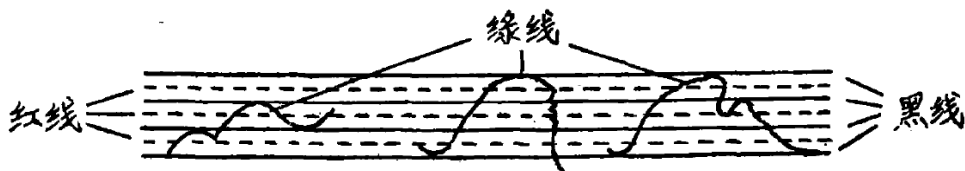
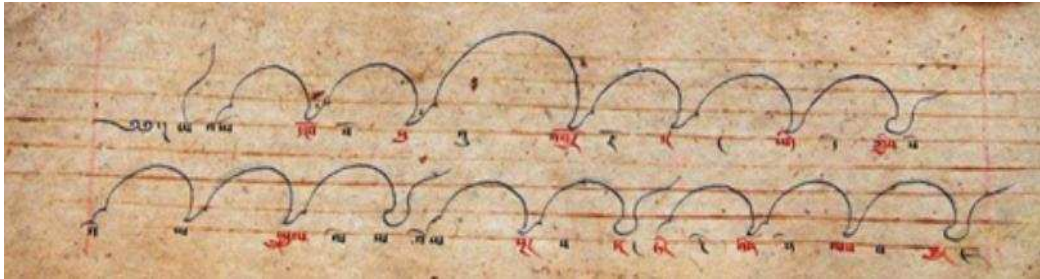


Fig. 10 : Extrait de la notation yangyi et un manuscrit de cette notation²⁸

Comme la notation sur portée, la notation Yangyi, utilise des lignes horizontales. Le standard a sept lignes, dont quatre noires et trois rouges. La musique est représentée par des courbes vertes ou bleues placées sur ces sept lignes. Ces lignes représentent chacune une hauteur fixe, le mouvement d'une mélodie est représenté par ces courbes. Généralement, les lettres en noir sont des paroles, et celles en rouge sont des mots accessoires.

²⁸ Zangzu yuepu – yangyi 藏族乐谱-央移 (la notation tibétain - yangyi), Yinyue yanjiu 音乐研究 (Recherche musicale), 1982, N°2, p. 104.

CHAPITRE II NOTATION EN ECRITURE CHINOISE

Les trois principales voies d'utilisation de l'écriture chinoise pour noter la musique sont : 1) Utiliser le langage courant pour décrire les gestes produisant les différents sons, c'est le cas de la notation textuelle (se dit 文字 wenzhi en chinois) de 幽兰 Youlan ; 2) Noter les positions produisant les différents sons (se dit 音位 yinwei en chinois), c'est le cas notamment de la notation de la cithare 箏 zheng et de la notation en dix troncs célestes du luth 三弦 sanxian ; 3). Noter la hauteur des sons par des termes spécifiques, c'est manifeste avec la notation 律吕 lülyü, la notation 宫商 gongshang et la notation 工尺 gongche.

1. UNE NOTATION DESCRIPTIVE DES GESTES

1.1 La notation textuelle wenzhi 文字谱

Le seul exemple en notation textuelle qui nous soit parvenu s'intitule 幽兰 Youlan, publié pour la première fois en Chine en 1884 dans 古逸丛书 Guyi congshu. Mais son original – manuscrit – est conservé au musée national de Tokyo au Japon. Ce manuscrit est daté de l'époque de l'impératrice 武则天 Wuzetian (690-705), grâce à l'écriture du caractère « 年 » (litt. an, année etc.) qui est 年 en chinois traditionnel ainsi simplifié. La musique est écrite au pinceau, en utilisant 4 954 idéogrammes, sur un rouleau horizontal : 423,1 centimètres de long, et 27,4 centimètres de large.



Fig. 11 : Début de Youlan, VII^e siècle

Cette notation démesurée est comme un texte, qui explique la façon de jouer cet air, c'est-à-dire les gestes à effectuer pour produire la musique. Du fait qu'il s'agit d'un texte en écriture chinoise, il est lisible par n'importe quel cithariste de cette époque à nos jours. D'ailleurs cette notation présente certains termes techniques : le nom de la corde, comme 宫 gong, 商 shang ... ; le nom de la frappe : 挑 tiao, 勾 gou ... ; le nom du doigt : 大指 dazhi pour le pouce, 食指 shizhi pour l'index, 中指 zhongzhi pour majeur, 无名 wuming pour l'annulaire et des chiffres qui indiquent les blasons constituant un vocabulaire musical toujours en usage. Il y a aussi des marques pour la notion de mesure indiquée par le mot « 一句 yiju » : une phrase.

La notice située du début de ce manuscrit mentionne que cet air est transmis par Qiu ming de la dynastie Liang (502-557), mais nous ne savons pas si cela concerne la notation musicale ou la musique.

2. DES NOTATIONS DESCRIPTIVES DES POSITIONS DES SONS

2.1 La notation pour la cithare zheng 箏谱 zhengpu

La cithare 箏 zheng est un instrument à cordes pincées à chevalets mobiles ; sa forme ainsi que le nombre de ses cordes diffèrent selon l'époque. Généralement, on pense qu'elle avait cinq cordes à l'origine selon ce qui est indiqué dans 风俗通义

Fengsu tong²⁹ et puis il y eu des zheng à douze cordes en rapport avec les douze mois d'une année, dès l'époque de Han. Sous la dynastie Tang (608 – 907) et même avant, la cithare zheng à treize cordes est pratiquée.

Néanmoins, tous ces modèles sont perdus en Chine depuis des siècles. Un recueil 仁智要录 Renzhi yaolu de la notation pour la cithare à treize cordes a été trouvé au Japon, compilé par Fujiwara no Moronaga (1138-1192) vers 1171, où sont conservées des notations d'origine de la Chine de l'époque Tang. Voici une représentation de cet instrument :



Fig. 12 : Photo de la cithare zheng à treize cordes de la dynastie Tang³⁰

Dans ce livre, le chapitre « 箏案谱法 Zheng'an pufa » est une partie théorique présentant tous les signes de cette notation, comme les noms des cordes : 一 yi, 二 er, 三 san, 四 si, 五 wu, 六 liu, 七 qi, 八 ba, 九 jiu, 十 shi, 斗 dou, 为 wei, 巾 jin³¹ selon l'ordre de l'extérieur vers l'intérieur, c'est-à-dire de la corde la plus éloignée à la plus proche, quand elle est posée devant l'exécutant, soit du son le plus grave au plus aigu. Ces treize caractères chinois prouvent que la notation convient à l'instrument ayant treize cordes. De plus, les dix premiers caractères sont les chiffres chinois. 一 yi pour un, 二 er pour deux... Mais à partir de onze, comme il a écrit par deux caractères en chinois, 十一 shiyi, les trois caractères simples 斗 dou, 为 wei, 巾 jin sont choisis, peut être dans l'intention de simplifier les signes.

²⁹ Fengsu tongyi 风俗通义 (Présentation de coutume), Siku quanshu 四库全书, 1782.

³⁰ zhongguo gulao wenhua xunzong - guyueliuchang 中国古老文化寻踪-古乐流长 (la recherche de culture ancienne en chine – l'histoire de musique), zhongguo kexue jiushu chubanshe 中国科学技术出版社 (Editions de la science et la technologie de Chine), 2015, p. 118-119

³¹ tangyue gupu yidu 唐乐古谱译读 (Interprétation des notations anciennes de la musique des Tang), Shanghai yinyue chubanshe 上海音乐出版社 (Editions musicales de Shanghai), 2001. p.°79

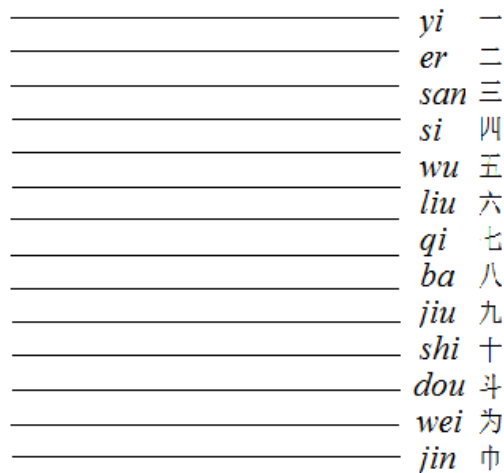


Fig. 13 : Treize cordes avec l'indication des positions des sons (réalisé par l'auteur)

Des signes pour les gestes sont aussi présentés dans cette partie. Pour la main droite, les trois doigts les plus fréquemment utilisés sont distingués par la position. À gauche pour l'index, au milieu pour le pouce et à droite pour le majeur. Par exemple :



Fig. 14 : Signe de la notation pour la cithare zheng

Le caractère 十 shi du milieu signifie que la corde dix est pincée par le pouce, le caractère 五 wu, en supprimant le premier trait de l'écriture chinoise, du haut à droite signifie que la corde cinq est pincée par le majeur.

Pour la main gauche, des signes spéciaux sont proposés : les points situés à droite d'un caractère indiquent les glissandi, le point en haut signifie l'élévation, et le point en bas signifie l'abaissement.

Par ailleurs quelques signes rythmiques sont indiqués dans cette notation et représentés aussi par un caractère chinois, par exemple 火 (huo, litt. feu) signifie vite, etc.

Voici un exemple (Fig.15) :

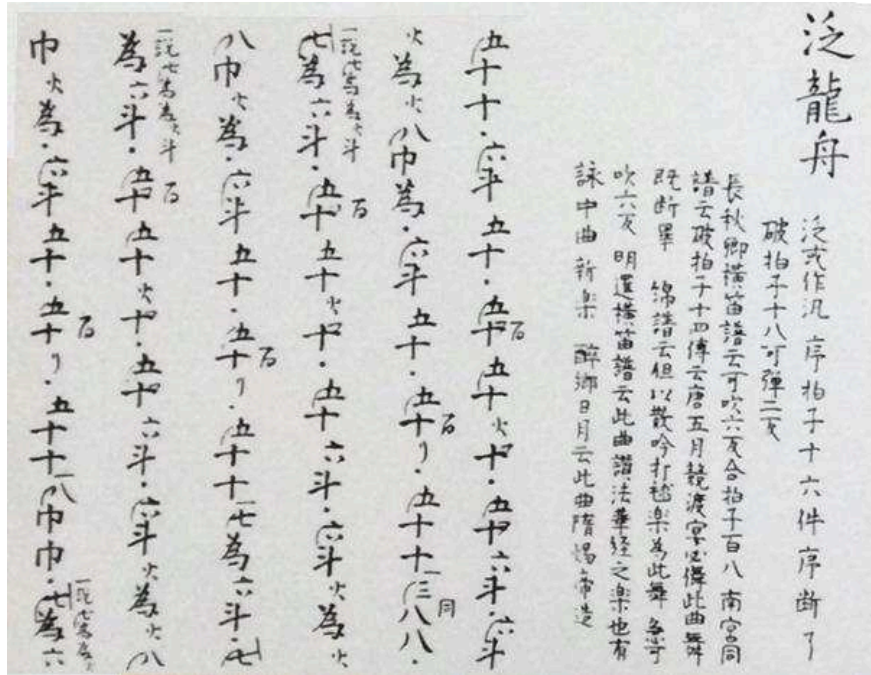


Fig. 15 : Extrait de « fan longzhou 泛龙舟 »³²

Le sens de lecture de cette notation est aussi de haut vers bas et de droite à gauche. Le titre de l'air est situé à droite de l'air de musique. À gauche du titre, une notice complète la notation pour aider à interpréter cette musique. La structure et le tempo sont indiqués par « 破 po » et « 拍 pai » (début de la deuxième colonne à partir de la droite), abrégé en « 百 bai » pour indiquer la mesure dans l'air lui-même (apposé à droite doigté-position qui suit le deuxième point « . » dans la première colonne de l'air au milieu de cette page).

2.2 La notation par les dix troncs célestes 天干谱 tiangan pu

La notation des dix troncs célestes sert pour le sanxian, un luth à 3 cordes sans frette ; un spécimen de cette notation est conservé dans 文林聚宝万卷星罗 Wenlin jubao wuanjuan xingluo, une encyclopédie de l'époque Ming (1368-1644). Deux genres de signes sont utilisés dans cette notation : l'un est le caractère chinois et l'autre le cercle pour indiquer la durée. De plus, ces caractères chinois sont les dix signes pour

³² Ye Dong 叶栋, Dunhuang pipaqupu 敦煌琵琶曲谱 (Notations des airs pour pipa de Dunhuang), Shanghai 上海, Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社 (Éditions d'art de Shanghai), 1986, illustration n°34, sans numéro du page.

représenter l'ordre temporel : 甲 *jia*, 乙 *yi*, 丙 *bing*, 丁 *ding*, 戊 *wu*, 己 *ji*, 庚 *geng*, 辛 *xin*, 壬 *ren*, 癸 *gui*.

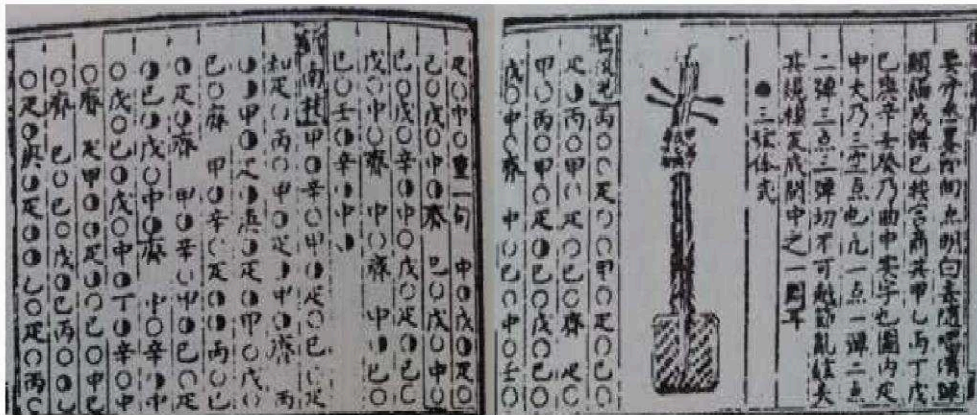


Fig. 16 : Extrait de notation des dix troncs célestes, Wenlin jubao wuanjuan xingluo [1600]³³

Selon la notice située avant la notation, ces dix troncs célestes sont les signes principaux, qui représentent chacun une des positions produisant les différentes hauteurs sonores sur cet instrument. Les 点 *dian*, soit le cercle vide, soit à moitié rempli de noir indiquent la durée.

Ci-après nous montrons une représentation du sanxian et nous l'illustrons par un schéma avec l'indication des positions des sons.

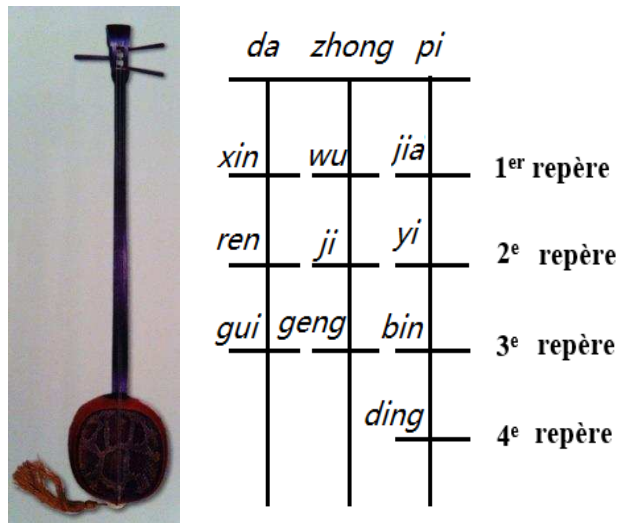


Fig. 17 : Photo de sanxian (à gauche) et indications des positions avec les noms des dix troncs célestes (à droite) (réalisé par l'auteur)³⁴

³³ Mingdai tongshu riyonglei shujikan 明代通俗日用类书集刊 vol.7 (encyclopédie de vie quotidienne de l'époque de Ming), Dongfang chubanshe 东方出版社 (Editions d'orient), 2011, p. 139.

³⁴ Zhongguo yinyueshi tujian 中国音乐史图鉴 (Illustrations de l'histoire de la musique chinoise), Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2008, p. 309.

En dehors de ces dix signes, il en existe encore trois pour les trois cordes à vide, qui sont représentées aussi par les caractères indiqués en haut de la Fig.17 : 大 da, 中 zhong, 仄 pi. Ces signes peuvent représenter n'importe quel hauteur sonore selon l'accordage.

Les cercles situés au-dessous d'un caractère sont des signes rythmiques pour indiquer la durée du son précédent. Un cercle représente un temps et le nombre de cercles est égal à la fréquence de jeux. Un cercle à moitié rempli de noir signifie une moitié de temps.

3. DES NOTATIONS DESCRIPTIVES DES SONS MUSICAUX

3.1 La notation lǜlǜ 律吕

律吕 Lǜlǜ³⁵ est le nom d'un système musical, autant que le diapason, qui existe depuis des milliers d'années en Chine. Ce système contient douze termes pour nommer les douze hauteurs sonores d'une gamme (composée de deux gammes par tons, cf. infra). Ces douze termes sont tous déjà inclus dans le 国语 Guoyu (Discours des Royaumes)³⁶ au VI^e avant notre ère ; il figure sur les carillons de cloches et de pierres (lithophone) de la tombe du marquis 曾侯乙 (Yi de Zeng) (V^e siècle avant notre ère), découvert en 1978 à 随州 Suizhou dans la province du 湖北 Hubei, qui plus est gravés sur les cloches.



Fig. 18 : Une cloche de la tombe du marquis Yi de Zeng, V^e siècle avant notre ère³⁷

³⁵ Les deux caractères ont une même prononciation, mais distinguée par deux accents différents 4^{ème} ton pour le précédent et 3^{ème} ton pour le dernier.

³⁶ Livre premier du Zhouyu xia 周语(Discours des Zhou), xia 下(chapitre II), p. 96-99. <http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=62365&page=96>

³⁷ Zhongguo yinyueshi tujian 中国音乐史图鉴 (Illustrations de l'histoire de la musique chinoise), op. cit., p. 32.

Selon le principe chinois d'opposition-complémentarité yingyang 阴阳, ces douze sons et leurs noms sont divisés en deux groupes (chacun représentant une gamme par tons 律 lü et 吕 lü). Les six yang sont : 黄钟 huangzhong, 太簇 taicu, 姑洗 guxian, 蕤宾 ruibin, 夷则 yize, 无射 wuyi ; et les six yin sont : 大吕 dalü, 夹钟 jiazhong, 仲吕 zhonglü, 林钟 linzhong, 南吕 nanlü, 应钟 yingzhong. La raison du choix de ces termes n'a pas été explicité mais il est possible qu'ils servent à repérer les cloches par leurs hauteurs sonores.

Même si ces douze termes existent depuis longtemps dans des documents historiques et théoriques sur la musique chinoise, les premières notations retrouvées de nos jours, qui les empruntent pour noter un air de musique n'apparaissent que sous la dynastie Song au XIIe siècle. Il existe plusieurs versions de cette notation à cette époque et par la suite.

• « Luming 鹿鸣 »

鹿鳴三章章八句黃鐘清宮 俗呼正宮	旨	鼓	鹿	有	昭	鳴	人	鼓	呦
	黃	清	太	南	林	姑	林	瑟	瑟
	酒	琴	鳴	旨	視	食	之	而	南
	姑	林	黃	黃	姑	林	南	吹	鹿
	以	鼓	食	酒	民	野	好	辨	豔
	林	琴	太	姑	而	南	黃	笙	鳴
	燕	瑟	野	嘉	不	之	我	林	姑
	南	林	黃	林	辨	辨	姑	吹	食
	樂	鼓	之	賓	恍	蒿	示	琴	南
	黃	琴	琴	南	姑	南	林	笙	野
嘉	南	姑	式	君	我	我	林	姑	
應	和	我	應	應	有	南	鼓	之	
賓	應	琴	燕	子	南	周	南	太	
南	樂	瑟	南	黃	清	行	簧	草	
之	辨	有	以	是	姑	辨	姑	黃	
心	且	嘉	太	教	則	賓	承	我	
情	姑	應	辨	辨	是	德	應	起	
	湛	賓			姑	南	筐	有	
	我	南	呦	傲	是	音	辨	林	
	林	鼓	黃	而	姑	瑟	是	嘉	
	有	瑟	姑	我	林	鹿	姑	應	
	而	南		林		鹿	將	賓	
		南				鹿	南	南	

Fig. 19 : Notation de l'air Luming, XII^e siècle³⁸

³⁸ Yili jingzuan tongjie 仪礼经传通解(Interprétation-transmission de la tradition du Canon de l'étiquette et des rites), Siku quanshu 四库全书, 1782, p. 117-118.

Cette notation est conservée dans *Yili jingzhuan tongjie* 仪礼经传通解 de Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), et le même air (Fig. 19) est aussi conservé dans *瑟谱 sepu* (notation pour cithare se de Xiong Penglai 熊朋来³⁹). Selon le résumé de ce dernier, cette notation est celle de l'un des douze poèmes chantés (诗歌 shige), hérités de l'époque de Kai Yuan (713-741) de la dynastie Tang par Zhao Yanshu 赵彦肃⁴⁰. Ces douze airs, qui sont des œuvres cérémonielles de l'antiquité, émanent du *诗经 Shijing* (Classique de la poésie)⁴¹.

Dans cet exemple, le sens de lecture est de haut en bas puis de droite à gauche. Le titre *Luming* 鹿鸣 est situé à la fin de l'air, soit en haut de la première colonne de gauche. La structure en « 三章章八句 (trois paragraphes, chaque paragraphe en huit vers) » et le ton « 黄钟清宫, 正宫 (gong sur huangzhong qing (aigu), ainsi le gong standard) »⁴² sont indiqués au-dessous du titre.

Le poème, écrit en taille plus grande, est découpé caractère par caractère, et le signe du son correspondant est écrit en plus petit, placé en-dessous. Les deux sont enfermés dans un même carré. Un caractère chinois correspond à une seule syllabe, chacune correspondant à un son musical, c'est une caractéristique et aussi la règle pour un poème chanté de l'antiquité. De plus, ce qui est dans le carré n'est pas un terme du *lülü* mais son abrégé, c'est-à-dire seulement le premier caractère (qui est suffisamment discriminant) pour les distinguer entre eux. Un carré vide sert à séparer des paragraphes, comme dans la troisième et la sixième colonne de droite. Le caractère 清 qing signifie de monter à l'octave supérieure⁴³; par exemple, dans le premier carré en haut à droite 清黄 qinghuang indique l'octave au-dessus de 黄钟 huangzhong.

Cette notation ne contient aucun signe rythmique, ce qui pose des problèmes pour chanter cet air à notre époque, mais peut-être pas pour nos ancêtres, car le poème procède lui-même de rythmes relevant une connaissance commune à l'époque.

Nous proposons une transcription de la 1^{re} phrase :

³⁹ Actif à la fin de l'époque des Song du sud (1127-1279) et le début de la dynastie Yuan (1271-1368).

⁴⁰ Un poète de la dynastie Tang.

⁴¹ Recueil en vers de 305 pièces.

⁴² Gong 宫 est le nom du premier son d'une gamme. Gong 宫 sur huangzhong 黄钟 indique l'équivalence entre la fonction (situation) et la hauteur du son, afin de construire une gamme soit le mode.

⁴³ Qing peut signifier aussi un demi-ton plus haut soit dièse, selon l'époque et de système de notation.

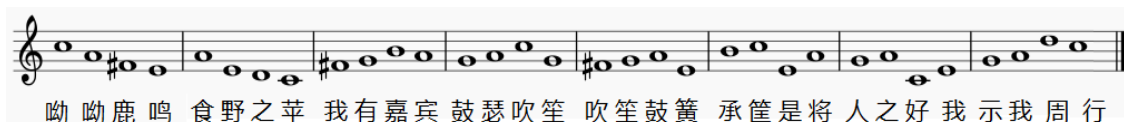


Fig. 20 : Transcription de l'air «Luming » (réalisation de l'auteur)

En effet, deux points sont à prendre en compte pour passer de la transcription d'une notation traditionnelle à la notation sur portée : premièrement, il faut fixer une correspondance entre une note du système mobile chinois et le référentiel absolu : on pose usuellement huangzhong égal à do ou à fa et l'on écrit huangzhong gong, ruibin gong, etc. ; on raisonne en valeurs relatives, car on ne connaît pas le diapason de l'époque. Le point commun entre les deux transcriptions est plutôt la structure de gamme, c'est-à-dire la fonction ou l'ordre des notes dans une gamme. Pour aider à comprendre cette notation, nous proposons une transcription pour chaque exemple, ce qui ne signifie pas que la transcription soit identique à l'originale en hauteurs réelles, mais que le déroulement est similaire. Deuxièmement, la plupart des notations traditionnelles n'indiquent pas de rythme, nous faisons alors le choix de la ronde pour la transcription.

On trouve une autre version de la notation lülü plus tard à la même époque.

• Le roi Yu 王禹

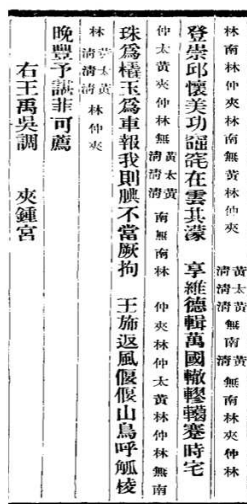


Fig. 21 : L'air Wangyu 王禹, Jiang kui 姜夔, 1127-1279⁴⁴

⁴⁴ Baishi daoren gequ 白石道人歌曲 (Chansons du taoïste Baishi), op. cit., sans numéro de page.

Cette notation est incluse dans le recueil du poème chanté 白石道人歌曲 Baishi daoren gequ (Chansons du taoïste Baishi, dit Pierre blanche) » de Jiang Kui 姜夔 (1155-1209), un poète connu de la dynastie Song du sud (1127-1279).

Comme dans l'exemple précédent, le titre est situé à la fin de l'air, à gauche de la feuille, et précisé par le caractère 右 you qui signifie la droite pour indiquer que c'est le titre de l'air de droite. Le mode 吴调 wudiao et la position-hauteur 夹钟宫 jiazhong gong sont marqués au-dessous du titre. La parole et la musique sont placées alternativement chacune sur une colonne, la première colonne de droite est la musique, la deuxième colonne est la parole correspondante. La parole est découpée en vers, séparés par une espace vide.

Voici une transcription en notation sur portée :

The image shows a musical transcription of the air Wangyu. It consists of two staves of music in G-clef (treble clef) with a key signature of one flat (B-flat). The notes are represented by circles on the staff. Below the first staff, the lyrics are: 登崇邱怀美功叱咤在云其濛享维德辑万国轍輶輶蹇时宅. Below the second staff, the lyrics are: 珠为橇玉为车报我则腆不当厥向王旆不返风偃偃山鸟呼瓜棱晚丰予謏非可荐.

Fig. 22 : Transcription de L'air Wangyu (Réalisé par l'auteur)

- **Jiude zhi geyin tu 九德之歌音图**

Sous la dynastie Yuan, une version singulière de la notation lülü est incluse dans « Shaowu jiucheng yuebu 韶舞九成乐补 » de Yu Zai 余载 (avtif entre 1328-1330).

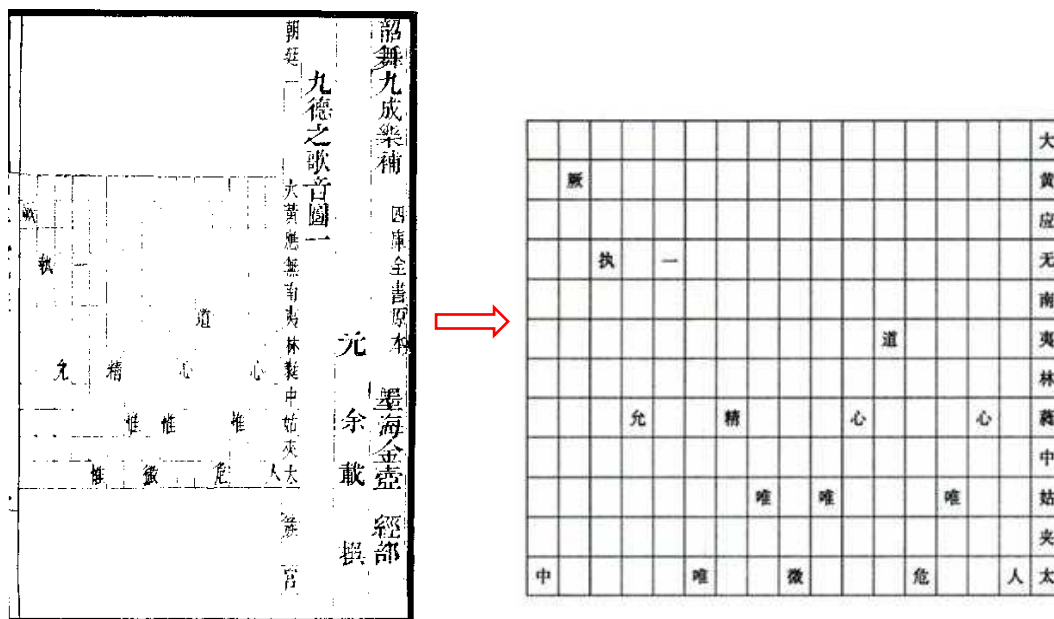


Fig. 23 : Notation fangge 方格谱, Yu Zai 余载(aktif entre 1328-1330)

Dans cet exemple, les paroles et les sons sont tous écrits dans des carrés mais séparément. Les notation des sons en lülü sont tous placés dans la première colonne de droite ; ordinairement, l'ordre dans lequel ils sont lus est ici de bas en haut mais on peut aussi considérer dans la lecture de haut en bas que c'est une gamme descendante. C'est-à-dire que le son le plus grave se trouve dans la première ligne du bas, ici, c'est 太 tai, premier caractère de 太簇 taicu, et première note du mode (avec la position) 太簇宫 taicu gong. Les paroles sont placées dans des carrés sur les mêmes lignes que les sons leur correspondant, chaque caractère occupant un carré.

Comme cette notation semble indiquer les sons musicaux sous un angle spatiale, c'est-à-dire en représentant la fréquence du son par la situation d'un signe en haut ou en bas, nous pouvons esquisser une comparaison avec la notation sur portée qui manifeste une même pensée.

Nous ajoutons d'abord les flèches pour montrer le sens de lecture de cette notation.

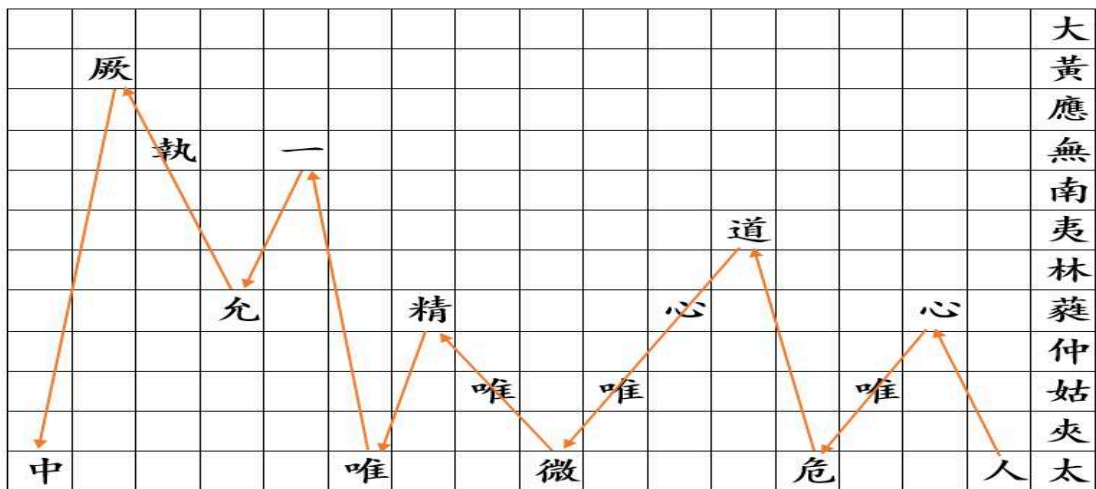


Fig. 24 : Analyse de la notation fangge (Réalisation de l'auteur)

Ensuit en inversant le sens :

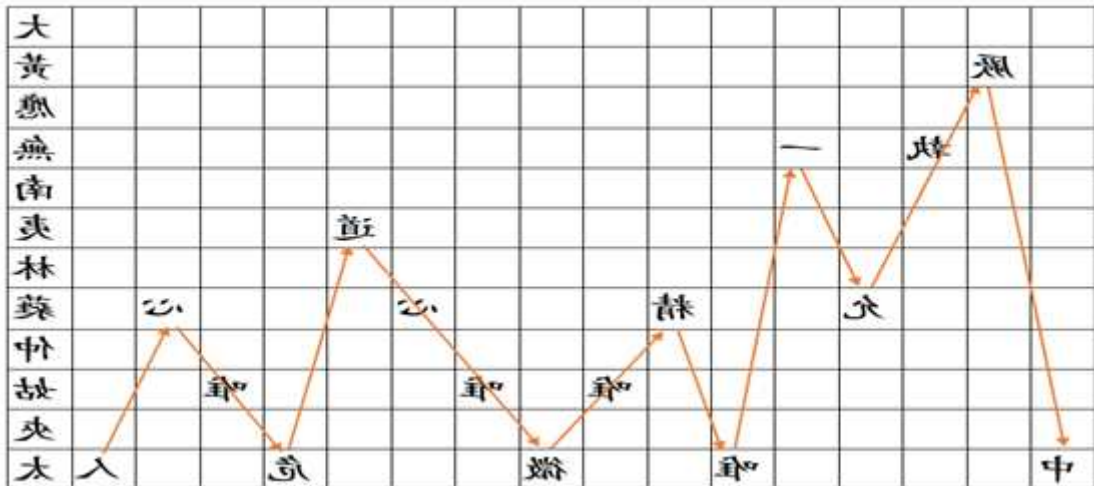


Fig. 25 : Modification de l'analyse ci-dessus (Réalisation de l'auteur)

Et puis, nous transcrivons en notation sur portée :



Fig. 26 : Transcription en notation sur portée (réalisation de l'auteur)

Le mouvement produit est le même dans les deux notation représentées ici. En revanche, chez les Chinois, cette idée a moins de lien avec la hauteur sonore qu'avec une mesurer du temps.

• 鹿鸣 Luming en double notation

Fig. 27 : Notation de l'air Luming en notation doublée

Cette notation est doublée, à savoir en notation lülü et en notation gongche, pour le même air «鹿鸣 Luming » (Fig.27), inclus dans 瑟谱 Sepu de Xiong Penglai 熊朋来 (cf. supra).

Par rapport aux deux premières versions que nous venons de présenter, des modifications de mise en page sont lisibles dans cet exemple. D'abord, par rapport à l'air 王禹 Wangyu (Fig. 21), où le titre est seulement à la fin de l'air, on voit ici, le titre commencement ; ensuite, les paroles sont situées à droite de la notation de la musique. Les paroles sont découpées par paragraphe, mais non par phrase/vers et les notations les suivent. Ainsi, chaque partie contient trois éléments, de droite à gauche : d'abord les paroles, ensuite la notation lülü et enfin la notation gongche. À la fin de la notation, on retrouve le titre et sont ajoutés l'indication du mode et un commentaire.

Dans la plupart des documents des dynasties Song et Yuan qui concernent la notation musicale, plusieurs genres de notations sont conservés. Par exemple, dans le recueil de Jiang Kui, quatre genres de notations musicales sont inclus : la notation lülü, la notation jianzi présentée dans la section précédente, la notation gongche que nous allons traiter ci-après, et la notation suzi que nous présentons dans le troisième chapitre.

3.2 La notation gongche 工尺谱

A présent, nous présentons un deuxième genre de notation utilisant les caractères chinois pour représenter les sons de la musique, qui était largement employé en Chine avant que les deux notations occidentales, celle de Rousseau et la notation sur portée, soient introduites dans le pays. C'est la notation gongche.

En Chine, le terme gongche sert plutôt à déterminer une série de notations utilisant principalement dix caractères chinois : 合 he, 四 si, 一 yi, 上 shang, 勾 gou, 尺 chi, 工 gong, 凡 fan, 六 liu, 五 wu pour représenter les sons musicaux.

De plus, cette notation était utilisée sous les deux systèmes musicaux, à savoir le système des hauteurs absolues utilisé avant la dynastie Ming et le système du do mobile utilisé après cette époque et jusqu'à l'arrivée des notations occidentales.

Certains lettrés chinois pensent que cette méthode est apparue très tôt, à l'époque des Royaumes Combattants 战国 (Xe siècle-221 av. J.-C), à cause d'un vers de « 大招 Dazhao » dans le recueil de poèmes « 楚辞 Chuci »⁴⁵ (a.v. J.-C 1^{er} siècle): « 四上竞气 Si shang jing qi »⁴⁶. Si 四 et shang 上 sont considérés comme deux termes de la notation gongche⁴⁷.

- **La version ancienne**

Les dix caractères de la notation gongche sont présentés ensemble tant que termes de notation seulement à l'époque de Song, inclus d'abord dans 梦溪笔谈 Mengxi bitan (Florilège de notes du ruisseau des rêves) de 沈括 Shen Kuo (1031-1095). Puis dans plusieurs documents de l'époque. Par exemple dont 乐书 Yueshu (Livre de musique) de 陈旸 Chen Yang, 词源 Ciyuan (Étymologie) de 张炎 Zhang Yan, 仪礼经传通解 Yili jingzhan tongjie (Interprétation-transmission de la tradition du Canon de l'étiquette et des rites) de 朱熹 Zhu xi, 白石道人歌曲 Baishi daoren gequ (Chansons du taoïste Baishi) de 姜夔 Jiang Kui, 事林广记 Shiling guangji (Encyclopédie de la forêt des affaires) de 陈元靓 Chen Yuanliang, etc. Ces documents conservant toutes les méthodes pour noter la musique ont été retrouvés et utilisés à partir des dynasties Song. Nous verrons dans le

⁴⁵ Liu Xiang 刘向 (dir.), a.v. J.-C 77-a.v. J.-C 6

⁴⁶ Encore des discussions sur le sens de cette phrase, donc nous ne pouvons pas le traduire, mais en tout cas, c'est un terme musical. Voir Tong Yuemin 童岳敏, Tang Yanchun 唐彦春 « 为楚辞大招四上竞气进一解 ». 中国诗歌研究, 2013, 社会科学文献出版社, p. 70-78.

⁴⁷ Cf. Tang Shunzhi 唐顺之 « 稗编 baibian », Mao Qiling 毛奇龄 « 竟山乐录 jingshan yuelu ».

chapitre IV, le lien entre ces quatre notations ; la cause de ce phénomène sera traité dans la troisième partie de cette thèse.

Nous proposons ci-après un tableau pour exposer les différences versions des signes de la notation gongche pendant la dynasties Song et Yuan, dépendant du système des hauteurs absolues.

Solmisation	sol	sol# lab	la	la# sib	si	do	do# reb	re	re# mib	mi	fa	fa# solb	sol	sol# lab	la	la# sib
Shěng kuò 1031-1095 « mèng xī bǐ tán »	合	下 四	高 四	下 一	高 一	上	勾	尺	下 工	高 工	下 凡	高 凡	六	下 五	高 五	紧 五
Chén yáng 1068-1128 « yù shū » ca. 1101	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六		五	
Zhū xī 1130-1200 « qín lǚ shuō » 1187-1193	合	下 四	四 上	一 下	一 上	上	勾	尺	下 工	乙 上	凡 下	凡 上	六	五 下	五 上	五 紧
Cài yuāndìng 1135-1198 « yàn yuē shū »	合	下 四	上 四	下 一	上 一	上	勾	尺	下 工	上 工	下 凡	上 凡	六	下 五	上 五	紧 五
Jiāng Kuī 1155-1221 « báí shí dào rén gē qǔ »	合	下 四	四	下 一	一	上	勾	尺	下 工	工	下 凡	凡	六	下 五	五	一 五
Zhāng yán 1248 – 1320 « cí yuān »	合	下 四	四	下 一	一	上	勾	尺	下 工	工	下 凡	凡	六	下 五	五	一 五
Chén yuānliàng « shì lín guǎng jì » vers1264	合		四		一	上	勾	尺		工		凡	六		五	
Xiōng Pénglái 1246-1323 « s è p ǔ »	合	四 下	四 上	一 下	一 上	上	勾	尺	工 下	工 上	凡 下	凡 上	六	五 下	五 上	五 紧

Tab. 1 : Correspondances des différents versions de la notation suzi (réalisation de l’auteur)

Cette première version contient approximativement la notation de seize sons ainsi que de seize signes pour représenter le registre de l’époque. Aux dix caractères principaux sont adjointes les indications : haut et bas (上 shang ou 高 gao pour le plus haut et 下 xia pour le plus bas). Cela signifie qu’il existe une façon de distinguer le demi-ton, preuve d’un nouveau point de vue sur le lien entre une gamme chromatique, une gamme heptatonique et une gamme pentatonique.

Le premier exemple de la notation gongche apparait plus tard sous la dynastie Yuan : c’est celui trouvé dans le Sepu que nous venons de mentionner (Fig. 27).

• **La nouvelle version**

De nos jours, la notation gongche se réfère plutôt à cette nouvelle version incluant le système du do mobile. La façon d’exprimer l’octave est ajoutée dans cette nouvelle méthode. Pour indiquer le passage à l’octave supérieure, on ajoute soit la clé 亅 à gauche du caractère, soit une sorte de virgule vers le haut, au coin inférieur droit du caractère. Le nombre indiqué par ces signes correspond au nombre d’octave à monter. Pour passer dans l’octave inférieure, on ajoute une ou deux virgules vers le bas selon le

nombre d’octaves à descendre. Ci-après un tableau présentant les signes sur cinq octaves.

Deux octaves dessus	上	尺	工	凡	六	五	乙
	上	尺	工	凡	六	五	乙
Une octave dessus	上	尺	工	凡	六	五	乙
	上	尺	工	凡	六	五	乙
	上	尺	工	凡	六	五	乙
Une octave dessous	上	尺	工	凡	六	五	乙
Deux octaves dessous	上	尺	工	凡	六	五	乙

Tab. 2 : Caractères de la notation gongche (réalisation de l’auteur)

Par contre, il n’y a pas de signe pour l’altération. Le ton et le mode sont représentés aussi par des caractères, soit les sept termes spéciaux : 上字调(sib), 尺字调(do), 小工调(ré), 凡字调(mib), 六字调(fa), 五字调(sol), 乙字调(la)⁴⁸. Après que le système (musical) occidental ait été introduit en Chine, des tableaux montrant une correspondance entre le système gongche et celui de l’Occident sont fréquents dans des manuels théoriques. Ces signes sont considérés comme des hauteurs du son de ce nouveau point de vue. En revanche, en ce qui concerne la musique populaire notamment celle des flûtistes chinois, ces signes sont considérés comme relatif à la production du geste⁴⁹.

Dans ce nouveau système gongche, les éléments rythmiques, plus complets, sont nommés banyan 板眼, ban signifiant temps fort et yan temps faible. Selon les structures de mesure, ces deux termes sont divisés en quatre, représentés par quatre signes différents ; ban 板 est divisé en shiban 实板 qui est représenté par « 、 » ou « x », et xuban 虚板 (ou yaoban 腰板, ou xieban 歇板) représenté par « 一 », ce dernier indiquant que le temps fort est couvert par le son prolongé précédent ; yan 眼 est divisé en 实眼 qui est représenté par « ■ » ou « 〇 », et xuyan 虚眼 (ou yaoyan 腰眼 ou xieyan 歇眼) représenté par « Δ » où le premier indique un son prolongé ou un silence en temps fort

⁴⁸ Gongchipu qianshuo 工尺谱浅说 (Propos sur la notation gongche), yinyue chubanshe 音乐出版社 (Editions musicales), 1962, p. 4

⁴⁹ Ibid. voir aussi Gongchipu rumen 工尺谱入门 (Initiation à la notation gongche), p. 5.

et le dernier indique un son prolongé ou un silence sur un temps faible. En effet, le prolongement et le silence ne sont pas distingués par des signes, mais par la pédagogie orale. Tous ces signes rythmiques sont indiqués à droite de la notation à laquelle ils correspondent.

Voici quelques structures fréquentes dans la notation gongche :

- San ban 散板 = tempo très lent et non mesuré.
- Liushui ban 流水板 = tempo rapide à 1 temps par mesure.
- Yiban yiyen 一板一眼 = tempo modéré et à 2 temps dans une mesure.
- Yiban sanyan 一板三眼 = tempo lent et à 4 temps dans une mesure.

Nous exposons dans un Tab. les structures d'une mesure avec l'indication de temps fort et temps faible :

	<i>shiban et shiyan</i>	<i>Xuban et xuyan</i>
<i>San ban</i>		
<i>Liushui ban</i>	、	-
<i>Yi ban yi yan</i>	、 。	- △
<i>Yi ban san yan</i>	、 • 。	- L △ L

Tab. 3 : Signes rythmiques de la notation gongche (réalisation de l'auteur)

Cette méthode est largement utilisée en Chine à l'époque des Qing, pour les instruments en solo ainsi qu'en concerto, par exemple dans « Xiansuo beikao 弦索备考考 »⁵⁰ ; un recueil en notation gongche de l'époque, qui contient des airs pour plusieurs instruments, tels que le luth pipa et la cithare zheng.

⁵⁰ Xuansuo beikao 弦索备考, Qing 清 (la dynastie qing).

Dans l'extrait ci-dessus (Fig.29), on distingue trois parties de droite à gauche, chaque partie contenant six colonnes en haut de la page, avec le nom des instruments concernés dans cette colonne. De droite à gauche : luth 琵琶 pipa, 玄子 xuanzi, vièle 胡琴 huqin, cithare 箏 zheng, 工尺 gongche (pour les instruments à vent), 八板 baban (pour les instruments à percussion). Le « 、 » situé au-dessous des notations du son marque une répétition du son précédent. Il est identique à l'indication de temps fort, mais sa position est différente.

D'ailleurs, à partir de la dynastie Ming, grâce au succès des opéras chinois (xiqu 戏曲), de nombreux livrets d'opéra sont publiés et certains contiennent aussi une notation musicale. La notation gongche s'était bien propagée dans ce genre d'art dès cette époque.

Généralement, les paroles sont situées à gauche de la notation musicale, le sens de lecture étant du haut vers le bas, puis de droite à gauche. Mais la forme de la partie musicale est variée.

Prenons une phrase d'un même air en trois versions différentes.

1. La notation est perpendiculaire à la parole :

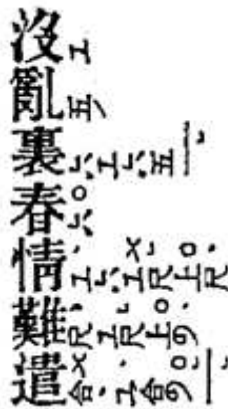


Fig. 30 : Extrait de « Jingmeng 惊梦 », Eyunge qubu 遏云阁曲谱⁵³

2. La notation est écrite en biais :

⁵³ WANG Xichun 王锡纯, Eyunge qubu 遏云阁曲谱 (Recueil de notation Eyun), 1871, http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46671&page=42&by_title=%E9%81%8F%E4%BA%91%E9%98%81%E6%9B%B2%E8%B0%B1

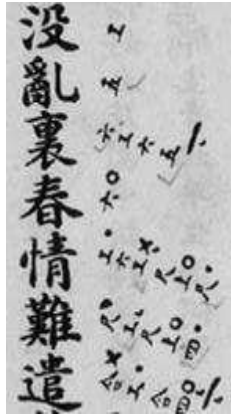


Fig. 31 : Extrait de « Jingmeng 惊梦 », Lili qubu 栗庐曲谱⁵⁴

3. La notation est verticale comme les paroles :

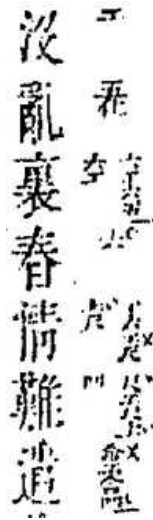


Fig. 32 : Extrait de « Jingmeng 惊梦 », Nanyu yin simeng quanpu⁵⁵

3.3 La notation gongshang 宫商

Après le changement relatif au système musical de la notation gongshang 宫商, qui passe du système de hauteurs absolues au système du do mobile, c'est lui, qui est aussi ancien que le lülü, qui commence à prendre la valeur pour écrire la musique.

Les cinq signes principaux utilisés dans la notation gongshang sont : 宫 gong, 商 shang, 角 jue, 徵 zhi, 羽 yu. Ce sont les noms des degrés de gamme pentatonique chinois, 宫 gong est le nom du 1^{er} degré, 商 shang est le nom du 2^e degré, 角 jie est le 3^e

⁵⁴ Yu Zhenfei 俞振飞, Lili qubu 栗庐曲谱 (Recueil de notation Lili), 2011

⁵⁵ Nanyu yin simeng quanpu Shangjuan jingmeng 纳书楹四梦全谱.

degré... Ils s'apparient très tôt dans les textes et font partie d'une pensée corrélatrice qui associe les cinq directions, les cinq matériaux, les cinq couleurs et les cinq odeurs, etc⁵⁶.

sons	<i>gong</i>	<i>shang</i>	<i>jiao</i>	<i>zhi</i>	<i>yu</i>
couleur	jaune	blanc	vert	rouge	noir
direction	centre	ouest	est	sud	nord
matériaux	terre	or	bois	feu	eau
odeur	sucré	pimenté	aigre	amer	salé

Tab. 4 : Corrélation des cinq sons (réalisation de l'auteur)

Ces cinq termes musicaux sont aussi utilisés pour nommées les cordes de la cithare 琴 qin avant la dynastie Song. Nous les trouvons dans la notation textuelle 幽兰 youlan de l'époque de Nanliang 南梁 (Liang du Sud) et aussi dans « 琴手势 (Doigtés du qin) » de Zhao Yelü 赵耶利⁵⁷. Mais, c'est plus tardivement qu'ils serviront à la notation musicale d'une oeuvre.

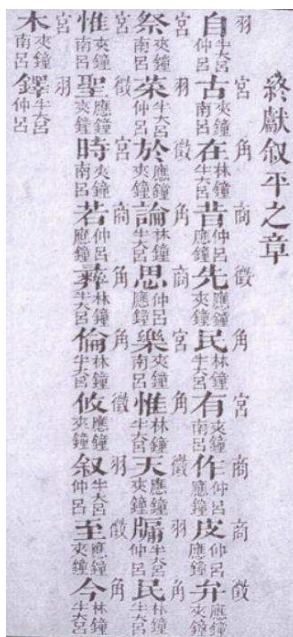


Fig. 33 : Extrait de 终献叙平之章 Zhongxian xuping zhizhang⁵⁸

⁵⁶ Zhongguo chuantong yinyuexue 中国传统乐学 (Étude de la musique traditionnelle chinoise), Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社 (Editions pédagogiques du Fujian), 2004, p. 8

⁵⁷ Zhongguo chuantong yinyue yuepuxue 中国传统音乐乐谱学 (Étude des notations musicales traditionnelles chinoises), Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社 (Editions pédagogiques du Fujian), 2006, p.62

⁵⁸ Dingji liyue beikao 丁祭礼乐备考, [1841]

C'est une notation doublée de l'époque de Qianlong (1736-1795) : la musique est écrite à la fois en notation gongshang et en notation lülü. Les caractères les plus grands indique les paroles, avec les lülüs situés au-dessous et la notation gongshangs sont placés à droite. Selon l'indication du début du chapitre de ce livre : « Au printemps jiazhong égale gong [...] au automne nanlü égale gong [...] 春丁夹钟主宫 [...] 秋丁南吕主宫 [...] » Nous proposons ci-dessous une transcription en hauteurs relatives pour le printemps (Fig.34).



Fig. 34 : Transcription de Fig.33

Par rapport aux douze termes du système lülü (diapasons sonores), ces cinq caractères servent à représenter les notes du système du do mobile. De plus, par rapport aux caractères de la notation gongche qui sont assez étranges, car on ne sait pas encore d'où ils viennent et pour quelle raison on les a choisis, les termes de la notation gongshang sont plus en rapport avec l'histoire, plus riches en signification et assez clairs. Nous discuterons de cette question dans le chapitre IV.

Dans le chapitre suivant, nous allons traiter la troisième sorte de symboles servant à noter la musique : ce sont des caractères spéciaux et qui sont encore objet de nombreuses discussions.

CHAPITRE III NOTATION EN CARACTÈRES

Le troisième type de notation traditionnelle utilise des signes inventés ou empruntés, ce qui comprend : 1) des signes combinant des éléments des caractères de la langue chinoise (idéo- picto- phono- graphiques dits sinogrammes) : c'est le cas de la notation jianzi 减字 pour la cithare qin 琴 et celle semi-abrégée pour la cithare se 瑟 ; 2) des signes qui sont au sein de caractères de la langue chinoise ayant un sens musical, mais ainsi abrégés, c'est le cas de la notation pour la flûte globulaire 埙 xun et de la notation zhezi 折子 ; 3) des signes singuliers, c'est le cas de la notation dans des manuscrits trouvés à Dunhuang 敦煌 et de la notation suzi 俗字.

1. RECOMPOSITION DES IDEOGRAMMES CHINOIS

1.1 La notation pour cithare qin 琴谱

La notation pour la cithare qin est probablement la seule notation ancienne que l'on utilise encore de nos jours en Chine. À partir de l'époque Ming, une centaine de recueils d'airs sont publiés. Ces documents incluent la théorie musicale sur cet instrument et même celle de la musique chinoise en général ; cela nourrit plusieurs sujets de recherche.

À présent, nous nous concentrerons sur cette notation qui est assez riche pour nous faire comprendre des questions essentielles concernant la notation musicale.

La notation pour la cithare qin est souvent considérée comme l'invention de Cao Rou 曹柔 (730- ?) sous la dynastie Tang, mais la première notation connue de nos jours est probablement celle qui se trouve dans 白石道人歌曲 Baishi daoren gequ (Chansons du taoïste Baishi, dit Pierre blanche) de Jiang Kui 姜夔(1155-1209).

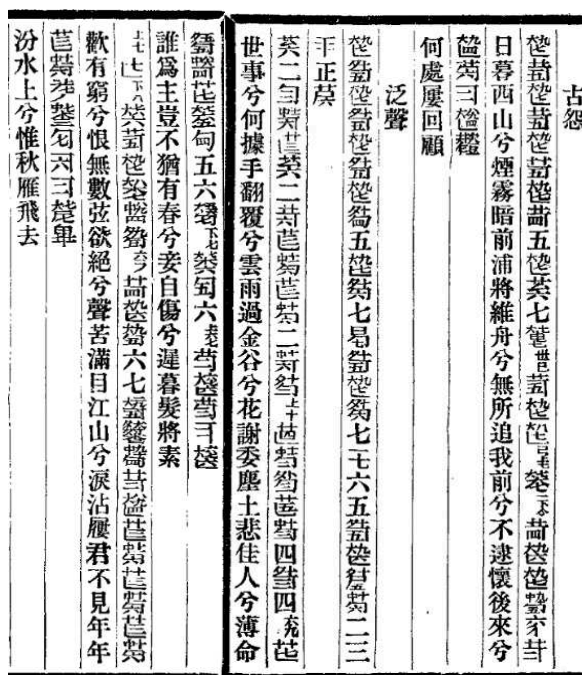


Fig. 35 : « Guyuan 古怨 », Jiang Kui XIIIe siècle (1202)

Nous avons présenté l'air Guyuan (Fig. 35) dans notre première partie ainsi que la structure des caractères servant à noter la musique par cette méthode. Nous n'y revenons pas ici (voir chapitre I de la 1^{re} partie).

Les signes musicaux utilisés dans cette notation sont des caractères faisant partie d'idéogrammes chinois, soit indépendants soit composés ; cette notation est aussi nommée notation abrégée. Ces signes ne servent pas à représenter les notes, mais les gestes à effectuer pour produire les sons. Pour comprendre ce genre de notation, nous devons d'abord faire connaître cet instrument – la cithare qin.

Aujourd'hui, en Chine, le terme 琴 qin sert à la fois pour nommer les instruments à cordes, notamment ceux qui proviennent de l'étranger, par exemple, le piano est traduit gangqin 鋼琴, le violon par 小提琴 xiao tiqin et on ajoute devant 琴 qin, pour la cithare qin, une distinction « gu 古 » signifiant ancien ; mais, autrefois, ce nom désignait uniquement la cithare qin. Cette dernière est un emblème de la musique savante de la Chine.

La cithare qin est un instrument à sept cordes depuis la dynastie Han (cela a varié de 10 à 5 cordes antérieurement) ; à cette époque que treize blasons – le plus souvent en nacre – ont été ajoutés (incrustés) sur la table, donnant les positions des harmoniques.

Il existe trois genres de sons : le son à vide (散音 *sanyin*), le son appuyé (按音 *anyin*) et le son harmonique (泛音 *fanyin*). Grâce à ces techniques d'interprétation, le registre de cet instrument peut s'étendre jusqu'à quatre octaves plus une seconde majeure (do_1 - $ré_5$).

En dehors de l'auriculaire qui est censé être le doigt interdit (禁指 *jinzhi*), les quatre doigts de la main droite effectuent chacun deux gestes de base en pinçant les cordes : vers l'extérieur et vers l'intérieur c'est-à-dire vers l'interprète. Ces gestes possèdent chacun un nom abrégés en signe de jeu :

Doigt	Vers l'extérieur		Vers l'intérieur	
	Pouce	托 <i>tuo</i>	毛	擘 <i>pi</i>
Index	挑 <i>tiao</i>	乚	抹 <i>mo</i>	木
Majeur	剔 <i>ti</i>	弓	勾 <i>gou</i>	勺
Annulaire	摘 <i>zhai</i>	竝	打 <i>da</i>	丁

Tab. 5 : Gestes de main droite, réalisation de l'auteur (2004)

Pour la main gauche, chaque doigt est représenté par un seul caractère:

Doigt	Le signe
Pouce	大
Index	亻
Majeur	中
Annulaire	夕

Tab. 6 : Gestes de main gauche, réalisation de l'auteur

L'un des plus anciens manuels présentant les doigtés pour qin retrouvés, 太音大全集 *Taiyin dayuan ji* (1412), présente les doigtés de base dont 22 signes pour la main droite et 21 pour la main gauche. Dans le 琴书大全 *Qinshu daquan* (1590), des doigtés plus complexes sont présentés, ce qui donne 77 pour la main droite et 50 pour la main gauche plus 22 indications communes liées au tempo, au silence, au marque du début ou fin de morceau. Dans un manuel moderne *Qinxue beiyao* 琴学备要 (2004), 41 signes

L'invention de cette méthode abrégée, connue par cette oeuvre de Jiang Kui, a sans doute inspiré d'autres notations musicales, en particulier des notations pour les instruments de la même famille comme celle pour la cithare se 瑟 et la cithare zheng 箏. La partie qui représente les doigtés est prépondérante pour ces instruments et aussi leurs notations, ce dont nous allons discuter dans la troisième partie de la thèse.

1.2 La notation de la cithare se 瑟谱

La cithare se 瑟 est une cithare sur table à chevalets mobiles et cordes pincées, utilisée pour la musique rituelle mais tombée en désuétude : la première notation pour cet instrument est celle de 熊朋来 Xiong Penglai (actif fin des Song du Sud- début des Yuan), qui utilise les termes du système 律吕 lǜlǜ. Une autre méthode apparaît beaucoup plus tard, à la fin du XIXe siècle, probablement influencée par la notation abrégée de la cithare qin, utilisant justement le même concept. Cette nouvelle méthode conservée dans « Ni sepu 拟瑟谱 (Comme une tablature pour cithare se) » (1881) de 邵嗣尧 Shao Siyao, où l'auteur propose deux formes, l'une, spéciale (Fig.38), comprend deux parties séparées associant le signe des gestes et le premier caractère de lǜlǜ, l'autre représente le numéro de la corde par un chiffre en caractères chinois. Il n'y a pas de signe rythmique, mais les temps sont séparés par un espace vide ; par contre, le silence est indiqué par un mot, par exemple « 少息 shaoxi » dans la deuxième colonne à partir de la gauche (ou dans la troisième à partir de la droite) , entouré d'un cercle par nos soins, ce qui sert aussi dans la notation pour la cithare qin à signifier une pause de courte durée.

Fig. 38 : Notation de l'air Pingsha luoyan 平沙落雁, Nisepu 拟瑟谱⁵⁹

La deuxième méthode supprime les parties lülü et les remplace par un chiffre qui est celui de la corde à jouer.

Fig. 39 : Extrait de notation abrégée pour la cithare se, 拟瑟谱 Ni sepu⁶⁰

⁵⁹ Ni sepu 拟瑟谱, Zhengjuelou congshu 正覺樓叢書 (Collection du Pavillon du véritable éveil), 1881, <http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=98111&page=68>.

⁶⁰ Ibid. <http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=98111&page=80>

La cithare se a traditionnellement vingt-cinq cordes, qui couvrent deux octaves lülü plus une corde dite faîte entre les deux, selon l'illustration de Xiong Penglai (voir partie I, chap. I, Fig. 4). Donc, pour indiquer une corde ou un son produit par une corde, il suffit d'indiquer soit le numéro de cette corde soit son nom en lülü. Evidemment, le numéro en chiffre(s) est beaucoup plus aisé à représenter ; de plus, les deux octaves peuvent être distinguées grâce au caractère « 清 qing » ajouté pour l'octave supérieure, ou plutôt qui remplace le caractère du système gongche qui était placé là (par exemple, 黄钟合 huangzhong he pour l'octave inférieure devient 黄钟清 huangzhong qing pour l'octave supérieure).

2. REDUCTION DES IDEOGRAMMES CHINOIS

2.1 La notation pour flûte globulaire xun 埙谱

棠湖埙谱 Tanghu xunpu est probablement le seul recueil concernant la notation pour xun avant le XXe siècle, même si cet aérophone existe depuis des milliers d'années en Chine. Les notations dans ce recueil sont relatives au xun à cinq trous, comme le précise 吴浚源 Wu Xunyuán. Cette notation présente aussi des signes d'interprétation, une méthode de jeu et six airs à chanter.

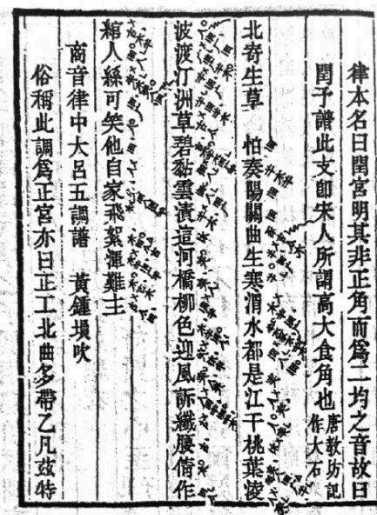


Fig. 40 : Extrait de la notation pour xun⁶¹

⁶¹ Zhongguo chuantong yinyue yuepuxue 中国传统音乐乐谱学 (Étude des notations musicales traditionnelles chinoises), Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社 (Editions pédagogiques du Fujian), 2006, p. 40

Dans l'air vocal présenté ci-dessus, les caractères sont écrits en biais à droite des paroles, comme on le trouve aussi pour certaines notations gongche. Les caractères utilisés dans cette notation sont des abrégés de caractères du système lülü. Par exemple, 黄钟 huangzhong est représenté par 田 tian, soit la partie médiane de 黄 huang, le premier caractère de 黄钟 huangzhong :

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
田	人	亼	夬	古	中	豕	木	弓	羊	无	广
tian	ren	ji	peng	gu	zhong	shi	mu	gong	ren	wu	guang

Tab. 7 : Equivalence des termes lülü et les caractères de la notation pour xun

Tous ces caractères sont à la fois une partie d'un premier caractère des lülüs et aussi des idéogrammes chinois en tant que tels. Les signes au-dessus des caractères sont des indications rythmiques, les paroles étant situées à gauche.

2.2 La notation zhezi 折子谱

Le manuel 中国传统音乐乐谱学 Zhongguo chuantong yinyue yuepuxue (Étude des notations musicales traditionnelles chinoises), mentionne une notation qui utilise des caractères faisant partie de ceux de la notation gongche, soit des abrégés des caractères du système gongche. Cette notation est généralement censée être une version de la notation gongche. Dans son article «湖南地区几种民间乐谱 Hunan diqu jizhong minjian yuepu»⁶², l'auteur 柳羽 Liu Yu présente (Fig. 41) un exemple musical (à droite) et ses deux transcriptions, l'une en notation sur portée en haut à gauche, l'autre en notation jianpu en bas à gauche.

⁶² Hunan diqu jizhong minjian yuepu 湖南地区几种民间乐谱 (Certaines notations du Hunan), Yinyue yanjiu 音乐研究(Recherche musicale), 1982, N°2, p. 100-103

八板歌 (前四节)
五线谱

1 = c 4/4 筒谱

5 - - - | 3 5 3 5 | 1 3 2 - |
5 5 5 5 | 5 6 7 3 - | 2 2 3 | 1 |

折子谱

六	合	丁	合
六	合	丁	合
六	合	丁	合
六	合	丁	合

Fig. 41 : Transcriptions d'un air en notation zhezi par Liu Yu en notation sur portée et en jianpu

D'après l'auteur, le nom de cette notation vient de son support, c'est-à-dire que cette notation est généralement écrite dans un « 折子 zhezi », à savoir une sorte de petit carnet pliant, très facile à transporter. Les caractères abrégés servent seulement à représenter les sons de l'octave médian, l'octave aiguë étant représentée aussi par les caractères du système gongche. Ci-après, la correspondance entre la notation zhezi, la notation sur portée et la notation jianpu :

五	六	丁	尸	合	四	一	五	六	工	尺	合	四	一
1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7

Fig. 42 : Correspondance entre la notation sur portée, la notation zhezi et la notation jianpu

Dans l'exemple précédent (Fig.41 à droite), la ligne verticale sert à séparer les mesures, la durée du son est exprimée par la taille des caractères. Le caractère le plus grand signifie que le son dure plus longtemps et le caractère le plus petit signifie une durée plus courte.

3. CARACTERES SINGULIERS

3.1 La notation de Dunhuang 敦煌

Ce qu'on appelle la notation de Dunhuang consiste en une série de notations conservées à la Bibliothèque nationale de France, numérotées P.3539, P.3719 et P.3808, trois rouleaux de manuscrits retrouvés dans la grotte n°17 (salle secrète) de Dunhuang en Chine en 1900 par le moine taoïste 王圆篆 Wang Yuanlu (1851-1931), et qui furent rapportés en Europe par le sinologue Paul Pelliot (1878-1945) vers 1909. Les signes utilisés dans cette notation sont particuliers et personne, en Europe comme en Chine, ne les connaissant, il a fallu entreprendre de les déchiffrer.

En 1938, le chercheur japonais Hayashi Kenzo (1899-1976) a eu l'occasion de voir une photo du P.3808 et a dès lors lancé une recherche sur le déchiffrement de cette notation musicale par son article « 琵琶古谱之研究—天平、敦煌二谱试解 Pipa gupu zhi yanjiu – Tianping, Dunhuang – erpu shijie »⁶³. Dans cet article, il détermine que cette notation est exclusivement pour une sorte de luth pipa qui est très en vogue sous la dynastie Tang en Chine. Les caractères utilisés dans cette notation ne représentent ni la hauteur ni la fréquence des sons, mais la position de jeu.

Pour expliquer la fonction de cette notation, nous devons présenter d'abord la pratique de cet instrument.

3.1.1 Le luth 琵琶 pipa à quatre cordes

Cette notation sert au luth pipa à quatre cordes et quatre frettes. Un tel instrument est encore actuellement conservé au Japon, mais il est perdu en Chine ; cependant, beaucoup de poèmes de l'époque Tang le mentionnent. Par exemple, dans le poème 春听琵琶兼简长孙司户 Chunting pipa jianjian zhangsun sihu (au printemps en écoutant le pipa écrire une missive au gradé Zhangsun) de Bai Juyi 白居易⁶⁴, le vers « 四弦不是琵琶声 (le son des quatre cordes est différent de celui du luth pipa) », les deux luths, pipa (琵琶) et pipa à quatre cordes (四弦) y sont indiqués.

⁶³ Traduit en chinois par 饶宗颐 Jao Tsung-i [Rao Zongyi], 李锐清 Li Ruiqing dans Dunhuang pipapu lunwenji 敦煌琵琶谱论文集 (Recueil des théories sur les notations pour pipa de Dunhuang), Taipei 台北, Xin wenfeng chuban gongsi 新文丰出版公司 (Société éditrice Xinwenfeng), 1991, p.1-35.

⁶⁴ Poète de l'époque Tang, p.772-846

Selon le 释名 Shiming de 刘熙 Liu Xi (III^e siècle avant notre ère), le luth pipa vient des Huns (匈奴 xiongnu) ; l'appellation chinoise de cet instrument vient des gestes de jeu, à savoir pi qui signifie « 推手 tuishou » (frapper de la main la corde de droite à gauche) et pa qui signifie « 引手 yinshou » (frapper la corde de gauche à droite) ; ce sont deux gestes de la main droite tenant un plectre (tui signifie pousser et yin signifie attirer). La main gauche sert à varier légèrement la hauteur des sons en appuyant sur les cordes.

3.1.2 Les trois manuscrits : P.3539, P.3719, P.3808

- **P.3539**

Ce rouleau de manuscrit qui contient vingt caractères est considéré comme la clé pour déchiffrer la notation de Dunhuang.

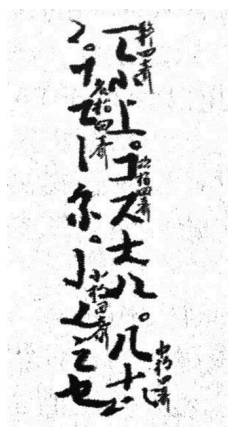


Fig. 43 : P.3539 de la nation de Dunhuang, X^e siècle⁶⁵

Les vingt caractères présentés ci-dessus (Fig. 43) à lire du haut en bas sont divisés en cinq groupes selon les indications situées à droite et écrites en idéogrammes chinois : « quatre sons à vide 散打四声 », « quatre sons de l'index 次指四声 », « quatre sons du majeur 中指四声 », « quatre sons de l'annulaire 名指四声 », « quatre sons de l'auriculaire 小指四声 ». Grâce à ces indications, les chercheurs ont conclu qu'il s'agissait d'une notation pour le luth pipa à quatre cordes. Nous illustrons ci-après les positions de ces signes sur cet instrument.

⁶⁵Dunhuang yuepu jieyi bianzheng 敦煌乐谱解译辨证 (Dialectique d'interprétation des notations de Dunhuang), Shanghai yinyue xueyuan chubanshe 上海音乐学院出版社 (Editions du Conservatoire de musique de Shanghai), 2005, p. 3

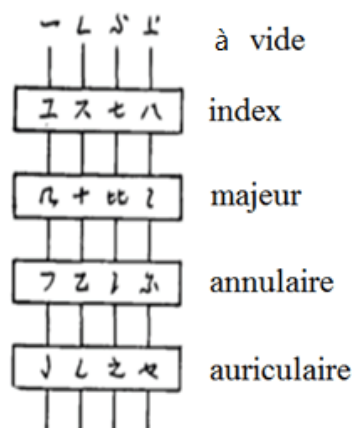
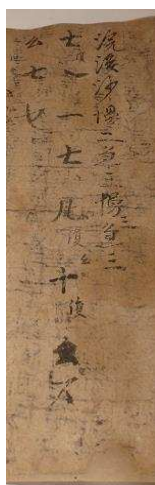


Fig. 44 : Position des signes de notation relativement aux cordes

Les quatre caractères de la première ligne (en haut) représentent les sons jouer à vide par la main droite, à savoir sans doigts appuyés de la main gauche. C'est-à-dire que pour un caractère, la hauteur de son correspondant est variable selon l'accordage. Les quatre caractères de la deuxième ligne représentent les sons produits en appuyant sur les cordes à la 1^{ère} frette avec l'index de main gauche, etc.

On ne sait pas si cette notation a été introduite en même temps que l'instrument, mais ces signes ne ressemblent pas vraiment à un idéogramme chinois ni à ses parties, bien que le professeur Chen Yingshi y voit les chiffres chinois 7, 8, 9 10, etc.

- **P. 3719**

Fig. 45 : P. 3719 de la notation de Dunhuang, X^e siècle⁶⁶

⁶⁶ Photo de Véronique Alexandre Journeau.

Le manuscrit P. 3719 (Fig.45) est une trace de l'air « 浣溪沙 Wan xi sha » sur seulement trois colonnes : la première colonne de droite indique en onze caractères le titre « Wan xi sha » et l'accordage ainsi que le mode « 慢二急三 man er ji san, 慢三急三 man san ji san ». 慢 man signifie relâcher une corde, et 急 ji signifie serrer une corde, cela permet de baisser ou monter la hauteur du son. Dans les deux colonnes de gauche, certains caractères ressemblent en effet à des chiffres chinois, par exemple, les 1^{er} et le 4^e caractères de la deuxième colonne ressemblent au chiffre sept (七). Le 6^e de la même colonne ressemble au chiffre dix (+), etc.

- **P.3808**

Le manuscrit P.3808 est un rouleau composé de 11 feuillets et, au verso de certaines jointures, l'on trouve qu'un sutra a été copié ; cela signifie que cette série de notations été écrite avant le sutra. Une date au début du soutra indique que c'est l'annotation d'une cérémonie bouddhique qui a eu lieu en 933. C'est pourquoi certains chercheurs pensent que cette série de notations est antérieure à cette date.

Les airs de Dunhuang sont tous conservés dans ce rouleau qui, d'après Hayashi Kenzo et 陈应时 Chen Yingshi, contient 25 morceaux divisés en trois groupes, avec trois écritures différentes. Les deux premiers groupes comprennent chacun dix airs et le troisième groupe comprend cinq airs. Nous prenons un air de chaque groupe, ce qui donne les trois extraits suivants chacun dans une de ces écritures :

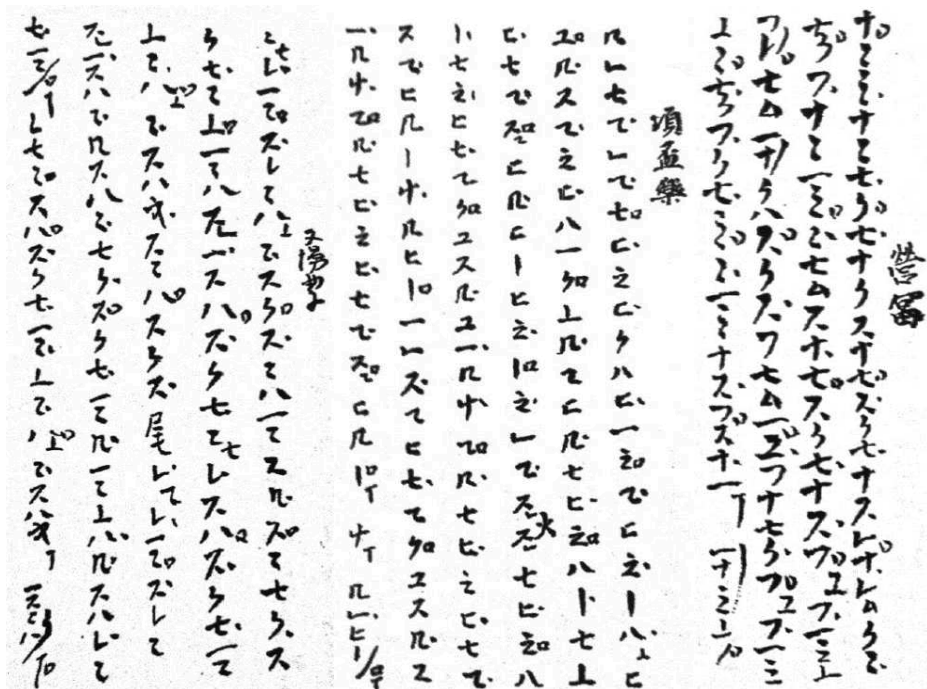


Fig. 46 : P. 3808 de la notation de Dunhuang⁶⁷

Dans ces trois exemples, le titre de l'air est placé à droite de la partie musicale, et le sens de lecture est du haut en bas puis de droite à gauche. Les caractères les plus grands représentent le doigté-position du son et, d'après Chen Yingshi, les petits signes sont tous des indications de rythme, à savoir les trois signes : « □ », « • », « T », « □ » pour indiquer le mesure, « • », pour réduire d'une moitié la durée, « T » pour prolonger la durée. Mais d'après Kenzo, le point est une indication de geste, signifiant « 引手 yinshou (main droit) » ; et le T signifie à la fois un prolongement et un silence (comme un point d'orgue). Les différences entre le prolongement et le silence est sujet à discussion même à notre époque.

Voici les transcriptions proposés par Chen Yingshi :

⁶⁷ Dunhuang yuepu jieyi bianzheng 敦煌乐谱解译辨证 (Dialectique d'interprétation des notations de Dunhuang), op.cit., illustration, p3, p5, p9

又慢曲子

マセレー マスレマ ペ ヲマス マスマハー マスル
 マセクスクセマ 上マバ スルース マスリセマ セリス
 マスリセマ 上マ ペ ヲマス ハヤスマ マスクス尾セレー
 マスレマ スルマ マハハス ハマセマクセマ ルマ マハハスハシマセ
 マセレセマ ス マスクセマ 上マ ペ ヲマスハヤアースマハクセ

Fig. 47 : 又慢曲子 Youman quzi avec la transcription en notation sur portée⁶⁸

傾杯乐

ルムセロムロ セビミヒクハヒ一 〃〃ヒヒ 〃〃上ヒ
 マルセロミヒハ一 マ上ルテ ヒルセヒ 〃〃ハトセ上ヒセロ
 〃〃ヒヒヒ一 ヒヒ 〃〃ルムセロ火スル セヒ 〃〃ハトセヒヒセテ
 マユスルユール中 マルセヒミヒセロ 〃〃ヒル 〃〃ルヒ
 〃〃一ルテヒセテ マユスルユール中 マルセヒミヒセロ
 スセヒル 〃〃マ ヲマ ルムヒヒクセ

Fig. 48 : 倾杯乐 Qing bei yue avec la transcription en notation sur portée⁶⁹

⁶⁸ Ibid. p. 139.

⁶⁹ Ibid. p. 142.



Fig. 49 : 营富 Ying fu avec la transcription en notation sur portée⁷⁰

Notre thèse ne porte pas seule déchiffrement d'une notation ni sa transcription et certains exemples que nous présentons dans cette partie sont controversés ; mais les transcriptions en notation sur portée peuvent faciliter la compréhension. En effet, la plupart des notations que nous avons présentées dans cette partie ont encore des points à clarifier. Elles seront détaillées dans notre prochain projet de recherche.

De plus, la structure musicale est aussi indiquée par les idéogrammes chinois ; par exemple, 头 tou (litt. tête) signifie le début et 尾 wei (litt. queue) indique la fin d'un air. Quelques signes pour indiquer la vitesse ou la reprise sont déjà présents dans cette notation.

3.2 La notation suzi 俗字谱

Nous avons mentionné que sous la dynastie Song, quatre notations sont présentes dans des livres de l'époque : la notation lülü, la notation gongche, la notation abrégée pour cithare qin et cette dernière, la notation suzi. D'après ces documents, cette notation sert à noter la musique « 俗乐 suyue »⁷¹ (musique « vulgaire »), c'est-à-dire la musique du peuple, en opposition avec la musique canonique et royale de l'antiquité dits « 雅乐 yayue » (musique « classique ou noble »). Les caractères utilisés dans cette notation

⁷⁰ Ibid. p. 151.

⁷¹ Zhongguo yinyue cidian 中国音乐词典 (Dictionnaire de la musique chinoise), Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), p. 378.

servent aussi dans la théorie musicale de l'époque. Par exemple, dans le recueil « Baishi daoren gequ 白石道人歌曲 » de Jiang Kui (au début du XIII^e siècle), on trouve 17 airs écrits avec cette notation.

- 鬲溪梅令 Geximei ling

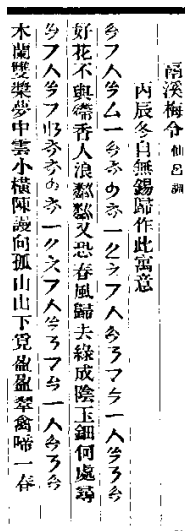


Fig. 50 : Notation de « 鬲溪梅令 Geximei ling », 姜夔 (1155-1221)⁷²

Dans l'air vocal présenté Fig.50, le titre « 鬲溪梅令 Geximei ling » est placé dans la première colonne de droite, trois caractères de titre plus « 令 ling », qui est le plus simple et le plus court des quatre sortes principales de poèmes chantés de l'époque : 令 ling, 引 yin, 慢 man, 近 jin. Le mode de l'air est indiqué par des idéogrammes plus petits en dessous du titre qui donne son nom au mode « 仙侶 xianlü ». La deuxième colonne est une courte notice indiquant que cet air a été créé en souvenir un voyage à 无锡 Wuxi en 1196 (丙辰 Bingchen).

La musique (notation) est placée à droite de la parole correspondante, chaque idéogramme correspondant à un caractère de musique. Voici deux transcriptions de cet air :

⁷² Baishi daoren gequ 白石道人歌曲 (Chansons du taoïste Baishi), liaohai congshu 遼海叢書 (collection de liaohai) 1936, <http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=85863&page=46>

鬲溪梅令

仙吕调 (夷则羽) [宋]姜夔词曲
赵玉卿译谱

好花不与殢香人，浪蹴蹴。
又恐春风归去，绿成阴。

Fig. 51 : Transcription de « Geximei ling », Zhao Yuqing 赵玉卿⁷³

鬲溪梅令 仙吕调

好花不与殢香人，浪蹴蹴。
又恐春风归去，绿成阴。

Fig. 52 : Transcription de Ding Jiyuan 丁纪园⁷⁴

Dans les deux transcriptions, les auteurs (contemporains) mettent une armure de la bémol majeur pour rendre le mode « 仙吕 xianlü » (malgré le ré bécarr) , et transcrivent un temps comme une noire. Mais certains sons et le rythme sont traités par chacun différemment. Par exemple, le premier caractère est transcrit en une note en deux temps chez Zhao Yuqin , et deux notes en un temps chez Ding Jiyuan.

- 愿成双 Yuan cheng shuang

L'exemple que nous prenons maintenant est une grande œuvre musicale, qui comprend sept parties, chaque partie ayant son propre nom, indiquant le genre et aussi la structure. Cette notation sert à « 唱赚 Changzhuan », la partie de l'instrument à percussion « 鼓板棒数 Gubanpangshu » a été présentée dans la première chapitre (voir Partie II, Chap. I, Fig. 4) ; celle-ci est plutôt destinée à un instrument mélodique, une

⁷³ Jiangbaishi suzipu gequ yanjiu 姜白石俗字谱歌曲研究, shanghai yinyue xueyuan 上海音乐学院 (conservatoire de Shanghai) , 2010, p. 211.

⁷⁴ Ibid., p. 82.

flûte, le chant... mais les paroles ne sont pas conservées dans cette notation. Les titres sont écrits au début de chaque partie de cet exemple. Certains caractères apparaissent déjà dans la notation de Dunhuang et la notation gongche.



Fig. 53 : Extrait de la notation suzi, Shilin guangji 事林广记, XIII^e siècle⁷⁵

En outre, ces caractères en notation suzi sont conservés sous une autre forme, à savoir comme représentation (nom et signe) des sons dans la partie de la théorie musicale. Ils sont souvent présentés avec deux autres systèmes : le système lülü et celui de gongche. Voici deux exemples :

- 琴律说 Qinlü shuo

Les caractères utilisés dans la notation 俗字 suzi sont d'abord apparus chez 朱熹 Zhu Xi au début du XII^e siècle.

⁷⁵ Shilin guangji 事林广记 (Encyclopédie de la forêt des affaires), Zhonghua shuju 中华书局 (Éditions du livre chinois), 1963, p. 198-199



Fig. 54 : Correspondance entre les caractères de la notation suzi et ceux de la notation gongche,朱熹⁷⁶

Dans le texte présenté ci-dessus, l’auteur explique la relation entre les caractères de la notation suzi, les caractères du système gongche et ceux du système lüü : 厶 égale 合 (he) posé sur 黄(huang) abrégé de 黄钟(huangzhong), マ égale 四下(sixia) posé sur 大 (da), abrégée de 大吕 (dalü), マ égale 四上(sishang) posé sur 太(tai) abrégé de 太簇 (taicu), 二 égale 一下(yixia) posé sur 夹(jia) abrégé de 夹钟 (jiazhong), 二 égale 一上 (yishang) posé sur 姑(gu) abrégé de 姑洗 (guxian), マ égale 上(shang) posé sur 中 (zhong) abrégé de 仲吕 (zhonglü), 厶 égale 勾(gou) posé sur 蕤(rui) abrégé de 蕤宾 (ruibin), 厶 égale 尺(chi) posé sur 林(lin) abrégé de 林钟(linzhong), フ égale 乙下 (yixia) posé sur 夷(yi) abrégé de 夷则 (yize), フ égale 乙上(yishang) posé sur 南(nan) abrégé de 南吕 (nanlü), 丩 égale 凡下(fanxia) posé sur 无(wu) abrégé de 无射 (wuyi), 丩 égale 凡上(fanshang) posé sur 应(ying) abrégé de 应钟(yingzhong), 六 égale 六(liu) posé sur 黄清(huangqing) abrégé de 黄钟清 (huangzhongqing), 丩 égale 五上 (wushang) posé sur 大清(daqing) abrégé de 大吕清 (dalüqing), 丩 égale 五下 posé sur

⁷⁶ Hui'an xiansheng zhuwengong wenji 晦庵先生朱文公文集 (œuvres complètes de Zhu Xi), 1873

太清(taiqing) abrégé de 太簇清 (taicuqing), □ égale 上(shang) posé sur 夹清(jiaqing) abrégé de 夹钟清 (jiazhongqing). Ces équivalences sont présentées ci-après (voir Fig.55). Cela prouve que l'équivalence d'un son entre différents systèmes de hauteurs est un fondement de la pensée musicale chinoise (on trouve le même genre d'énoncé sur les carillon de cloches).

Dans les versions ci-après, les caractères sont modifiés et la partie de lülü est supprimée, mais la méthode « 三分损益 sanfen sunyi » qui date de l'antiquité est indiquée (ex. de gauche).

- Guanse yingzhi pu 管色应指谱 et Guanse zhifa 管色指法

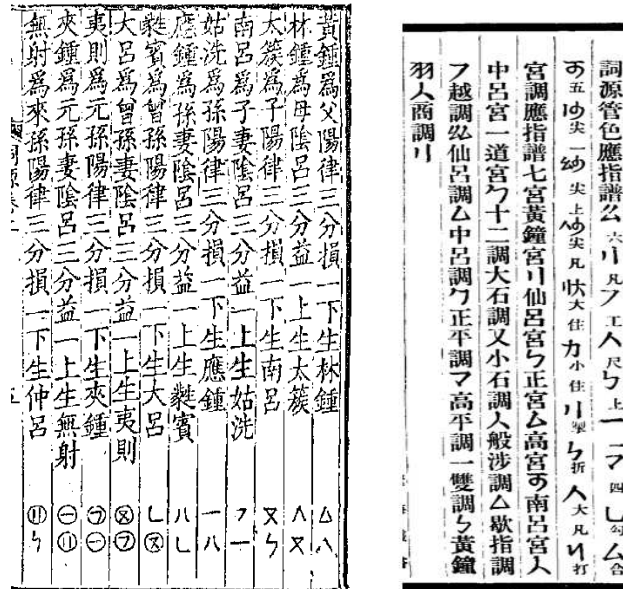


Fig. 55 : correspondance entre les caractères de la notation suzi et ceux de la notation gongche⁷⁷

Dans Ciyuan 词源, l'auteur Zhang Yan 张炎 (1248-1320) ne représente pas seulement les notations du son, mais aussi celle des modes ; à l'époque Song, il existe principalement 84 modes. Certains signes rythmiques sont aussi indiqués dans cet exemple.

⁷⁷ Gauche : Zhang Yan 张炎 (1248-1320), Ciyuan 词源 ; Droite : Chen Yuanjing (liang) 陈元靓, shilin guangji 事林广记, [ca.1264].

ㄅ (丿)	小住 <i>xiaozhu</i>	un temps de silence
ㄆ (少)	大住 <i>dazhu</i>	deux temps de silences
ㄇ	掣 <i>che</i>	écrit à côté (droite), durée réduite de moitié
ㄏ	拽 <i>zhuai</i>	en dessous, durée doublée
ㄏ (フ)	打 <i>da</i>	en dessous, prolonger un temps

Tab. 8 : Signes rythmiques de la notation suzi (réalisation de l'auteur)

Dans l'illustration du 事林广记 *Shilin guangji*, l'auteur, Chen Yuanjing (liang) 陈元靓 expose les gestes d'interprétation, qui sont représentés par les caractères en notation suzi et en notation gongche. Les points noirs indiquent que les trous de jeu sont fermés, et les sons produits par ces gestes sont marqués au-dessus.

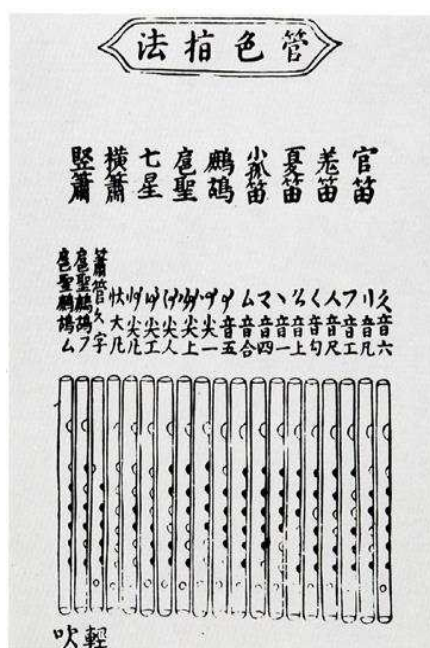


Fig. 56 : Notation mixte pour 管 *guan* (instruments à vent à perce tubulaire) *shilin guangji* 事林广记, 1628

Nous faisons ci-après un tableau pour exposer tous ces caractères représentant des sons à l'époque des Song et des Yuan :

Lǚhū	huang	da	tai	jia	gu	zhong	rui	lin	yi	nan	wu	ying	huang qing	da qing	tai qing	jia qing
Zhū xī 1130-1200 « qin lü shuō » 1187-1193	ム	マ	マ	ニ	ニ	マ	ム	ム	フ	フ	川	川	久	川	川	川
Jiāng Kuī 1155-1221 « bái shí dào rén gē qū »	ム		マ		一	么	ム	ム		フ		川	久		少	少
Zhāng yān 1248-1320 « cí yuān »	△	マ	マ 又	⊖	一	么	ム	ム ハ	フ	フ	川	川 ハ	久	少	少 ⊖	少 ⊖
Chén yuānliàng « shì lín guāng jì » ca.1264	ム	マ	マ	⊖	、	么	ム	ム	フ	フ	川	川	久	少	少 ⊖	少 ⊖

Tab. 9 : comparaison des différents versions de caractères suzi (réalisation de l’auteur)

Entre chaque version de la notation suzi, des modifications apparaissent par rapport au texte imprimé qui est entouré ; ces caractères semblent écrit à la main, ce qui peut causer des différences. D’où viennent ces caractères ? Pourquoi les a-t-on choisis ? Ce sont des questions intéressantes et importantes pour notre recherche, que nous discuterons dans la troisième partie de cette thèse.

CHAPITRE IV SIMPLIFICATION, ACCULTURATION ET INTERNATIONALISATION

Dans ce chapitre, nous analysons et résumons les trois genres de notations musicales chinoises, à savoir les notations en images, en écriture chinoise et en caractères réinventés. Nous considérons ici le procédé de symbolisation dans une notation musicale, la façon de rendre visible la musique, à savoir la notation de la technique de jeu et sa gestuelle (position/mouvement) ou la notation du son lui-même (position/hauteur), sachant que, dans ce dernier cas, la hauteur peut être absolue ou relative. En musique, les relations entre ce qui est vu et ce qui est entendu peuvent être abordées sous différents angles, mais trois orientations émergent nettement dans l'évolution de la notation musicale en Chine, à savoir la simplification, l'acculturation et l'internationalisation.

1. SIMPLIFICATION

Le concept de simplification est reflété par la figure du signe utilisé dans certaines notations en fonction du système musical qui les fonde, c'est-à-dire le système des hauteurs absolues et le système du do mobile.

1.1 De la notation textuelle 文字谱 à la notation abrégée jianzi 减字谱

La notation textuelle et la notation abrégée ont été présentées séparément dans le chapitre II et le chapitre III. La première utilise l'idéogramme chinois pour représenter la musique en texte, et la deuxième utilise des caractères composés par des éléments de ces idéogrammes. Dans 太古遗音 taigu yiyin (1511), l'auteur présente une histoire sur la notation pour la cithare qin :

制谱始于雍门周, 张敷因而别谱, 不行于后代, 赵耶利出谱两帙, 名参古今, 寻者易知。先贤制作, 意取周备, 然其文及繁, 动越两行, 未成一句。后曹柔作减字法, 尤为易晓也⁷⁸。

La création de la notation [pour la cithare qin] est le fait de Yong Menzhou ; bien que Zhang Fu l'ait modifié, elle n'est plus utilisée par la suite. Zhao Yeli⁷⁹ (563-639) en compila deux recueils. Les anciens l'avaient conçue avec dans l'idée l'organisation des Zhou, mais l'écrire [en mot] est compliqué, il faut plus de deux lignes [colonnes] pour un geste. Et Cao Rou (730- ?) inventa ensuite une nouvelle méthode en simplifiant les caractères, présentant l'avantage d'une plus grande facilité de compréhension.

Cet énoncé montre qu'une notation pour la cithare qin occupe beaucoup de place dans les recueils de notation musicale de Zhao Yeli. Généralement, la méthode utilisée par Zhao Yeli est considérée comme la notation textuelle 文字谱 *wenzi pu* et celle qu'à inventée Cao Rou est considérée comme la notation abrégée 减字谱 *jianzi pu*. L'auteur ne signale pas de relation entre ces deux méthodes, mais la dernière est censée succéder à la précédente. Le contenu de ces notations est identique, c'est pourquoi 杨守敬 Yang Shoujin (1839-1915) peut reconnaître la notation Youlan 幽兰 lorsqu'il la retrouve au Japon vers 1884⁸⁰. Ce manuscrit, transcrit en notation abrégée par le cithariste 杨宗稷 Yang Zongji (1863-1932), inclus dans « 琴学丛书 *Qinxue congshu* » en 1928.

Ci-après, nous donnons à voir comme exemple la première phrase de Youlan en notation textuelle (caractères de la langue chinoise) accompagnée une transcription en notation abrégée (caractères-doigtés) de Yang Zongji : pour une même phrase musicale, la notation textuelle remplit quatre colonnes complètes, soit les 1^{er}, 3^e, 5^e et 7^e colonnes à partir de la droite, et la notation abrégée comprend seulement une dizaine de caractères qui sont situés d'abord en bas de la 2^e colonne, puis dans la première partie de la 6^e colonne (trois caractères-doigtés) et en bas de la 8^e colonne (trois caractères-doigtés) ; en bas de la 2^e colonne on voit un caractère-doigté suivi de caractères plus petits qui indiquent simplement la façon d'ornementer la note jouée par le caractère-doigté sous lequel ils sont disposés en deux rangs serrés.

⁷⁸ *Qinshu daquan* 琴書大全 (recueil des livres de la cithare qin), 1590, p. 36

⁷⁹ Cithariste chinois.

⁸⁰ Yang Shoujin 杨守敬 a la mission d'aller chercher des documents d'antiquité de la Chine au Japon entre 1880-1884.



Fig. 57 : youlan en notation doublée, Yang Zongyi

Les contenus en texte sont réduits parce que les signes sont concaténés en caractères composés que nous appelons chacun un caractère-doigté, parce qu'il condense le geste position-mouvement de jeu et non le résultat hauteur-position du son. La simplification est montrée d'abord par le volume bien moindre occupé par la notation, et ensuite par les abréviations de caractères.

Par exemple, pour frapper une corde avec l'index de l'intérieur (près de soi) vers l'extérieur, c'est l'idéogramme 挑 *tiao* qui est utilisé en notation textuelle, alors qu'il est représenté par un élément de sa partie de droite, 丿, dans la notation abrégée. En outre, pour indiquer une corde, la notation textuelle emprunte les termes du pentatonique chinois 五声 *wusheng* : 宫 *gong*, 商 *shang*, 角 *jue*... tandis que la notation abrégée prend des chiffres : 一 *yi*, 二 *er*, 三 *san*... pour les représenter, plus simples à figurer.

1.2 De la notation lülü 律吕 à la notation pour xun 唄

Le système lülü induit une notation utilisant les termes qui représentent le système musical chinois de hauteurs absolues. Ces termes sont tous composés par deux idéogrammes. En revanche, dans la notation, on utilise seulement le premier idéogramme. Par exemple, 黄钟 *huangzhong*, le premier terme du système lülü, est seulement représenté par 黄 *huang*, le premier caractère de ce terme, dans la notation.

Ce dernier est encore simplifié par Wu Xunyuan 吴浚源 (1824-1902) à l'époque Qing dans sa notation pour la flûte globulaire xun 埙. Cet inventeur prend seulement une partie de ces termes (sauf le 11^e, 无 *wu*, qui n'est pas changé), soit une partie des premiers caractères des lülü. Voici un tableau exposant les trois sortes de signes pour lülü :

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
田 <i>tian</i>	人 <i>ren</i>	亼 <i>ji</i>	夨 <i>peng</i>	古 <i>gu</i>	中 <i>zhong</i>	豕 <i>shi</i>	木 <i>mu</i>	弓 <i>gong</i>	羊 <i>ren</i>	无 <i>wu</i>	广 <i>guang</i>

Tab. 10 : Equivalence entre les lülü et les caractères de la notation pour xun

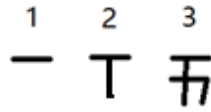
En regardant ces trois séries de signes, il apparaît que la dernière méthode emploie des figures plus simple que les deux autres. Pour le moment, nous n'avons pas trouvé d'autre document mentionnant cette dernière notation simplifiée, mais le concept de « simplification » dans la notation musicale ne concerne pas seulement les lülü à la même époque.

1.3 De la notation gongche 工尺 à la notation zhezi 折字

La notation zhezi est probablement une version locale de la notation gongche. Nous savons qu'elle provient de la région du Hunan. Comme le fait Wu Xunyuan pour la notation lülü, les caractères qui servent à représenter l'octave médium sont les abrégés de ceux de la notation gongche, sauf pour le septième son, représenté par le caractère « 一 » ne peut pas être simplifié par cette méthode, parce que la réduction des six caractères de la notation zhezi porte seulement sur le dernier trait de l'écriture dans la notation gongche, et « 一 » ne contient qu'un trait. Les caractères chinois sont réalisés à l'aide d'un certain nombre de traits qui doivent s'écrire dans un ordre défini. Par exemple, le tracé du caractère 五 *wu* de la notation gongche est :

1 2 3 4
 一 丂 𠄎 五

Pour écrire ce caractère en notation gongche, on a besoin de quatre étapes, mais pour son abrégé en notation zhezi, on a seulement besoin de trois étapes, ainsi:



Le dernier trait de caractère 五 *wu* est supprimé en le simplifiant dans la notation zhezi.

Caractères de notation <i>gongche</i>	五	六	工	尺	合	四
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
Caractères de notation <i>zhezi</i>	𠄎	𠄎	𠄎	𠄎	合	四

Tab. 11 : Equivalence entre les notations gongche et zhezi

Tous les derniers traits des caractères utilisés dans la notation gongche sont supprimés dans la notation zhezi, ce qui réduit le nombre de traits en simplifiant ces signes.

Outre le concept de « simplification », l’écriture chinoise influence beaucoup les signes de la notation musicale en Chine : on pense les signes pour écrire la musique comme les signes pour écrire la langue, ils ne sont pas d’une autre nature mais simplement organisés différemment. Cette influence nous semble être une sorte d’« acculturation », ce dont nous allons discuter ci-après.

1.4 Le système de hauteurs absolues au système du do mobile

Dans le chapitre II de cette partie, nous mentionnons que la notation gongche était utilisée sous deux systèmes musicaux : avant l’époque Ming, cette notation fonctionne sous le même principe que la notation lülü avec seize caractères représentant les seize sons (une gamme chromatique plus quatre demi-tons de l’octave supérieure) du registre de l’époque ; mais à partir de l’époque Ming et même antérieurement, cette notation fonctionne plutôt sous le système du do mobile. Les caractères sont réduits de 16 à 9, ceux représentant les demi-tons d’une gamme chromatique mais qui ne font pas partie d’une gamme heptatonique sont supprimés. Mais dans ces évolutions des notations

musicales chinoises, des erreurs sont parfois introduites. Voyons le tableau établi pour cette correspondance (Tab.12) :

合	下 四	高 四	下 一	高 一	上	勾	尺	下 工	高 工	下 凡	高 凡	六	下 五	高 五	紧 五
合	四	一	上		尺	工	凡	六	五						

Tab. 12 : Gongche en système de hauteurs absolues (en haut) et système do mobile (en bas)

Les deux caractères 下 bas et 高 haut indiquent la prise en compte du demi-ton comme le font le bémol et le dièse dans le système occidental. Ils sont supprimés dans la nouvelle version de la notation gongche.

2. ACCULTURATION

Dans cette section, ce que nous appelons « acculturation » indique un besoin ainsi qu'une particularité de la pensée chinoise, qui se manifestent par l'idéogramme et la façon dont il s'établit. Pour les notations musicales de la Chine, cette conception est importante car elle aboutit, en quelque sorte, à la disparition de certaines notations qui sont très simples en figure, mais qui n'émanent pas d'idéogrammes chinois : c'est le cas de la notation de Dunhuang et de la notation 俗字 suzi. De plus, cette conception se reflète aussi dans la dérivation de certaines notations, comme la notation pour instruments à percussion.

2.1 De la notation de Dunhuang à la notation suzi 俗字 et la notation gongche 工尺

La question sur la relation entre la notation suzi et la notation gongche est controversée jusqu'à présent. Généralement, les musicologues chinois tiennent deux opinions opposées : les uns pensent que la notation suzi est une version simplifiée de la notation gongche, et les autres pensent que la notation gongche est une version améliorée de la notation suzi.

En effet, ces deux méthodes sont incluses dans les mêmes documents, mais sans explication de leurs origines, ce qui accroît la difficulté de la recherche. Après la

découverte des notations de Dunhuang, une nouvelle piste se présente dans cette discussion.

Nous avons présenté, dans le chapitre précédent, que la notation de Dunhuang et la notation suzi sont des notations qui utilisent des caractères spéciaux. De plus, les trois rouleaux de la notation de Dunhuang sont manuscrits et chacun peut avoir sa propre lecture. Par exemple, les vingt caractères contenue dans le manuscrit P.3539 sont copiés différemment par Xi Zhenguan 席臻贯 et Chen Yingshi 陈应时.

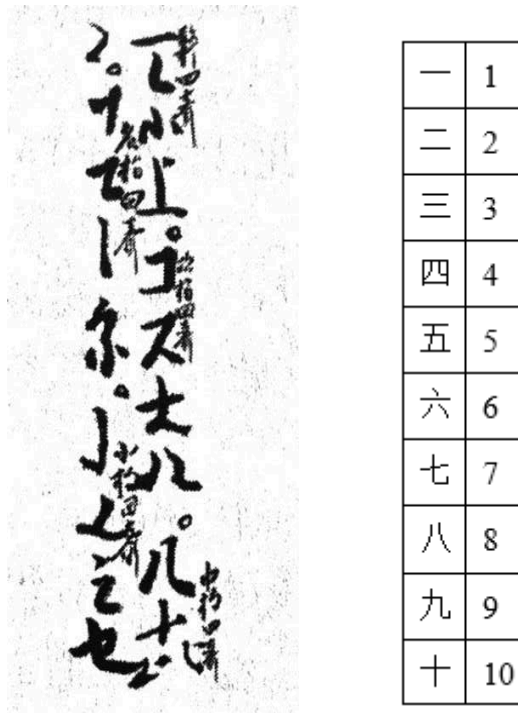


Fig. 58 : Vingt caractères de la notation de Dunhuang P. 3539 et les chiffres en chinois et indo-arabes (réalisation de l'auteur)

Le tableau de Xi Zhenguan et celui de Chen Yingshi :

弦 别	I	II	III	IV	指 法
空 弦	一	レ	小	工	散打四声
第一相	コ	又	土	儿	次指四声
第二相	几	十	比	乙	中指四声
第三相	一	乙	一	尔	名指四声
第四相	丁	乙	乙	乙	小指四声

弦 别	I	II	III	IV	指 法
空 弦	一	レ	夕	上	散打四声
第一相	工	又	七	八	次指四声
第二相	几	十	比	一	中指四声
第三相	フ	乙	乙	乙	名指四声
第四相	中	レ	乙	乙	小指四声

Tab. 13 : Vingt caractères de la notations du Dunhuang

Le tableau de Chen Yingshi est construit non seulement en se référant aux caractères de ce manuscrit mais aussi à ceux des airs du manuscrit P.3808 ; donc, il y a des modifications par rapport à celui de Xi Zhenguan. Parmi les vingt caractères de Chen Yingshi, dix ressemblent aux chiffres chinois, à savoir les huit de la première et de la deuxième lignes en haut, plus les deux caractères de la troisième ligne à gauche, qui représentent de gauche à droite dix chiffres dans l'ordre croissant. Néanmoins, dans le manuscrit P. 3539, seuls le premier et le dixième sont identiques à ces deux chiffres en chinois. Le sept, le huit et le neuf sont similaires, et le deux, le trois, le quatre, le cinq sont différents. Nous n'entrons pas ici dans cette question, car elle concerne une recherche sur la modification de l'écriture et même la calligraphie chinoise. En outre, comme l'instrument, à savoir le luth pipa, vient de l'étranger, il est aussi possible que cette notation ait la même source.

En tout cas, la notation de Dunhuang induit un concept nouveau et a incité probablement les Chinois à établir une notation musicale à l'époque. Les caractères de la notation 俗字 suzi ressemblent aux ceux de la notation de Dunhuang. D'ailleurs, La notation suzi est originale au sens d'une notation exclusive pour les instruments à vent et la notation de Dunhuang est une notation pour les instruments à cordes, aussi est-il possible que les deux méthodes aient une même source ; mais c'est un autre sujet de recherche. Cependant, les caractères de la notation suzi et ceux de la notation gongche sont proches et il est possible que les premiers soient une variante des derniers. Voici un tableau qui montre leurs relations (Tab.14) :

合	四	一	上	尺	工	凡	六	五
厶	マ	一	彡	人	フ	川	久	彡

Tab. 14 : Equivalence entre gongche et suzi (réalisation de l'auteur)

厶 ressemble à la partie du haut de 合, マ est le manuscrit simplifié de 四 qui sert encore de nos jours, 一 est identique à 一, 彡 ressemble à la partie en bas de 尺, フ est le 工 en supprimant le dernier trait en bas en écriture manuscrite, 川 semble écriture manuscrite de 六, 久 semble écriture manuscrite de 五. En revanche, il y a encore une autre possibilité : ces idéogrammes chinois de la notation gongche ont été choisis pour remplacer ces caractères de la notation suzi, en se référant aux figures ou aux prononciations. Le problème sera détaillé dans un prochain projet de recherche.

2.2 De l'image à l'idéogramme chinois

L'emprunt de formes géométriques comme signes de notation musicale pour les instruments à percussion est resté valable longtemps. Pour transmettre ce genre de musique, les Chinois se servent de leur mémoire et les contenus à mémoriser s'appellent « 锣鼓经 Luogu jing (Vade-mecum pour percussionniste) » ; ce nom recouvre la notation de l'instrument à percussion plus tard. Dans « Yangzhou huafang lu 扬州画舫录 » (1795), l'auteur présente une nouvelle méthode pour écrire la musique des instruments à percussion. Les signes utilisés dans cette méthode sont des idéogrammes chinois ; ainsi « Yangzhou shifan luogu 扬州十番锣鼓 », un genre de musique locale, utilise les sept idéogrammes : 星(xing/ sin), 汤(tang/ thaon), 蒲(pu/bu), 大(da /da ou du), 各(ge/koh), 勺(shao/zoh), 同(tong/don)⁸¹ pour noter la musique. L'auteur explique que ces sept idéogrammes sont choisis grâce à leur prononciation, précisément la prononciation locale⁸².

⁸¹ Le pinyin avec slash (/) indique la prononciation en mandarin, après le slash est indiqué la prononciation en langue locale, à savoir à dialecte de wu 吴语.

⁸² Li Dou 李斗 (1749-1817), Yangzhou huafang lu 扬州画舫录, Vol. 11, 1795 <http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=115972&remap=gb>

Dans 中国传统乐学 Zhongguo chuantong yuexue (Étude de la musique traditionnelle chinoise), nous trouvons une autre notation du même genre, intitulée 京剧锣鼓 Jingju luogu, qui est une notation pour la partie instrumentale de l'accompagnement de l'opéra chinois.

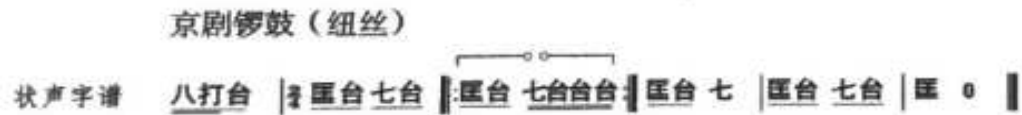


Fig. 59 : un extrait de Jingju luogu, XX^e siècle

Cette seule ligne est une notation pour quatre instruments à percussion : le tambour 鼓 gu, les cymbales 钹 bo, le petit gong 小锣 xiaoluo et le grand gong 大锣 daluo. Les idéogrammes présents dans la notation sont les sons de ces instruments ou les gestes s'ils sont différents pour un même instrument. 八打 bada indique de frapper deux fois le tambour (par les deux baguettes), 台 tai concerne la frappe du petit gong. 匡 kuang celle du grand gong, et 七 qi sert au bo.

C'est une méthode assez moderne car, outre les idéogrammes, les autres signes sont probablement empruntés à la notation jianpu, comme le trait de diminution et le zéro pour représenter le silence.

Il existe encore deux versions de notation pour les instruments à percussion, apparues au XX^e siècle, plus modernes et qui semblent moins chinoises,.

3. INTERNATIONALISATION

Ce concept, qui apparaît plutôt après la guerre de l'opium, a influencé a eu une grande influence sur la pensée moderne des Chinois jusqu'à nos jours. Les échecs continuels font douter les Chinois sur leur culture traditionnelle, y compris l'écriture, soit l'idéogramme chinois. Au XX^e siècle, une révolution de l'écriture est très souvent proposée par des intellectuels modernes. Par exemple, Lu Xun 鲁迅, un célèbre écrivain contemporain, proclame que «汉字不灭，中国必亡 si elle n'abandonne pas ses idéogrammes, la Chine sera en péril». D'après lui, les idéogrammes chinois sont responsables du retard de la Chine et il propose de les remplacer par une écriture alphabétique. Nous allons détailler le contexte de cette époque dans la troisième partie,

mais à présent, nous discutons d'abord de la modification de notations musicales influencées par cette conception au XXe siècle.

3.1 La notation pour les instruments à percussion modernes

La notation pour les instruments à percussion se transforme finalement au XXe siècle en deux versions internationales, l'une utilisant des lettres de l'alphabet et l'autre empruntant la forme du système occidental. Voici un exemple dans ces deux méthodes :

The figure shows two systems of musical notation for percussion instruments. The top system, labeled '汉语拼音字母谱' (Pinyin Letter Notation), uses the letters 'b', 'd', 't', 'k', 't', 'q', 't', 'k', 't', 'q', 't', 'y', 't', 'k', 't', 'q', 'k', 't', 'q', 't', 'k', 'o' to represent rhythmic patterns. The bottom system, labeled '通用总谱' (General Total Score), shows the same notation on a Western staff with a 2/4 time signature. The instruments listed are '鼓' (Drum), '通用总谱' (General Total Score), '小锣' (Small Gong), and '大锣' (Large Gong).

Fig. 60 : Deux versions de notation pour les instruments à percussion

Ces deux versions sont les transcriptions de l'exemple de la Fig. 59. Dans la version du haut, les idéogrammes chinois sont remplacés par des lettres de l'alphabet, ces lettres étant les premières lettres du pinyin de ces idéogrammes, à savoir, b représente ba, soit la transcription pinyin de l'idéogramme. Le moyen est à la fois moins national et plus simple, ce qui ne peut que plaire aux Chinois et satisfaire le besoin de modernité de la Chine du XXe siècle.

3.2 De la notation gongche 工尺 à la notation jianpu 简谱

Au moment où la notation jianpu est arrivée en Chine, la notation gongche était la méthode ordinaire servant à la musique traditionnelle et à plusieurs genres d'opéra chinois, comme le 昆曲 kunqu, 京剧 jingju, etc. Une raison évidente expliquant pourquoi la notation chiffrée jianpu fut facile à adapter pour les Chinois du XXe siècle est que cette méthode fonctionne aussi sous le système du do mobile comme celui utilisé par la notation gongche. Certains manuels modernes présentant cette méthode empruntent souvent la notation jianpu pour montrer une équivalence entre un système ancien et traditionnel et un système moderne et international ; cette fois, la transcription entre ces deux notations ne présente pas de décalage. Le système musical de la Chine a enfin

trouvé une façon d’être international à travers cette notation musicale. Voici un tableau reflétant cette équivalence :

工尺谱字音	合	四	一	上	尺	工	凡	六	五	乙
字音读法	hé	sì	yī	shàng	chě	gōng	fán	liù	wǔ	yǐ
相当于现代唱名	sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la	si
相当于简谱唱名	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7

Tab. 15 : Équivalence entre la notation gongche et la notation jianpu, Chen Zemin, 2004⁸³

La première ligne contient les idéogrammes de notation gongche, la deuxième leurs prononciations, soit le pinyin, la troisième leurs correspondants en solmisation et la dernière leurs correspondants en notation jianpu.

Sous l’angle du signe utilisé, les chiffres indo-arabes, venus de l’étranger, sont beaucoup plus légers en figure. De plus, les Chinois et même les musiciens chinois ne savent pas la signification de ces caractères dans la notation gongche, mais un signe doit « être compris » pour les Chinois, à savoir manifeste par leur écriture, un idéogramme. Dans ce cas, les chiffres représentent d’abord l’ordre des sons, puis les aspects de montée et descente de la mélodie.

3.3 Du système du do mobile au système des hauteurs absolues

Après que la musique occidentale et ses instruments aient été introduits en Chine, la nouvelle coexistence entre le système du do mobile et le système des hauteurs absolues est de nature différente. Nous avons présenté dans la première partie le fait que la notation chiffrée fonctionnant sous le système mobile risquait d’être remplacée par le système absolu.

D’abord, le système du do mobile constitue une méthode ancienne et typiquement chinoise, mais la Chine nouvelle cherche plutôt un système moderne et international. Ensuite, la nouvelle musique chinoise récemment établie sous le système occidental, la notation musicale et le système musical dans son ensemble ont tous été reformés, pour qu’il n’y ait pas de décalage avec le monde et pour faciliter l’échange avec les pays occidentaux dans le domaine de la musique.

⁸³ Gongchepu rumen 工尺谱入门 (Initiation à la notation gongche), Renmin yinyue shubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2004, p. 3

Dans la partie suivante, nous allons détailler cette pensée essentielle au XXe siècle en Chine.

CONCLUSION

Dans cette partie, nous avons présenté une vingtaine de notations musicales de la Chine. La plupart d'entre elles n'ont pas encore été vraiment déchiffrées jusqu'à présent. Elles prouvent que la notation musicale ne contient pas seulement un système symbolique exprimant la musique, mais aussi une réflexion du créateur et du réformateur dans le processus de la transformation du son au signe. Certaines conceptions qui fondent une notation musicale sont souvent influencées par des facteurs qui ne sont pas musicaux. Par exemple, nous voyons l'influence de la manière de composer les caractères chinois dans le choix de composition des caractères de la notation musicale ; c'est le cas pour la notation abrégée des cithares et pour un système symbolique stable, un changement de système musical cause une transformation entière de la notation : ce fut le cas de la notation gongche.

La dynastie des Song est une période importante dans l'histoire de la notation musicale en Chine et quatre méthodes sont conservées dans la documentation de cette époque : la notation abrégée de la cithare qin, la notation lülü, la notation suzi et la notation gongche. Parce qu'il y eut intégration culturelle entre les différentes ethnies, le peuple Han a eu besoin de retrouver sa propre culture originelle. Grâce au développement de l'imprimerie, beaucoup de livres sur les commentaires des textes anciens paraissent, dans lesquels les notations musicales et leurs théories sont aussi présentées. Bien que nous ne soyons pas certains que ces quatre notations aient toutes été utilisées à cette époque, la raison d'être de la présence de la notation lülü est probablement qu'elle représentait une méthode ancienne et elle fait l'objet de comparaisons avec la notation gongche et la notation suzi dans les livres de Zhang Yan et Jiang Kui, ces dernières étant deux méthodes relativement nouvelles pour noter la musique. Ces quatre méthodes correspondent, sous des différents angles, à des concepts différents dans l'établissement d'une notation musicale en Chine.

Nous avons mentionné dans l'introduction générale que la recherche sur les notations traditionnelles est une nouvelle branche qui apparait officiellement en 1960 en Chine. Durant cette période, les musicologues et les théoriciens se plongent dans le domaine « musical », surtout en se consacrant à la transcription de notations anciennes. Il en a résulté que certains problèmes élémentaires sont restés en suspens ; alors que, ces transcriptions sont discutables tant que les systèmes musicaux de l'antiquité, la hauteur du son, le rythme, etc. n'ont pas été décryptés. De plus, il n'est pas nécessaire de transférer des notions anciennes sur les plus modernes au moment de l'interprétation. Pourtant, la recherche peut être centrée sur le cœur d'une notation, et doit tendre à reconstruire son système indépendant. Pour y parvenir, nous avons besoin d'une compréhension profonde des systèmes musicaux de la Chine ancienne aussi bien que moderne. Cette problématique ne peut entièrement être résolue dans cette thèse, mais nous espérons proposer quelques angles d'approche visuels sur une recherche relative aux notations musicales.

La formation de notations n'est pas seulement liée à la musique, mais aussi décidée par la société, la culture, la pensée, la technologie et la politique. Dans la dernière partie de la thèse, nous envisageons la comparaison de la notation jianpu et de la pensée rousseauiste, en détaillant le contexte de la propagation et du développement de cette notation chiffrée jianpu en Chine, afin d'analyser les causes de ce phénomène.

TROISIEME PARTIE

CHAPITRE I LE CONTEXTE DE L'EPOQUE

L'histoire de la Chine moderne dont nous parlons aujourd'hui commence par la première guerre de l'opium en 1840, et se termine par l'établissement de la nouvelle Chine (1949). C'est une période décisive où la Chine a réalisé sa modernisation et son internationalisation. Pendant cette époque troublée, l'influence occidentale a produit, en quelque sorte, des changements intellectuels de la société chinoise. Comment considérer la civilisation occidentale : voilà la clé du problème. Autour de la musique, après l'établissement d'un nouveau genre d'école, c'est-à-dire de forme occidentale, un nouveau système d'éducation musicale est introduit, la méthode et le contenu qu'on propose pour ce cours sont les prémisses majeurs de l'utilisation de la notation chiffrée jianpu.

À cette époque, des nouveaux courants politiques puis de nouveaux intellectuels s'associent dans la société chinoise. Le courant des « affaires étrangères » et des fondateurs pensent à utiliser le pouvoir de la musique surtout de la musique vocale, pour réaliser leurs intentions politiques. Le choix de la musique fait différencier les deux pensées musicales. Grâce à la propagation de l'éducation musicale par des moyens modernes, des amateurs deviennent des professionnels, certains parmi eux sont formés ensuite à l'étranger surtout en Europe. Après leur retour en Chine, la musique est enfin considérée comme une partie de la connaissance. Pendant ce processus, la notation jianpu avait été choisie et largement utilisée par les différentes sections de l'éducation musicale.

1. DES NOUVELLES ECOLES SONT ETABLIES

Dans la première phase de cette période, à partir du milieu du XIXe siècle, la Chine a eu beaucoup de guerres avec des puissances étrangères (Angleterre, France, États-Unis, Japon etc.) et ces guerres finirent souvent par des traités inégaux qui mirent fin au système féodal plus que millénaire. L'échec a fait ressentir au gouvernement chinois

mandchou retard évident en affaires militaires et en production industrielle. Cela conduisit en quelque sorte la Chine à lancer des politiques d'emprunt à la technologie militaire et à la construction d'une infrastructure industrielle occidentales¹. Ainsi un courant se forme par des représentants nobles ou hauts dignitaires dans la classe gouvernante, nommé le courant des choses étrangères² ou des affaires occidentales³ (洋务派 yangwu pai) à cause du mouvement d'autorenforcement ou mouvement des affaires occidentales qu'ils lançaient entre 1861 et 1898. Li Hongzhang (李鸿章 1823-1901)⁴, l'un des représentants importants de ce courant, soutient que « 驭夷之道，贵识夷情 (pour dominer les étrangers, il faut connaître leurs vérités) »⁵, et que « 使西人擅长之事，中国皆能究之然后可以徐图自强 (sur les points forts des Occidentaux, la Chine recherche puis met en œuvre l'auto-renforcement) »⁶. C'est-à-dire que pour faire de l'« auto-renforcement 自强 », la Chine (les Chinois) doit (doivent) apprendre à imiter (copier) l'Occident. Ainsi réalisera-t-on la sauvegarde de la nation.

L'essentiel dans « l'autorenforcement 自强 » est de cultiver des talents chinois modernes. Le groupe d'autorenforcement pense que, à ce moment, les talents dont la Chine a besoin sont des gens qui connaissent les technologies occidentales. Par contre, cela ne s'acquiert pas par l'éducation traditionnelle : un nouveau système d'éducation est rendu nécessaire par cette situation.

De plus, pour traiter des affaires occidentales, tel que précité dans le « Traité de Tien-Tsin (Tianjin) », en quelque sorte, la Chine à établir un nouveau genre d'école, moderne et occidentale, avec pour premier but de former des talents en langues étrangères. En janvier 1861, le Prince Gong (1833-1898) propose d'ouvrir de nouvelles écoles. Cette proposition est acceptée et la première école est ouverte le 24 août de la même année. En 1866, le département de mathématiques est créé dans cette école, pour

¹ Cf. Dir. Marie-Claire Bergère, Lucien Bianco et Jürgen Domes, *La Chine au XXe siècle*, Fayard, 1989, p. 325. Voir aussi Alain Roux, *La Chine au 20^e siècle*, Armand Colin, 2004, p. 24.

² Traduit par Alain Roux. op. cit., p. 24

³ Ibid.

⁴ Homme d'État de premier plan de la fin de l'empire Qing le Marquis Suyi de première classe ainsi que vice-roi du Zhili etc.

⁵ Zhongguo jinxindai xuexiao yinyue jiaoyu (1840-1949) 中国近现代学校音乐教育 (1840-1949) (Education musicale scolaire moderne et contemporaine de la Chine), Shanghai jiaoyu chubanshe 上海教育出版社, 2011, p. 3

⁶ Ibid.

enseigner les mathématiques et l'astronomie. La même année, un chantier et une école navale (船政学堂, chuanzheng xuetang) devant servir à cultiver des talents navals sont fondés à Fuzhou, province du Fujian, par Shen Baozhen 沈葆楨 (1820-1879) et Zuo Zongtang 左宗棠(1811-1872). D'ailleurs, des étudiants chinois sont envoyés aux États-Unis dans les années 1870.

La raison cruciale qui explique que la Chine s'intéresse plus profondément au savoir occidental est probablement l'échec de la première guerre sino-japonaise (1894-1895). Cela signifie aussi une déqualification du mouvement des choses étrangères et de son slogan « le savoir chinois comme substance, le savoir occidental comme attribut (中学为体, 西学为用) »⁷. En 1898, l'empereur Guangxu (1871-1908) se propose d'imiter le Japon et espère un effet aussi puissant que celui de la restauration du Meiji entre les années 1860 et les années 1880 ; la réforme des cent jours (百日维新) eut lieu sous cette condition⁸. Le réformateur Kang Youwei 康有为 a proposé premièrement de moderniser l'examen impérial, et deuxièmement d'établir amplement des écoles modernes pour mettre fin à ce système qui a existé continûment pendant 1 300 ans. Bien que ce mouvement soit un échec, le Japon devient le nouveau modèle pendant une longue période et de nombreuses écoles modernes sont fondées en Chine.

1.1 Le cours de musique

Après l'établissement des nouvelles écoles, l'éducation musicale est mise à l'ordre du jour et mentionnée dans le « Xuewu gangyao 学务纲要 (programme d'éducation) » du gouvernement en 1904 :

À propos de la réforme des mœurs et coutumes, rien n'est meilleur que la musique, avant l'époque des Qin et Han, dans les écoles, tout le monde apprenait la musique. De nos jours, dans l'école primaire, le collège, et l'école normale de l'étranger, un cours de chant et musique est donné. De plus, l'école de musique est ainsi établie.

至于移风易俗, 莫善于乐, 秦汉以前, 庠(xiang)序之中, 人无不习。今外国中小学堂, 师范学堂, 均设有唱歌音乐一门, 并另设专门音乐学堂深合古意。⁹

⁷ Dir. Marie-Claire Bergère, Lucien Bianco et Jürgen Domes, op. cit., p. 325

⁸ Ibid.

⁹ Zhongguo jinxindai xuexiao yinyue jiaoyu (1840-1949) 中国近现代学校音乐教育 (1840-1949) (Education musicale scolaire moderne et contemporaine de la Chine), op. cit., p.8.

Cela reflète justement l'intention des ancêtres. Deux raisons, l'une de la Chine et l'autre de l'Occident, décident en quelque sorte cette action politique.

L'éducation musicale est une branche très importante de l'éducation traditionnelle en Chine, et cela dès la dynastie des Zhou, connue par le système « rites et musique (礼乐制度) ». Cependant, ce système qui est représenté par Yayue (雅乐), censé être un système pour cultiver le peuple et administrer par le gouvernement, avait déjà quitté la scène de l'histoire progressivement, à l'époque de Confucius. L'expression classique « les rites s'écroulent et la musique dégénère (礼崩乐坏) » sert à décrire ce phénomène et signifier la démolition de ce système.

De plus, toutes les écoles donnent des cours de musique au Japon. Ici, avant tout, il faut réfléchir à la raison pour laquelle le gouvernement Qing préfère se référer au Japon, et non pas aux autres pays occidentaux. En 1901, pendant laquelle on projette la nouvelle école, le superviseur des étudiants à l'étranger Xia Xiefu 夏偕复 propose dans le « Xuexiao chouyan 学校刍言 (Discours de l'éducation) » :

Tous les pays européens, depuis plus d'un siècle, sont entrés dans une civilisation corrompue dont le style est parvenu à l'Est. [...] Je désire fonder une école qui prend modèle sur le Japon.

欧洲各国, 近百数十年来, 由腐败而入文明, 风潮东来, 日本蹶然起矣。……我今日欲立学校, 宜取法于日本。¹⁰

De plus, dans le chapitre de « Riben xuexiao gaishu 日本学校概述 (Généralité d'école au Japon) », il présente de façon détaillée le système éducatif et la situation de l'école au Japon. La même année, Luo Zhengyu 罗振玉 est allé avec un groupe de six personnes au Japon pour inspecter les affaires éducatives. Ce visiteur avait pour but de connaître le système de l'éducation japonaise et favoriser totalement une installation du cours de musique dans les nouvelles écoles.

Néanmoins, à cause de la conception du « savoir chinois comme substance, et savoir occidental comme attribut », soutenue par le gouvernement, l'ouverture des cours de musique n'était pas permis officiellement, pour la raison dont la perte de la musique antique Yayue 雅乐 (musique cérémonielle). La musique occidentale qui peut contenir des éléments intellectuels n'est sans doute pas ce qu'attend le gouvernement.

¹⁰ Ibid., p. 63.

A l'étranger, toutes les écoles primaires et secondaires, ont une classe de chant et musique, qui s'accorde à la conception ancienne de l'éducation par la voie musicale. Mais la musique Yayue (cérémonielle) s'est amenuisée et impossible à reproduire. En référant au « xunmeng jiaoyue » de Wang Wencheng, en se chanter les poèmes est une méthode de maîtrise de soi. Pendant l'école à chaque jour, chaque classe chante les poèmes à son tour. Dans le « shexue yaolue » de Lü Xinwu, chaque jour, quand les enfants sont fatigués, on leur demande à chanter des poèmes qui touchent les cœurs. L'opinion du professeur, est que lire des poèmes est profitable à la moralité publique, et il faut mettre ces poèmes au programme des cours.

外国中小学堂皆有唱歌音乐一门功课，本古人弦歌学道之意；惟中国雅乐久微，势难仿照。然考王文成《训蒙教约》，以歌诗为涵养之方，学中每日轮班歌诗；吕新吾《社学要略》，每日遇童子倦怠之时歌诗一章，择浅近能感发者令歌之。今师其意，以读有益风化之古诗歌，列入功课¹¹。

En se référant aux autres pays, le cours de musique est bien effectué dans les écoles primaires et secondaires ; ainsi que dans les écoles de la Chine ancienne. Le cours de musique en fait toujours partie. Mais les conditions actuelles ne sont pas convenables pour la Chine, parce que la musique canonique comme le Yayue est depuis longtemps perdue. Pourtant, le poème chinois, qui est encore conservé et a une fonction semblable, est choisi pour remplacer la musique. L'ouverture des cours de musique du gouvernement arrive plus tard, vers 1907.

1.2 Processus d'introduction d'un cours de musique à l'école moderne

Ainsi, même dans le courant de pensée « occidentalisons-nous », la création d'un cours de musique n'était pas aisée, l'obstacle étant le genre de musique à utiliser pour l'enseignement. Les trois positions principales étaient : premièrement, celle du représentant du gouvernement Qing, surtout de ceux du courant des « choses étrangères », d'accord sur l'importance de la musique dans l'éducation, mais hostile à l'introduction de la musique étrangère ; deuxièmement, celle des intellectuels et réformateurs¹² désireux d'utiliser le pouvoir de la musique pour réformer le peuple chinois ; troisièmement, celle des amateurs de musique, formés en Europe, qui veulent diffuser la musique en tant que connaissance.

¹¹ Ibid., p. 65.

¹² Zhongguo jindai jiaoyushi ziliao 中国近代教育史资料 (Documents historiques de l'éducation moderne en Chine), Vol. II, p. 209.

Par exemple, « Règle de l'école maternelle et la règle de l'éducation familiale 奏定蒙养院章程及家庭教育法章程 » de janvier 1904, explique la fonction de la musique comme la gymnastique. On chante, par l'expression de visage, le mouvement de corps, pour transmettre notre émotion.

Le chant est une partie de l'éducation physique aussi importante que la gymnastique, [...] Le chant développe l'esprit par le son et le rythme, il fait danser les enfants par les paroles d'une chanson, comme le sport physique, s'exprime le sentiment par le contenu du chant.

乐歌为体育之一端，与体操并重；[...]乐歌以音响节奏发育精神，以歌词令其舞蹈，肖像运动筋脉，以歌意发其一唱三叹之感情¹³。

Bien que le cours de musique n'ait alors pas été introduit officiellement à l'école, l'éducation musicale avait déjà commencé dans certaines écoles. Le fondateur du Xuetang yuege 学堂乐歌 (chant et musique à l'école), Shen Xingong 沈心工 avait enseigné la musique à l'école primaire de nanyang (南阳附小) à partir de 1903.

À partir de 1907, le cours de musique est ouvert et censé être un cours obligatoire dans l'éducation des femmes. Le programme du cours est indiqué dans « Règle de l'école normale de femme (奏定女子师范学堂章程) » : « enseigner la chanson monophonique et polyphonique, l'utilisation d'instrument et la théorie musicale [solfège] (授单音歌复音歌及乐器之用法，并授以教授音乐之次序法则) ». Mais le cours de musique a enfin été proposé dans toutes les écoles primaires et les collèges y compris les écoles de garçons en 1909.

1.3 Des nouveaux intellectuels (新知识分子) sont formés aux pays occidentaux

Avant la révolution de 1911, une partie des couches dirigeantes s'était déjà aperçu que la supériorité de l'Occident se fondait sur les institutions de son système politique. La Chine fit alors l'expérience des premières réformes institutionnelles, qui s'achevèrent par l'instauration de la République en 1912. Des nombreux intellectuels chinois commencèrent à admettre que les causes de la supériorité militaire et économique de l'Occident avaient des sources beaucoup plus profondes, à savoir le développement de la pensée européenne depuis la Renaissance, et particulièrement le développement des sciences naturelles. À cet effet, des étudiants chinois sont envoyés à

¹³ Zhongguo jinxindai xuexiao yinyue jiaoyu (1840-1949) 中国近现代学校音乐教育 (1840-1949) (Education musicale scolaire moderne et contemporaine de la Chine), op.cit., p. 67.

l'étranger pour se former à ces méthodes occidentales d'abord par le gouvernement Qing et, ensuite, par le gouvernement de la République Chinoise (民国政府).

Les pays sur lesquels se porta de préférence les choix étaient les États-Unis, puis à partir du tournant du siècle, le Japon (où séjournaient en 1906 déjà plus de 10000 étudiants), mais aussi la France, l'Allemagne et l'Angleterre¹⁴.

Pendant cette période, les futurs fondateurs de l'éducation musicale moderne de la Chine sont partis à l'étranger. Certains sont formés au Japon, comme Shen Xingong qui rapporte enfin la méthode japonaise, faire chanter les enfants pour réformer leurs caractères. Cela conduit à la propagation de yuege 乐歌 en utilisant la notation jianpu pour avoir une connaissance de base système musical occidental. Et puis les étudiants formés en Europe ont un nouveau point de vue sur la musique, comme Xiao Youmei 萧友梅, diplômé Allemagne, qui fonde l'éducation professionnelle en musique, et établit en 1927 le premier institut de musique soit le prédécesseur du conservatoire de Shanghai.

C'est durant cette première décennie du XXe siècle qu'ont été publiés les premiers manuels de notation jianpu.

2. Trois PENSEES IMPORTANTES SUR LA MUSIQUE AU XXE SIECLE EN CHINE

La place de la notation jianpu dans l'éducation musicale s'est creusée en Chine au XXe siècle selon un changement qui correspond au but de l'éducation musicale et à l'attitude devant la musique. Principalement, trois idées décident de la situation de cette notation musicale à l'époque.

Premièrement, certains membres du courant des réformateurs voulaient profiter du pouvoir éthique de la musique qui est une pensée traditionnelle et influente à partir de la dynastie Zhou, avec pour but de réformer le nouveau peuple chinois. Ensuite, des intellectuels modernes, qui ont plutôt une expérience éducative en Europe (ou occidentale), présentaient l'aspect esthétique de la musique, à savoir que l'éducation musicale se fait à partir de l'éducation esthétique. Et puis, des amateurs deviennent des professionnels après avoir obtenu un diplôme européen en musique. Ils forcent le fondement des établissements professionnels de la musique en Chine, et construisent

14 Marie-Claire Bergère, Lucien Bianco et Jürgen Domes, op. cit., p. 326.

eux-mêmes un nouveau système d'éducation musicale normale et professionnelle à partir des années 1920.

2.1 La musique a un pouvoir éthique

Dans la Chine ancienne, la fonction éducative de la musique a une prospérité qui est connue par le système 礼乐 *Liyue* (rites et musique) qui existait depuis la dynastie Zhou (1046 av. J-C-256 av. J-C). Ce système politique était fortement supporté par Confucius et ses disciples.

La musique et les rites sont utilisés pour garder la paix de la société (de l'État) et aussi pour contrôler les hommes, de fonctions différentes, « les rites pour la voie des intentions, la musique pour l'harmonie des sons 礼以道其志, 乐以和其声 »¹⁵. Les rites désignent les règles, c'est-à-dire les moyens externes permettant de maintenir l'idée de classe sociale, tandis que la musique désigne plutôt ce qui aide à faire exécuter ces règles, c'est-à-dire ce qui imprègne les mentalités de façon interne et intégrée dans les esprits.

Ainsi, les rites servent à régulariser la propriété sociale des hommes, comme d'observer une hiérarchie ; et la musique sert à régulariser la propriété naturelle, comme d'avoir une paix intérieure ou se tenir dans ses limites. Disons que « la musique unifie, les rites différencient 乐者为同, 礼者为异 »¹⁶.

Chez les confucianistes, sous l'angle de la société, la musique peut affecter l'état d'une société, et le contraire est aussi possible. Et en observant la musique, par la différence des expressions, on voit bien dans quel état on est :

Les notes d'un monde ordonné [,] la paix par la joie son gouvernement est dans l'harmonie [;] les notes d'un monde en désordre [,] la plainte par la colère son gouvernement est dans la transgression [;] les notes d'un monde en perdition [,] la compassion par la pensée son peuple est en détresse.

治世之音安 [,] 以乐其政和 [;] 乱世之音怨 [,] 以怒其政乖 [;] 亡国之音哀 [,] 以思其民苦¹⁷。

C'est-à-dire que la musique de l'époque pacifique a l'air paisible de façon à exprimer le plaisir de la concorde politique, alors que celle de l'époque orageuse

¹⁵ Véronique Alexandre-Journeau (configuré et traduit par), le livre de musique de *l'antiquité chinoise*-Yueji, Editions You Feng, 2008, p. 8-9.

¹⁶ Ibid. p. 40-41.

¹⁷ Ibid. p. 12-1

consiste à exprimer la rancœur en manifestant la colère politique. La musique d'un pays ruiné apparaît triste, représentant l'inquiétude des pauvres.

Sous l'angle de l'humain, la musique reflète la mentalité et aussi influence l'état d'esprit. La musique est préférée par les saints. Elle peut rendre les gens plus bienveillants, et émouvoir profondément l'âme ; grâce à elle, on peut changer facilement les coutumes sociales et politiques ».

L'objectif de la théorie du confucianisme est de donner des conseils aux dominants, et ainsi, à travers une réflexion sur la musique, l'analyse des moyens à déployer pour servir le pouvoir politique dirigeant. Alors, comment sont-ils arrivés à cette conclusion ?

Le premier a priori, dans cette pensée, concerne l'idée qu'un type de musique correspond directement à un état politique. En conséquence, on peut juger l'état politique d'une nation en écoutant sa musique, la musique et la politique sont liés étroitement l'un à l'autre. Puisque la musique a une relation avec la prospérité et la ruine d'une nation, on doit attacher de l'importance à son rôle civilisateur, ou bien, savoir comment utiliser la musique de manière à contrôler la pensée et le sentiment populaire, la musique est un aspect de la morale. « Les vertus un trait de caractère, la musique est la quintessence 德者，性之端也；乐者，德之华也 »¹⁸, la morale est la manifestation de l'humanité, et la musique est la fleur de l'humanité. « Ainsi les vertus s'accomplissent vers le haut, les talents s'accomplissent vers le bas, les actions s'accomplissent et précèdent, les fonctions s'accomplissent et suivent 是故德成而上，艺成而下，行成而先，事成而后 »¹⁹, la compréhension du contenu est première, celle de la technique est deuxième ; la culture de la conduite morale est première, l'achèvement des affaires est deuxième. Ici, on souligne que le but de la musique est la culture de la conduite morale, précisément, « unifier la norme de la morale ».

Selon leur compréhension musicale c'est-à-dire la connaissance de la morale apportée par la musique, les gens sont satisfaits de rester volontairement dans leurs classes sociales. C'est pourquoi, dans la théorie du confucianisme, la musique et les rites sont unis entre eux et ne peuvent être séparés.

Alors, dans cette tradition, même pour les réformateurs du XIX^e siècle, la musique n'était considérée encore comme un outil pour la politique mais pas une chose

¹⁸ Ibid. p. 114-115.

¹⁹ Ibid. p. 136-137.

indépendante. Avant que des nouvelles conceptions occidentales soient introduites en Chine, cette idée était soutenue par la pluparts d'intellectuels traditionnels. On négligeait des éléments musicaux, en cherchant son essence.

2.1.1 La pensée musicale de Kang Youwei 康有为(1858-1927)

D'après Kang Youwei, théoricien politique et fondateur de la « réforme des cent jours », la musique est un supplément aux trois orientations sur l'éducation, à savoir : l'éducation morale (育德), l'éducation physique (养体) et l'éducation intellectuelle (开智), exposée par Kang Youwei dans « Datong shu 大同书 (Livre de la Grande Unité) » en 1891. Dans ce même livre, il précise pour chaque cycle, de la maternelle à l'université, l'importance de la musique. Et il propose le contenu des chansons pour cultiver le caractère des gens.

Les bébés ont la capacité de chanter, donc le but de leur enseigner le chant est l'humanité et l'amour en sorte que cela gravé dans leur cœur et les yeux [...] Les enfants aiment chanter, donc il faut rédiger des histoires de la bonté et l'intelligence comme la parole, pour les faire apprendre des habitudes et fixer un caractère[...] [Pour les adolescents], en dehors de nourrir le corps en dehors de nourrir le corps, et développer l'intelligence, c'est aussi donner du poids à l'éducation morale, soit apprendre les rites et la musique. [...] à université, il faut attacher l'importance à la moralité, quotidiennement, on enseigne les poèmes chantés pour transmettre leurs vertus, se nourrir de leur substance et l'importance est que s'y trouve la sagesse.

婴儿能歌，则教仁慈爱物之旨以为歌，使之浸渍心目中 [...] 儿童好歌，当编古今仁智之事令为歌诗，彼其习与性成 [...] 养体开智之外，又以育德为重，可以学礼习乐矣 [...] 大学更重德性，每日皆有歌诗说教，以辅翼其德，涵养其性，而所重则尤在智慧也。²⁰

D'après lui, la moralité est un point important de l'éducation, et l'éducation musicale est un moyen d'assister l'éducation moralité. La pouvoir de la musique vient plutôt de la parole que la mélodie.

2.1.2 La pensée musicale de Liang Qichao 梁启超 (1873-1929)

Liang Quichao, élève de Kang Youwei est un réformiste chinois. Dans son livre « yinbingshi shihua 饮冰室诗话 » publié dans « Journal des nouveaux peuples 新民丛

²⁰ Zhongguo jinxindai xuexiao yinyue jiaoyu (1840-1949) 中国近现代学校音乐教育 (1840-1949) (Éducation musicale scolaire moderne et contemporaine de la Chine), 2011, p. 11.

报 » entre 1902 et 1907, il expose son opinion sur la pouvoir de la musique et des propositions sur l'éducation musicale.

Si on veut reformer le caractère du peuple, le poème et le chant sont importants pour l'éducation d'esprit [...] Le cours de chant est sans tout indispensable à l'école.

欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要件。[...]则唱歌一科，实为学校中万不可阙者²¹.

A son avis, pour le changement du caractère du peuple, le poème et le chant considérés comme l'ensemble par lui, est un des éléments les plus importantes. Au niveau de la parole, il propose d'aller chercher dans des poèmes anciens, ceux qui représentent l'héroïsme et la neutralité pour satisfaire tout le monde. « Le texte raffiné est disconvenant et le [texte] vulgaire (俗) manque de charme. 盖文太雅则不适，太俗则无味 »²².

Dans ce même livre, Liang Qichao a exposé quatre airs et leurs notations, composés par lui-même. Les mélodies sont écrites en notation jianpu. Voici un exemple :

C 調 4/4 演 孔 歌 譜 之 一

1. 3 5 6 | 5. 5 5 1 | 0 2. 3 4 | 6 5. 0 5 | 5 3 1 5 |

尼 山 崑 崙， 猗 彼 魯 東。 靈 麟 吐 書， — 查 縱 睿 聰。 智

5 1 7 6 | 5 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 0 | 1 3̣ — 2̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 2̣ 1̣ 6 5 | 5 0 5. 1̣ |

周 萬 物， 道 與 天 通。 脫 然 — 世 表， 豈 不 雍 一 容。 — 乃 心

2̣ 3̣. 2̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 2̣ — 0 | 6 5 1̣ 3̣ | 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ 1̣ — ||

曉 曉， 質 衰， 愍 — 蒙。 — 誓 言 拯 之， 共 其 吉 — 凶。 —




Fig. 1 : Un air de Liang Qichao et la transcription (réalisation par l'auteur)²³

²¹ Zhongguo jinxindai xuexiao yinyue jiaoyu (1840-1949) 中国近现代学校音乐教育 (1840-1949) (Education musicale scolaire moderne et contemporaine de la Chine), op.cit., p.99

²² Yinbingshi shihua 饮冰室诗话 (Propos poétiques de la salle Yinbing), 1959.

²³ Ibid. p. 96.

Même si le titre d'air indique le Confucius, et la parole manifeste une générosité, cette mélodie n'a rien à voir avec la musique traditionnelle. De plus, la structure musicale, la correspondance entre certains sons et certaines prononciations de caractère (la parole) sont très mal faites. Cela montre un niveau débutant et une connaissance superficielle en musique occidentale.

Sa pensée sur la musique et l'éducation musicale incitent certains étudiants chinois à apprendre la musique au Japon. Après un court terme d'apprentissage, ils rapportent la pédagogie japonaise en Chine, et commencent à enseigner aux Chinois un nouveau système de musique, soit la musique occidentale.

Même si nous ne savons pas comment cet effet est arrivé par la musique, ou si cet effet est réalisé vraiment par la musique, à la fin du XIX^e siècle, le peuple en Chine présente une apparence négative, décadente, et manque d'esprit combatif. C'est la raison pour laquelle les gens de groupes de réforme et les intellectuels modernes espèrent créer un portrait de « nouveau peuple ». Et ces rénovateurs se concentrent sur la musique, et ils choisissent l'éducation musicale pour réaliser ce but.

2.2 La musique est une composante de l'éducation esthétique

Le terme d'éducation esthétique est sans doute provenu de l'Occident, mais il existe aussi une pensée semblable dans la tradition. Nous avons mentionné que pour contrôler les peuples, les sages chinois, comme Confucius et le Duc de Zhou (fondateur du système rites et musique), proposent une formation binaire, l'une est réalisée par les rites, pour contrôler la relation sociale entre les peuples et l'autre est réalisée par la musique, pour faire obéir le peuple au souverain. Même si le but de ce dernier est de contrôler la pensée du peuple, pendant la procédure de la formation musicale, la qualité de gens est modifiée.

L'éducation musicale fait partie de l'éducation esthétique et elle est saisie par certains éducateurs chinois de l'époque comme un moyen de composer et réformer l'esprit de l'homme.

2.2.1 La pensée musicale de Shen Xingong 沈心工 (1870-1947)

Shen Xingong, un fondateur de « chant et musique à l'école » revient du Japon vers 1903, et travaille comme professeur à l'école Nanyang (南洋公学附小) de Shanghai.

En 1904, le premier manuel « Chanson de l'école 学校唱歌集 » rédigé par lui est publié. Il utilise des mélodies de chansons populaires et chansons d'enfants en provenance de l'Occident et du Japon et rajoute après de nouvelles paroles.

Faire chanter les enfants est une solution pour réformer la société chinoise et le peuple chinois.

J'observe l'état de la société, peu d'espace dans la famille, ni le parc dans la ville, pour les enfants sémillants et naïfs, s'il n'y pas d'endroit pour s'amuser, les mauvaises actions se produisent naturellement. Si on cherche le remède, le chant fait partir.

余观社会现状，家庭少隙地，城市无公园，彼天真活泼之儿童，若无正当之游乐地，自然发生种种败德伤身之事矣。欲求补救之方，唱歌其一也。²⁴

D'après lui, le chant peut enrichir l'esprit des enfants et rend les enfants sains de corps et d'esprit.

Dans le livre « La méthodologie pédagogique du chant à l'école primaire 小学唱歌教学法 » introduit et traduit par Shen Xingong, il précise que le but d'enseigner le chant à l'école est de forger le caractère des enfants. Et l'avantage de l'éducation esthétique est d'éveiller le sentiment esthétique et de renforcer la sensibilité.

2.2.2 La pensée musicale de Wang Guowei 王国维 (1877-1927)

La pensée éducatrice de Wang Guowei, sinologue et éducateur chinois, consiste à cultiver « une personne accomplie ». Il pense que la capacité de gens est divisée entre intérieure et extérieure. Le côté extérieur est la capacité physique, et le côté intérieur est la capacité de l'esprit. Le développement entre le corps et l'esprit doit être coordonné. L'esprit contient trois parties : la connaissance, l'émotion et la volition.

Au niveau de la connaissance, on aspire à la vérité ; au niveau de l'émotion, on suit la beauté ; et avec la volition, on recherche l'honnêteté. Si l'on veut doter les gens de ces qualités, il faut passer par une méthode éducative.

Les trois parties ont évoluées parallèlement et arrivées à l'idéal de la vérité, de la beauté et de l'honnêteté ; en plus, avec l'exercice du corps, il est possible d'obtenir une personne accomplie. Donc, l'éducation a réalisé son but.

²⁴ Zhongguo jinxindai xuexiao yinyue jiaoyu (1840-1949) 中国近现代学校音乐教育 (1840-1949) (Education musicale scolaire moderne et contemporaine de la Chine), op.cit., p. 39

三者并行而得渐达真善美之理想，又加以身体之训练，斯得为完全之人物，而教育之能事毕矣。²⁵

Il remarque que la conception « beauté » qui fait partie de l'éducation esthétique est indispensable dans l'éducation moderne, et plus important que l'éducation à la connaissance. Parce que « c'est seulement la beauté qui fait oublier l'intérêt privé et entrer dans un état noble, celui de la joie pure 独美之为物，使人忘一己之厉害而入高尚之城，此最纯粹之快乐也 ». Cela rend noble les gens et c'est aussi une assurance de tranquillité sociale.

Wang Guowei expose sa pensée musicale dans son article « Discours de la matière de cours de chant à l'école primaire 论小学校唱歌科之材料 ».

D'après lui, trois buts doivent être réalisés par le cours de chant à l'école primaire : « le premier, concilier les sentiments ; le second, forger le caractère ; le troisième, exercer la capacité de prononciation »²⁶. En dehors de ces idées pragmatiques, Wang Guowei souligne l'importance de la mélodie plutôt que la parole dans le chant. Il pense que la force d'un chant ne vient pas seulement de la parole mais aussi de la mélodie, soit la musique même.

Parmi les documents que nous étudions pour cette thèse, les éducateurs en soutenant ces deux conceptions précédentes ne mentionnent pas leurs opinions sur la notation musicale. Selon leurs pensées musicales, cette question est peu importante, parce que la musique est d'après eux comme un outil pour contrôler les gens. Dans ce cas-là, la facilité et la simplicité conviennent totalement à leurs demandes ; en profitant de la notation jianpu, la musique moderne et l'éducation musicale moderne se vulgarisent largement et rapidement en Chine.

2.3 La musique est une connaissance

Les éducateurs chinois qui sont formés en Europe et aux Etats-Unis soutiennent l'éducation musicale professionnelle en XX^e siècle. Ils rapportent une nouvelle idée assez étrangère pour les Chinois relativement à la musique, précisément que la musique y compris l'éducation musicale est censée finalement être une science indépendante. De ce point de vue, la notation jianpu risque d'être abandonnée dans l'éducation professionnelle.

²⁵ Ibid. p. 28.

²⁶ Ibid. p. 29.

En 1912, dans le but de connaître la vraie musique occidentale, Xiao Youmei 萧友梅 (1884-1940), musicologue et éducateur musical, est allé en Allemagne. Après avoir obtenu son diplôme à l'université de Leipzig en 1916, il est rentré en Chine la même année. Avec l'aide de Cai Yuanpei 蔡元培²⁷, le premier institut de la musique est établi en Chine en 1927, c'est le prédécesseur du conservatoire de Shanghai. En comparant avec les fondateurs de « chant et musique à l'école », Xiao Youmei se concentre sur la musique. Son article « Résumé de musique 音乐概要 » est publié en 1907 ; il concerne les questions techniques, indiquant le système musical (occidental), et théoriques, indiquant le solfège et la définition de la musique, etc. tout cela est établi avec la notation sur portée.

D'ailleurs, certains éducateurs qui soutiennent la même conception, c'est-à-dire de traiter la musique comme une science indépendante, exposent directement leur mécontentement de la notation jianpu. Li Shutong 李叔同 a publié en 1905 son recueil de chanson « guoxue changge ji 国学唱歌集 » en utilisant la notation jianpu, mais en 1906, il a écrit un article pour s'excuser :

Dix ans avant, le recueil de chanson du Japon utilise peut être 1, 2, 3, 4 soit la notation simplifiée, mais actuellement, même dans l'école maternelle, on utilise la notation sur portée, dans notre pays, la plupart de recueil et l'enseignement de l'école utilisent la notation jianpu, les écoliers chantent bruyamment la chanson comme « naner diyi zhiqigao » même s'ils ne connaissent pas vraiment la gamme [...] j'avait fait de même erreur avant [...]. L'année dernière, la commandaire d'un ami, rédige le recueil « guoxue changge ji », c'est un vrai remord. [...] ne met plus en vente et le détruit pour s'excuser.

十年前日本之唱歌集，或有用 1234 之简谱者，今则自幼稚园歌唱起皆用五线音谱，吾国近出之唱歌集与各学校音乐教授，大半用简谱，似未合宜，学唱歌者，音阶半通即高唱 « 男儿第一志气高 » 之歌 [...] 余昔年初学音乐即受此病 [...] ²⁸. 去年，余从友人请，编 « 国学唱歌集 », 迄今思之，实为疚心之事。[...] 毋再发售，并毁板以谢吾过。

Li Shutong remarque un « danger caché » dans la propagation impétueuse de la notation jianpu en Chine. C'est-à-dire que cette méthode simple conduit, en quelque sorte, à une connaissance superficielle sur la musique. Cela empêche le système

²⁷ Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940), éducateur, ancien président de l'université de Pékin et ancien ministre de l'éducation sous la République de Chine.

²⁸ 昨非录[1906], 弘一大师全集, Tome VIII, 福建人民出版社, p.30

canonique occidental de s'introduire totalement en Chine. Ci-après, il a refusé d'utiliser la notation jianpu. Curieusement, sa dernière œuvre musicale est écrite en reprenant cette méthode commode, soit la notation jianpu.

Liu Tianhua 刘天华 (1894-1932)²⁹, musicien et compositeur chinois, mentionne dans la préface du recueil « Notation des airs de Mei Lanfang 梅兰芳歌曲谱 » ses avis sur la notation musicale. D'après lui, la situation présente de la Chine résulte de la culture traditionnelle, il critique les notations traditionnelles comme défectueuses, et cela conduit à la faiblesse de la musique traditionnelle chinoise. « Actuellement, la musique traditionnelle agonise, le théâtre est dans la même situation, même si manquer d'une notation perfectible n'est pas la seule raison, il est légal. 今国乐已将垂绝, 国剧亦濒于危境, 虽原因不一, 而无完备之谱, 实为其致命伤 ». Le recueil qu'il avait fait pour Mei Lanfang est enregistré (noté) par la notation sur portée, mais les œuvres qu'il avait faits pour des instruments traditionnels sont en notation jianpu.

3. L'UTILISATION DE LA NOTATION JIANPU EN CHINE AU XX^E SIECLE

La notation jianpu profite de l'éducation moderne pour se diffuser en Chine à partir du XX^e siècle, dans deux territoires principaux : l'éducation générale et l'éducation professionnelle. D'abord, les fondateurs de « chant et musique à l'école » propagent la musique dans l'éducation générale. La plupart d'entre eux sont formés au Japon et après un court terme d'apprentissage en musique occidentale, ils apportent la notation jianpu et la pédagogie musicale en Chine. Même si ces éducateurs n'ont pas l'air professionnel, la notation jianpu se diffuse rapidement et largement dès cette époque grâce à sa facilité et simplicité.

D'ailleurs, la scientificité et la rigueur de la notation sont mises en question par les professionnels, qui sont formés systématiquement en Occident. Néanmoins, en rencontrant la musique traditionnelle chinoise, la notation jianpu manifeste des avantages ; cela fait que cette méthode obtient une place dans l'éducation professionnelle pour la musique traditionnelle chinoise.

Après la Réforme des cent jours (百日维新), des intellectuels espèrent copier l'exemple japonais en trouvant la solution finale pour sauver la Chine. Certains d'entre

²⁹ Musicien et compositeur chinois.

eux sont aussi formés au Japon dans les différents domaines. Le succès et l'effet de l'époque Meiji³⁰ attirent leur attention, surtout la réussite par une éducation musicale.

Shen Xingong, professeur de musique de l'école primaire nanyang, a publié en plusieurs étapes son manuel « Chant à l'école 学校唱歌 » entre 1904 et 1907³¹. Ce livre contient des airs en notations jianpu, le solfège de la notation sur portée, des illustrations de gymnastique et des notices pédagogiques. Nous prenons ce manuel pour présenter une utilisation de la notation jianpu dans l'éducation générale au début du XX^e siècle.

- **Sommaire de « Chant à l'école »**

De haut en bas, le sommaire contient quatre parties (Fig.2). La première partie en haut contient les titres des airs, la deuxième partie indique les chiffres des pages, les sources des airs sont marquées dans la troisième partie et la dernière indique les titres originaux. Les airs sont divisés en deux groupes : genre jia et genre yi, le premier genre est pour les quatre premières années de l'école primaire et le second genre pour les trois dernières années de l'école primaire³².

³⁰ La restauration de Meiji ou la révolution de Meiji ainsi le renouvellement de Meiji. Il existe plusieurs propositions à dater cette période. Généralement, entre l'année 60s et l'année 80s.

³¹ Le tome I est publié en 1904, le tome II en 1906, le tome III en 1907.

³² Système d'éducation de la République de Chine.

甲種 目次		乙種	
小兵隊	一	採蓮	二十一
果樹	四	輕氣球	二十三
耕牛	六	鏡	二十五
賣花	八	凱旋	二十八
貓	十一	先師附錄	三十
搖籃	十三	普通進行曲	三十二
促織	十五	進行曲甲	三十二
喜晴	十七	進行曲乙	三十二
燕	十九		

歌曲出處	原歌名
日本幼稚園唱歌	小兵隊
上海啓明女塾	Little Nuts
日本小學唱歌	風車
日本小學唱歌	The Sparrow And The Farmer
日本幼稚園唱歌	貓
日本幼稚園唱歌	守歌
日本小學唱歌	高譽
日本小學唱歌	Five Little Chickadees
日本小學唱歌	日本三景
日本小學唱歌	花開
日本小學唱歌	輕氣球
日本小學唱歌	跡之清水
美國軍樂	Mars's in The Cold Cold Ground
日本小學唱歌	新嘗祭

Fig. 2 : Sommaire de *chant à l'école*, Shen Xingong

Les airs de ce manuel sont adaptés du Japon et des Etats-Unis, les musiques – soit les mélodies – sont conservées, mais au lieu de mettre une traduction, les paroles sont recomposées à l'époque.

Nous proposons une traduction pour la troisième colonne de droite, du haut vers le bas selon l'ordre d'origine et de gauche à droite ci-dessous (Tab.1) :

Titre en Chine	Numéro du page	L'origine	Titre d'origine
小兵隊	—	日本幼稚園唱歌	小兵隊
troufion	[page] un	[recueil] chant japonais pour l'enfant	troufion

Tab. 1°: Traduction d'un exemple du sommaire

Ce manuel contient une brève partie de solfège, qui présente à la fois la notation jianpu et la notation sur portée sous une même théorie musicale.

Par exemple (Fig. 3), il expose la correspondance de la gamme entre les deux notations, les signes et les noms du son, etc.



Fig. 3 : Chapitre Solfège de *Chant à l'école*, Shen Xingong

Nous prenons par la suite un air de ce manuel pour plus de détails :

- **小兵队 Xiaobing dui, troufion**

Cet air contient trois pages : la première page est la notation, la deuxième page est la parole et une indication de gymnastique, la troisième page est une notice pédagogique.

- Page 1 :



Fig. 4 : Xiao bingdui (notation avec la première section de parole) et transcription (réalisation de l'auteur)

En haut de la page, le sens de lecture du titre du manuel est de droite à gauche, mais celui du titre de l'air, et les paroles sont de gauche à droite. Le ton est indiqué par la lettre F, sans préciser le mode (majeur ou mineur) à gauche du titre, le chiffre de mesure est indiqué par la fraction placée à droite du titre. Il y a 28 mesures dans cet air, le signe de reprise se trouve au début de l'air et se termine à la 20^e mesure du milieu de la quatrième ligne. Les traits de diminution sont généralement séparés (sauf dans les 21^e et 24^e mesures).

- Page 2 :



Fig. 5 : Paroles et gestes corporels

Il y a deux parties dans cette page (Fig.5), en haut, ce sont les trois images représentant les cinq actions principales. De droite à gauche, les deux premières, indiquées par 甲 jia, celui du milieu indiqué par 乙 yi, les deux dernières indiquées par 丙 bing. Ces sont les troncs célestes qu'on utilise dans la notation pour sanxian .

- Page 3 :

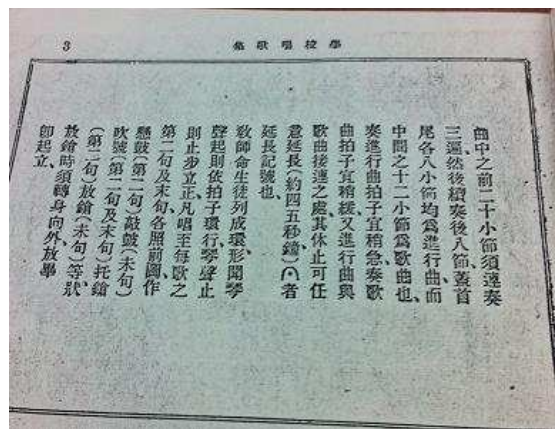


Fig. 6 : Notice

La dernière partie de cet air est une notice, qui explique d'abord la façon de lire cette notation. En voici une traduction : il faut jouer trois fois les vingt premiers mesures, et puis on joue les huit suivantes. Les huit premières et les huit dernières mesures sont une marche. Les douze mesures du milieu sont la chanson. Pour jouer une marche, il faut que le rythme soit plus vivant. Pour une chanson, la vitesse est lente. Le silence entre la marche et la chanson prolonge (environ quatre ou cinq secondes). ☺ est

le signe pour prolonger. Et ensuite un paragraphe explique les actions de la page précédente et les correspondances avec la musique.

Selon l'*Index des chansons à l'école* (学堂乐歌曲目索引), jusqu'en 1915, au moins 70 manuels sont publiés et la plupart sont en notation chiffrée en Chine.

De plus, cette méthode est encore utilisée aujourd'hui. Pédagogie de l'éducation musicale (音乐学科教育学) (2000), indique que la notation jianpu et la notation sur portée sont toutes deux proposées pour le cours de musique, à l'école primaire et secondaire, dans l'éducation générale³³.

Voici les couvertures des deux versions du manuel du cours de la musique pour la deuxième année de l'école primaire en Chine (Fig.7) :

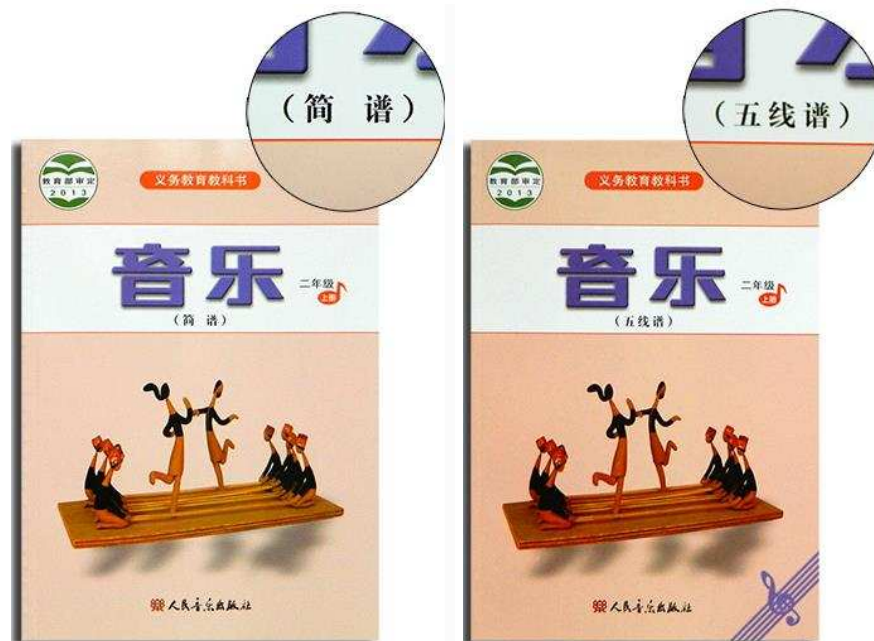


Fig. 7 : Couverture du manuel de musique en notation jianpu (à gauche) ; Celle en notation sur portée (à droite)³⁴

Seul le sous-titre est différent pour indiquer la version en notation jianpu ou celle en notation sur portée, comme le montre le zoom.

³³ Xueke jiaoyuxue daxi-yinyue xueke jiaoyuxue 学科教育学大系 - 音乐学科教育学 (Département de pédagogie – pédagogie musicale), 2002 [2000], P.220-221

³⁴ Musique (manuel pour deuxième année), vol. I, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), [2012].

The image shows two side-by-side pages of a music book. Both pages are titled '麻雀' (Sparrow) in large green characters. The left page features 'Jianpu' notation, where notes are represented by numbers (1-5, 6, 7, 0) and rests. The right page features standard staff notation with musical notes on a treble clef staff. Both pages include two lines of lyrics: '1. 小麻雀 喳喳叫, 走起路来 蹦蹦跳, 见了妈妈 唱支歌呀, 见了小朋友 问声好.' and '2. 小花猫 走起路来 见了妈妈 见了小朋友'. The authors' names '王金仁' and '于美玉' are visible in the top right of the left page.

Fig. 8 : Extrait de l'air « Xiao maque (小麻雀 moineau) » en notation jianpu ; celui en notation sur portée³⁵

Les contenus sont identiques dans les deux versions, seulement les airs sont écrits différemment, l'un est en notation jianpu et l'autre est en notation sur portée.

³⁵ Ibid. p. 6.

CHAPITRE II POURQUOI LA CHINE MODERNE A-T-ELLE BESOIN DE LA METHODE DE ROUSSEAU

1. LA MUSIQUE OCCIDENTALE AVANT LE XXE SIECLE

Avant que la notation jianpu n'arrive en Chine, la musique occidentale avait déjà été introduite par deux voies principales : les chrétiens et la fanfare à partir du XVI^e siècle. Pendant environ trois siècles, cette musique étrangère et sa théorie représentée par la notation sur portée ne s'étaient pas vraiment s'enracinés dans ce pays.

1.1 L'introduction par les missionnaires

L'introduction de la musique occidentale en Chine bénéficie de la propagation chrétienne. Un bref compte rendu est trouvé mentionnant que le prêtre italien Matteo Ricci (利玛竇, 1552-1610)³⁶ a apporté le clavicorde en Chine au XVI^e siècle, sous la dynastie Ming :

En l'an 28 de l'époque Wanli sous l'empereur Muzong. Matteo Ricci qui vient de l'Occident offre un instrument de son pays, nommé qin, trois chi en largeur et cinq chi en longueur, 72 cordes en métal se trouvent à l'intérieur, chaque corde a un chevalet, dont l'extrémité est à l'extérieur et que l'on frappe pour faire sonner.

穆宗万历二十八年[,]大西洋利玛竇献其国乐器[。] [...]所谓琴[,]纵三尺[,]横五尺[,]藏棊中[,]弦七十二[,]以金银或炼铁为之[,]弦各有柱[,]端通于外[,]鼓起端而自应[...]

D'ailleurs, Matteo Ricci a rédigé un recueil des chants chrétiens xiqin quyi 西琴曲意 mais sans notations dans la version existante.

La théorie musicale de l'Occident, y compris la notation sur portée, est introduite probablement à partir du XVIII^e siècle. Le livre qui présente la théorie de la musique occidentale — Lülü zhuan Yao 律吕纂要 — écrit par le prêtre portugais Thomas Pereira

³⁶ Il a vécu en Chine à partir de 1583.

(徐日昇, 1645-1708)³⁷ était apparu, mais sans être publié, à la cour de l'empereur Kangxi vers 1707. Peu après, un autre livre mettant l'accent sur la notation, l'a complété, intitulé Lülü zhengyi xubian 律吕正义续编, considéré comme une mise à jour du précédent ; écrit par le prêtre italien Teodorico Pedrini (德理格, 1671-1746), il est publié en 1713. Ces deux œuvres théoriques n'ont finalement circulé qu'à la cour.

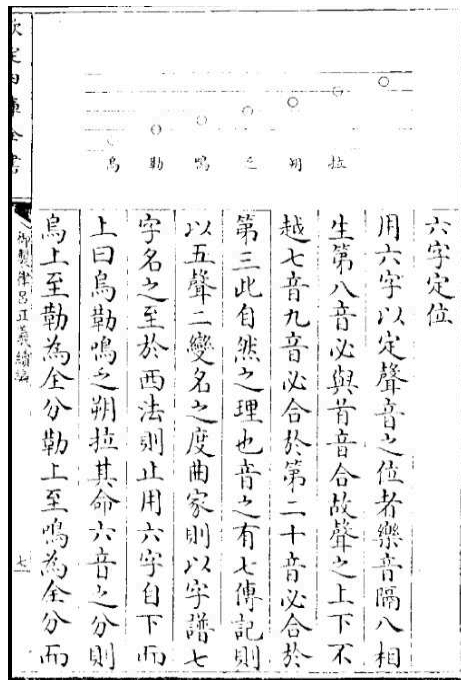


Fig. 9 : Notation sur portée et une notice, Lülü zhengyi xubian, 1713³⁸

Cette page montre, en haut les sept notes sur portée avec l'indication des solmisations en idéogrammes chinois et, en bas, l'explication de la gamme heptatonique.

Bien que l'empereur ne soit pas réfractaire à l'idée de connaître cette musique étrangère et sa théorie, les Chinois de cette époque et même du siècle suivant n'y avaient pas l'air d'y accéder. Dans Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes du Père Amiot décrit une réaction des Chinois sur la musique occidentale de l'époque (XVIII^e siècle) :

Ils me répondirent, écrit-il le plus poliment qu'il leur fut possible, que nos airs n'étant point faits pour leurs oreilles, surprenant qu'ils n'en sentissent pas les beautés comme ils sentaient celles des leurs. Les airs de notre musique, ajouta un docteur, du nombre de ceux qu'on appelle Han-lin, et qui était pour lors de service auprès Sa Majesté, les airs de notre musique passent de l'oreille jusqu'au cœur, et du cœur jusqu'à l'âme. Nous les sentons, nous les

³⁷ Vécu en Chine entre 1672- 1708, étant musicien et conseiller de l'empereur Kangxi à la Cour.

³⁸ Inclus dans « siku quanshu 四库全书 », 1782.

comprenons : ceux que vous venez de jouer ne font pas sur nous cet effet. Les airs de notre ancienne musique étaient bien autre chose encore, il suffisait de les entendre pour être ravi. Tous nos livres en font un éloge des plus pompeux ; mais ils nous apprennent en même temps que nous avons beaucoup perdu de l'excellente méthode qu'employaient nos Anciens pour opérer de si merveilleux effets, etc.³⁹

Un intellectuel traditionnel soit un docteur de Han-lin de la cour manifeste un avis exemplaire sur les différents effets produits par les musiques de ces deux civilisations. D'après lui, la musique occidentale passe par ses oreilles mais ne peut pas toucher son cœur ni son âme. La musique occidentale reste inconnue pour la plupart des Chinois à l'époque.

A partir du XIX^e siècle, grâce à la légalisation du christianisme, un grand nombre de missionnaires sont arrivés en Chine, d'abord principalement européens puis américains. Ils importèrent la musique occidentale par le biais de la musique liturgique, puis au fur et à mesure de leur fondation d'écoles religieuses. La musique occidentale est enseignée systématiquement pour que les Chinois acceptent facilement de chanter la musique ecclésiastique.

Selon la recherche de Sun Jinan 孙继南⁴⁰, plusieurs écoles sont fondées au XIX^e siècle dans des régions maritimes. L'école Morrison 马礼逊学堂, fondée en 1839 à Macao par Samuel Robbins Brown (1810-1880), après le déménagement de cette école à Hongkong en 1842, a alors commencé à donner des cours de musique. Peu après, en 1845, une école des garçons, The Ningpo Boy's Academy (崇信义塾), fondée par D.B. McCartee⁴¹, a donné des cours de musique à Ningbo. En 1861, des cours de musique sont donnés dans une école des filles, qingxin shuyuan nüxiao 清心书院女校, à Shanghai, etc.

En revanche, cette propagation n'a pas l'air aisé, les difficultés rencontrées dans la diffusion de la musique occidentale et sa théorie sont mentionnées dans des livres rédigés par des missionnaires ayant vécu en Chine à cette époque. Julia Mateer (?-1898), épouse du missionnaire Calvin Mateer (1836-1908), enseigne la musique en Chine pendant une trentaine d'années dès son arrivée en 1864. Voici sa réflexion sur ce travail : « Faire chanter (les Chinois) rapidement et correctement toutes les notes et transpositions dans la notation canonique soit la notation sur portée est une chose aride

³⁹ Joseph-Marie Amiot, *De la musique des Chinois, tant anciens que modernes*, 1779, p.2-3.

⁴⁰ Musicologue chinois, professeur de l'école normale de Shandong.

⁴¹ Divie Bethune McCartee (1820-1900), missionnaire américain, arrivé en Chine en 1844.

et difficile 尽快而且准确地学唱欧洲正统五线谱中的各种音符及其移位转调是一项枯燥而且困难的事情»⁴².

Pour résoudre le problème, certains proposent des méthodes plus faciles et, en quelque sorte, acculturées. Nous les détaillerons dans la section suivante.

Depuis l'arrivée du clavicorde apporté par Matteo Ricci jusqu'aux cours de musique donnés par les missionnaires, la musique occidentale passe du palais au peuple. En quelque sorte, cela favorise plus ou moins l'acceptation et l'adaptation d'un nouveau style de musique, occidentale, et la notation jianpu en profite.

1.2 La fanfare

L'autre voie de la propagation de la musique occidentale est la fanfare, qui existait déjà en 1881 à Shanghai, Shanghai gonggong yuedui 上海公共管乐队 (La fanfare publique de Shanghai)⁴³, constituée par des étrangers. La première fanfare composée par les Chinois, célèbre à l'époque, apparue à Pékin vers 1885, a été créée par le britannique Sir. Robert Hart (1835-1911). Jusqu'en 1890, cette fanfare a seulement dix musiciens mais atteint un effectif de vingt-quatre musiciens au bout d'un an.



⁴² GONG Hongyu 宫宏宇, Dijiulie xiguo yuefa qimeng, shengshi pu 狄就烈, « 西国乐法启蒙 », « 圣诗谱 », 2008, n°4, p. 93.

⁴³ Le nom origine est The Shanghai Publicband.

Fig. 10 : la fanfare de Hart au début en 1890⁴⁴

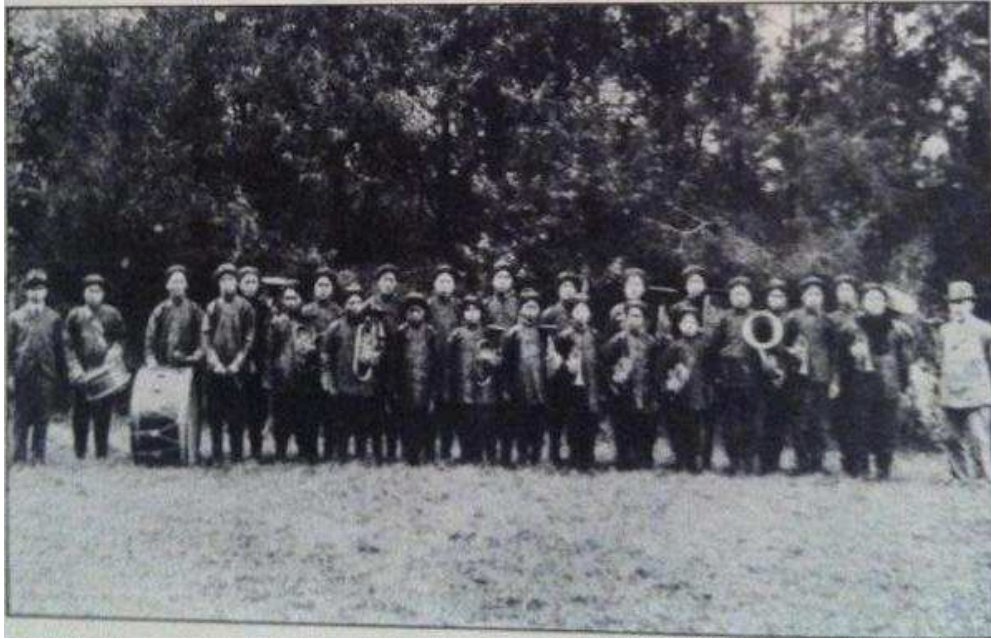


Fig. 11 : La fanfare de Hart au plus tard en 1890⁴⁵

Cette fanfare n'a rien à voir avec l'armée, le propriétaire s'en sert plutôt pour des banquets. Nous voyons dans les deux photos les instruments utilisés dans ce groupe : ce sont des instruments de la famille des cuivres, comme la trompette, le tuba, le cor, etc. et de la famille des percussions comme la grosse caisse, la caisse claire etc. Après le départ de Hart de la Chine en 1908, certains musiciens adhèrent à la fanfare du gouvernement de 北洋 Beiyang (1912-1928), soit la fanfare fondée par Yuan Shikai 袁世凯(1859-1916).

En 1895, ayant besoin d'occidentaliser l'armée de l'époque, le gouvernement Qing décide d'équiper et d'entraîner une armée moderne et occidentale en Chine. Yuan Shikai est nommé au poste de commandant. Entre 1896 et 1899, une nouvelle fanfare imitant le modèle occidental est établi à ce moment-là, d'après la proposition d'un conseiller allemand⁴⁶. Cette fanfare est d'abord chargée d'annoncer des ordres à l'armée et aussi d'animer des cérémonies.

En 1903, sur ordre de l'impératrice douairière 慈禧 Cixi, des stages de « musique militaire » sont organisés à Tianjin. Au total, en trois séances de 80 personnes à chaque

⁴⁴ HAN Guohuang 韩国璜, *Zi xi zu dong 自西徂东* (D'Ouest en Est), 1981, illustration n° 2.

⁴⁵ Ibid. p. 3.

⁴⁶ Son nom origine n'est pas marqué dans nos références, on l'appelle Gao Shida 高士达 en Chine.

fois, beaucoup de musiciens sont formés. Des fanfares sont fondées par plusieurs armées et aussi dans des écoles militaires en Chine, surtout pendant l'époque « chant et musique à l'école 学堂乐歌 » ; une musique au rythme régulièrement cadencé comme la marche contient parfaitement ce que les intellectuels modernes veulent pour marquer les esprits des Chinois. La fanfare devient un mode habituel pour participer à la musique chez les Chinois.

Bien que l'éducation musicale donnée par les missionnaires et les nouvelles fanfares ne soient pas destinés à diffuser largement la musique occidentale en Chine, ils sont assez importants pour que la notation jianpu soit acceptée plus facilement au XX^e siècle. Le cours de musique organisé par des missionnaires ont fait découvrir que la notation sur portée est moins efficace pour enseigner la musique aux Chinois ; du moins, celui est difficile de réussir dans son premier temps. Comme le dit Rousseau, « en général apprendre la musique n'était pour personne une chose aisée »⁴⁷. Ce phénomène fait réfléchir sur le rôle d'une notation musicale dans la diffusion d'une musique.

2. DES PROPOSITIONS SUR LA NOTATION MUSICALE

Avant que la notation jianpu n'arrive en Chine, l'apprentissage de la musique occidentale se faisait généralement sur la notation sur portée. Nous avons mentionné la difficulté dans cette éducation de faire chanter aux Chinois la musique chrétienne. Le solfège de la notation sur portée, ainsi que le système musical dans son ensemble, ont empêché la propagation religieuse dans ce pays. Même si le but n'était pas de forcer les Chinois à accepter la théorie musicale occidentale, les prêtres avaient de l'influence sur la diffusion et l'acculturation de la musique occidentale.

Pour faciliter l'apprentissage du système musical occidentale, trois solutions sont proposés par des missionnaires : premièrement, utiliser des airs et des notations traditionnelles chinois pour faciliter la compréhension de la théorie musicale occidentale ; deuxièmement, utiliser le système Tonic Sol-fa qui est aussi un système du do mobile comme celui utilisé par la notation gongche ; troisièmement, modifier et acculturer la notation sur portée.

⁴⁷ J.-J. Rousseau, *Les confessions*, Tome I, Le livre de Poche Classiques, 2012, p. 409.

2.1 Usage des airs et la notation traditionnelle chinoise

Au XIX^e siècle, pour la propagation du christianisme, la plupart des missionnaires ont choisi d'enseigner le solfège pour que les Chinois puissent chanter la musique chrétienne, parce que celui-ci est fondamental dans le système musical occidental...mais difficile à introduire en Chine.

Le missionnaire anglais William E. Soothill (1861-1935) indique dans son article « Relation entre la musique chinoise et les missionnaires 中国音乐与我们在中国传教之关系 » (1888) que les Chinois ont du mal à chanter correctement le quatrième et le septième degré de la gamme⁴⁸. Cela est sans doute du fait que la musique traditionnelle de l'époque est composée généralement en gamme pentatonique. Donc, il a proposé de se référer à la gamme chinoise, soit la pentatonique, pour composer ou choisir des airs en vue d'enseigner la musique chrétienne aux Chinois. Certains missionnaires l'avaient déjà mis en pratique avant cette date.

Dans le manuel « Xiguo yuefa qimeng 西国乐法启蒙 (Savoir élémentaire de la théorie musicale occidentale) » (1872), du couple Mateer, un air traditionnel chinois « Liuba 六八 » est inclus, présenté avec une notation double, la notation sur portée située en haut et la notation gongche est placée en bas :

⁴⁸ Gong hongyu 宫宏宇, « Chuanjiaoshi yu zhongguo yinyue : yi Suweilian weili 传教士与中国音乐 : 以苏维廉为例 (Les missionnaires et la musique chinoise : cas de Soothill », Huangzhong 黄钟, 2008 n° 1, p. 137.

六 八

Fig. 12 : « Liuba 六八 » en notation double, 1879, Julia Mateer⁴⁹

Dans cet exemple, il n’y a que des caractères pour représenter les sons dans la notation gongche, la partie rythmique n’est pas présentée ; mais dans la transcription en notation sur portée, les valeurs des sons sont bien indiquées.

D’ailleurs, la notation gongche est aussi utilisée pour transcrire la mélodie occidentale. Dans le manuel « Xiaoshi pu 小诗谱 » (1883) de Mary Martin, soit Madame Timothy Richard (1845-1903), l’Alléluia de G. F. Haendel (1685-1759) est transcrit en notation gongche (Fig.14) :

⁴⁹ Julia Mateer, *xiguo yuefa qimeng 西国乐法启蒙* (Savoir élémentaire de la théorie musicale occidentale), Shanghai meihua shuguan 上海美华书, p. 165.

TABLE OF COMPARATIVE TIME.
The 1st. 4 Bars of Handel's Hallelujah Chorus.
 M. 60. 法 舊 西

The image shows a comparison of musical notation. On the left, the first four bars of Handel's Hallelujah Chorus are written on four staves of Western musical notation (treble clef, key signature of one sharp, common time). On the right, the same four bars are represented by Gongche notation, a system of Chinese musical notation using characters like '尺', '寸', '六', '乙', '上', '合' and symbols like 'X' and 'O'. The Gongche notation is organized into four columns, each corresponding to a staff of the Western notation. The characters are arranged vertically, reading from top to bottom. The title 'TABLE OF COMPARATIVE TIME' and the subtitle 'The 1st. 4 Bars of Handel's Hallelujah Chorus.' are at the top. Below the subtitle, 'M. 60.' and '法 舊 西' (Western Old Method) are written. On the far right, there are vertical labels: '太簇均' (Tai Cū Jūn) and '法 譜 本' (Fǎ Pǔ Běn).

Fig. 13 : « Alléluia » en notation sur portée et en notation gongche ⁵⁰

La version en notation sur portée est censée être une ancienne méthode occidentale (西旧法) et la version en notation gongche est nommée ici la méthode originelle (本谱法).

L'auteur expose encore un tableau d'équivalence en montrant la correspondance entre plusieurs méthodes de l'Occident ainsi que la Chine pour représenter les sons musicaux :

⁵⁰ Mary Martin, *The Chinese Recorder* Vol. 21, 1890, p. 419.

Western Key-Notes. 字律西	Western New Notation. 字俗西	Contractions used by Prosta. 字道僧	Modern Notes. 字俗	Ancient Notes. 字文	Notes used in playing the Qin. 字琴	The 12 Key Notes. 字律二十
	f ¹		上 ¹			
	m ¹		乙 ¹	角少	琴	
	r ¹		五	商少		
C	d ¹	六	六	宫少	琴	鐘黃
B	t	凡	凡	宫變		半應無南夷林
Bb A#	ta le	I	工	羽	琴	鐘射呂則鐘賓呂洗鐘蒺呂鐘
A.	l					
Ab G#	law se					
G	s	人	尺	徵	琴	
Gb F#	sa fe		勾	徵變		
F	f	夕	上	角	琴	
E	m	、	乙		琴	
Eb D#	ma re				琴	
D	r	フ	四	商	琴	
Db C#	ra de					
C	d	レ	合	宫	琴	
	t ₁		凡 ¹			
	l ₁		工 ¹	羽太		
	s ₁		尺 ¹	徵太		

Fig. 14 : Correspondance entre les systèmes chinois et les systèmes occidentaux⁵¹

De gauche à droite, la première colonne est un système anglais, qui représente les sons par les lettres de l'alphabet, considérés par les Chinois (dans les manuels de la notation jianpu) les noms de notes ; la deuxième colonne est le système Tonic Sol-fa que nous allons présenter ci-après ; la troisième colonne est nommée par l'auteur le système religieux chinois, c'est-à-dire une méthode utilisée par la musique bouddhique et la musique taoïste ; la quatrième colonne est le système gongche ; la cinquième est le système gongshang en ajoutant des termes pour indiquer le demi-ton ; la sixième est constitué par les caractères de la notation abrégée de la cithare qin, la partie indicative du geste est unifiée par un seul signe gou ㄣ ; la dernière colonne est le système lülü.

Cela prouve que Mary Martin avait une bonne connaissance de la musique chinoise et de ses systèmes. Elle a proposée dans son article « Chinese music » d'utiliser la

⁵¹ Ibid. p. 418.

notation gongche ou une autre méthode occidentale soit la notation Tonic Sol-fa pour enseigner le chant aux Chinois.

Nous conseillons vivement d'enseigner aux Chinois le [système Tonic] sol-fa de Curwen ou [le système] gongche peut être utilisé pour leur apprendre à chanter. [La notation] gongche a l'avantage d'être déjà universellement connue dans l'empire. La portée peut être utilisée par la suite.

*We would strongly advise in teaching the Chinese that either Curwen's sol-fa or the Chinese 工尺 be used in teaching them to sing. The 工尺 has the advantage of being already universally known over the empire. The stave could be used afterwards*⁵².

D'après elle, les deux systèmes, la notation Tonic Sol-fa et la notation gongche, sont semblables, et la dernière a un avantage : celui d'être déjà connue et d'être d'origine chinoise. Mais pour l'autre partie des missionnaires, le système gongche n'est pas satisfaisant pour exprimer le rythme d'une musique ; certains choisissent quand même d'utiliser la notation Tonic sol-fa à remplacer la notation sur portée.

2.2 Système « Tonic sol-fa »

Tonic sol-fa est un système du do mobile qui sert à l'éducation musicale élémentaire. Ce système vient d'Angleterre et a été inventé par John Curwen (1816-1880) vers 1840⁵³. Il est considéré comme un système complémentaire de la notation gongche à l'époque en Chine. Parce que, d'après certains missionnaires, la notation gongche manque d'indications rythmiques.

Leur méthode a un défaut, il n'y a pas de moyen satisfaisant pour représenter le temps [de la musique]. Nous avons le carré, la ronde, la noire, la croche, etc. Ces signes à l'égard de la musique sont comme l'heure, la demi-heure, la minute et la seconde pour un jour. Mais les Chinois n'ont pas de façon de les exprimer.

他们的记谱法有个缺点，那就是他们没有令人满意的表示时间的方法。我们有二全音符，全音符，四分音符，八分音符等，这些符号对音乐来讲就好像一天中的小事，半小时，分钟和秒一样。但中国人却没有与之相等的表达方式。⁵⁴

⁵² Mme. Timthy Richard (Mary Martin), *Chinese music, Chinese recorder*, vol. 21, 1890, p. 311.

⁵³ Ibid. Christian Goubault dit que ce système est inventé par Sarah Glover vers 1812, op. cit., p. 162.

⁵⁴ Chuanjiaoshi yu zhongguo yinyue : yi Suweilian weili 传教士与中国音乐 :以苏维廉为例 (Les missionnaires et la musique chinoise : cas de Soothill), op.cit., p. 133-141

En effet, comme présenté dans la partie précédente, des signes rythmiques sont présents dans la notation gongche, mais plutôt pour marquer le temps fort et le temps faible. Mary Martin les a remarqués, dans la transcription de la Fig. 14 car elle a écrit des croix et des cercles à côté des caractères pour indiquer le temps fort et le temps faible.

De plus, l'« Alléluia » de Haendel est transcrit aussi en notation Tonic Sol-fa par elle. Voici l'exemple trouvé dans le même livre (Fig.15).

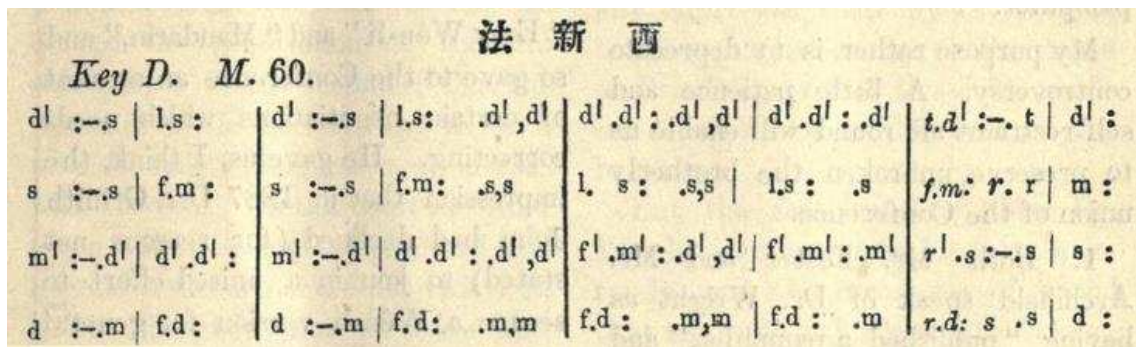


Fig. 15 : Alléluia en notation Tonic Sol-fa⁵⁵

Les sons sont représentés par la première lettre de la solmisation soit les noms des notes, d pour représenter le do, r pour ri (ré), m pour mi, etc. Les durées sont indiquées par des points, la virgule et le trait.

2.3 Variations de la notation sur portée

Dans l'idée de « simplification » et « acculturation » du système sur portée, deux façons modifiant la figure des notes sont proposées par des missionnaires. L'une est une méthode américaine, populaire aux États-Unis à l'époque, nommé « Seven-shape notation ». L'autre est une notation double, les caractères de la notation gongche étant mis sur la tête des notes de la notation sur portée.

- **Notation « Seven-shape »**⁵⁶

Les signes de cette notation sont les variations des notes de la notation sur portée. Julia Mateer l'a présentée dans la nouvelle édition de son manuel (1872) titré

⁵⁵ The Chinese Recorder Vol. 21, 1890, p. 419.

⁵⁶ Christian Goubault présente un genre de notation nommé la notation monogammique, d'après lui, ce système est disciple de Galin, inventée par Edouard Jue en 1824, en utilisant un même genre de signes soit la forme géométrique à représenter les sept sons d'une gamme. op. cit., p.162

« Shengshi pu 圣诗谱 » en 1892. L'air chinois « Liuba 六八 » est transcrit avec cette nouvelle méthode :

Fig. 16 : Notation doublée de « Liuba 六八 », notation seven-shape (en haut) et notation gongche (en bas)⁵⁷

Par rapport à la précédente (Fig.12), seulement les têtes des notes sont modifiées, remplacées par sept formes géométriques différentes. Cela signifie que les expressions de la durée de la notation sur portée sont conservées dans cette méthode. L'auteur expose encore une correspondance entre ces formes et les noms des notes en écriture chinoise, soit les idéogrammes qui se prononcent semblablement à la solmisation. Voici les équivalences :

⁵⁷ GONG Hongyu 宫宏宇, *Dijiulie xiguo yuefa qimeng, shengshi pu* 狄就烈, « 西国乐法启蒙 », « 圣诗谱 », 2008, n°4, p. 93.

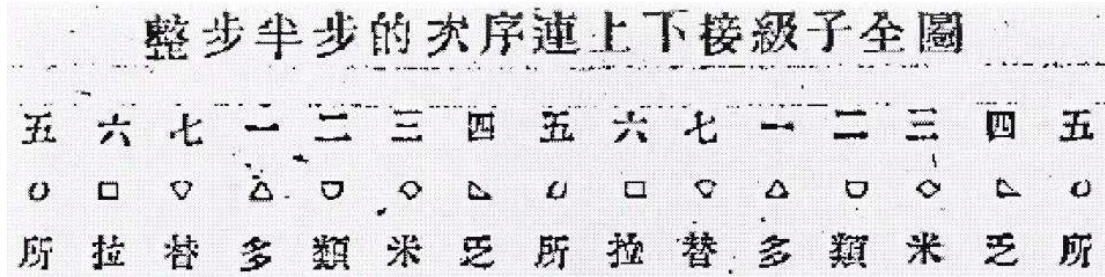


Fig. 17 : Equivalence entre la notation seven shape et les noms des notes en écriture chinoise⁵⁸

Au-dessus des formes, les chiffres chinois sont indiqués, il s'agit de marquer l'ordre des sons dans une gamme heptatonique. Par exemple, le triangle représente mi, le cercle représente sol, le carré représente la, etc. Par contre, il n'y a pas d'indication de l'octave, cela peut se distinguer par la situation sur la portée comme dans la notation sur portée. Cette méthode facilite la reconnaissance des notes, c'est-à-dire le fait de savoir facilement la solmisation d'une note quand on la chante.

- **Union system**

Une autre méthode nommée « Union system », est trouvée dans l'article « Chinese music (musique chinoise) » de The Chinese recorder XXII (1891), qui propose de mettre les caractères de la notation gongche dans la tête des notes de la notation sur portée.



Fig. 18 : Extrait de la notation « union system »⁵⁹

⁵⁸ Gong Hongyu, protestant missionaries and school music education in late Qing China- the case of Julia B. Mateer, Chime 18-19, 2010, p. 110.

En quelque sorte, elle est un moyen pour acculturer la notation sur portée pour les Chinois. Les noms des sons sont indiqués en écriture chinoise. Cet air est donné avec l'armure de sol majeur, dans le système des hauteurs absolues, mais les caractères de la notation ne représentent pas les hauteurs réelles. Par exemple, la première note (mi) en notation sur portée est indiquée par 四 si, soit le deuxième caractère en signifiant le deuxième degré de la gamme c'est-à-dire le ré dans le système du do mobile.

Le mérite des missionnaires occidentaux n'est pas seulement d'introduire et de diffuser la musique occidentale, ils réalisent aussi une pédagogie musicale en Chine à partir du XIXe siècle. Les missionnaires prouvent que la notation sur portée n'est pas une bonne méthode pour enseigner dans un premier temps la musique occidentale aux Chinois ; cette même difficulté d'apprendre la musique était ressentie aussi par Rousseau, c'est en quelque sorte une des raisons pour laquelle Rousseau a décidé d'inventer une nouvelle méthode soit une notation musicale.

3. POURQUOI ROUSSEAU A-T-IL INVENTE UNE METHODE CHIFFREE ?

La raison qui pousse Rousseau à inventer cette méthode, soit la notation chiffrée, est probablement liée à Mme. De Warens « le refroidissement de Maman envers moi » et à son problème économique.

Elle me reçut toujours avec son excellent cœur qui ne pouvait mourir qu'avec elle : mais je venais rechercher le passé qui n'était plus et qui ne pouvait renaître. [...] Comment vivre étranger dans la maison dont j'étais l'enfance ? [...] je me tourmentais derechef à chercher en moi-même les moyens d'y pourvoir quand Maman n'aurait plus de ressources⁶⁰.

Quand Rousseau retourne chez Mme. De Warens, il ne trouve plus sa place dans sa maison ni dans le cœur de sa « maman ». Cela l'oblige à trouver par lui-même un futur ailleurs.

Rousseau prend confiance en lui-même par la musique qui, selon lui paraît le rendre célèbre et riche.

Je ne me sentais pas assez savant et ne me croyais pas assez d'esprit pour briller dans la république des lettres et faire une fortune par cette voie. Une

⁵⁹ Gong Hongyu 宫宏宇, *Jidujiao chuanjiaoshi yu gongchipu 基督教传教士与工尺谱 (Les missionnaires et la notation gongche)*, *Yinyue tansuo 音乐探索 (La recherche de musique)*, 2013, p. 38. Ainsi *The Chinese Recorder*, Vol. 22, p. 313.

⁶⁰ Les confessions, op. cit., Tome I, p. 407-408.

nouvelle idée qui se présenta m'inspira la confiance que la médiocrité de mes talents ne pouvait me donner. Je n'avais pas abandonné la musique en cessant de l'enseigner. Au contraire j'en avais assez étudié la théorie pour pouvoir me regarder au moins comme savant dans cette partie. [...] J'y rêvai avec succès, et je parvins à noter quelque musique que ce fût par mes chiffres avec la plus grande exactitude, et je puis dire avec la plus grande simplicité. [...] ne doutant pas qu'en présentant mon projet à l'Académie je ne fisse une révolution⁶¹.

De plus, Rousseau avait réfléchi complètement et systématiquement à la difficulté d'apprentissage de la musique, en avait considéré les causes sous deux angles, subjectif et objectif, soit « la chose » et « moi ».

En réfléchissant à la peine que j'avais eue d'apprendre à déchiffrer la note, et à celle que j'avais encore de chanter à livre ouvert, je vins à penser que cette difficulté pouvait bien venir de la chose autant que de moi, sachant surtout qu'en général apprendre la musique n'était pour personne une chose aisée. En examinant la constitution des signes je les trouvais souvent fort mal inventés⁶².

Bien que Rousseau dépense beaucoup de temps à étudier la musique, cet art dont il s'éprend ne se laisse jamais sentir à portée de main. Ainsi la difficulté ne vient pas de cet art mais des signes mal inventés qui sont représentés par la notation sur portée.

3.1 Facilité d'apprentissage de la musique

D'après Rousseau, deux défauts se trouvent dans la notation sur portée : prendre trop de place et avoir trop de signes.

Cette quantité de lignes, [...] donne une foule de signes et de combinaisons d'où résultent deux inconvénients principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, et l'autre de surcharger la mémoire des écoliers de façon que l'oreille étant formée, et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire longtemps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert [...] ⁶³

Le point de vue économique et pratique de diminuer le volume, et de rendre le papier rayé superflu est pris en compte par Rousseau dans son invention :

Ces signes auront de plus l'avantage d'occuper moins d'espace ; toutes sortes de papier y sera propre, et comme la note n'y augmentera presque pas le volume que les paroles occuperaient seules, ce système sera également commode pour les airs qu'on voudra noter impromptu et sans papier rayé, et

⁶¹ Ibid. p. 408.

⁶² Ibid. p. 409.

⁶³ OC. op. cit., p. 19.

pour ceux qu'on souhaitera d'envoyer en province sans augmenter le volume ni les frais de la poste.⁶⁴

De plus, la méthode de Rousseau propose encore d'économiser du temps en facilitant la notation musicale. Il fait son propre essai avec une demoiselle américaine pour le prouver :

Pour en donner la preuve par l'expérience, j'enseignai gratuitement la musique à une jeune Américaine appelée Mlle Desroulins, dont M. Roguin m'avait procuré la connaissance ; en trois mois elle fut en état de déchiffrer sur ma note quelque musique que ce fût, et même de chanter à livre ouvert mieux que moi-même toute celle qui n'était pas chargée de difficultés⁶⁵.

Enfin, cette Américaine arrive à chanter à livre ouvert en trois mois. « Trois fois moins de temps pour parvenir à chanter à livre ouvert... », nous a-t-il promis.

Rousseau réduit d'abord le nombre de signe dans le système ordinaire : selon nos indications mentionnées précédemment (Partie I, Chapitre II), il supprime les lignes (cinq lignes de base et les lignes supplémentaires), les clefs (G, F, C), le bécarré. Pour noter le son, le silence, le rythme par un moyen plus relatif, récapitulatif et théorique. Ce résultat de diminution de nombre de signes sans changer l'effet va sans doute aider à rendre le système plus aisé à maîtriser.

Dans Les confessions, Rousseau mentionne qu'il a eu un travail sur l'arithmétique. Ce travail lui a donné une occasion de l'apprendre et considérer les chiffres.

Quoiqu'il ne fallût pas à nos opérations une arithmétique bien transcendante, il en fallait assez pour m'embarrasser quelquefois. Pour vaincre cette difficulté j'achetai des livres d'arithmétique et je l'appris bien [...] Je m'y enfonçai si bien qu'il n'y avait point de question soluble par les seuls chiffres qui m'embarrassât [...] ⁶⁶

Selon l'intérêt et la confiance dans ce domaine mathématique qu'il exprime, l'idée d'emprunter les chiffres pour vaincre des difficultés sur la musique vient probablement de cette expérience.

Il y avait longtemps que j'avais pensé à noter l'échelle par chiffres pour éviter d'avoir toujours à tracer des lignes et portée, lorsqu'il fallait noter le moindre petit air.

⁶⁴ Ibid. p. 16.

⁶⁵ Les confessions, op. cit., Tome II, p. 27.

⁶⁶ Les confessions, op. cit., Tome I, p. 283.

D'après cette critique sur la superficie occupée par la musique et sur la méthode, la difficulté d'apprendre la musique pour Rousseau vient profondément d'une pensée musicale différente de celle manifestée par la notation sur portée.

3.2 Les sources de l'amour de la musique

Quoique Rousseau ne soit pas considéré généralement comme un musicien ou un compositeur, la musique est une des choses les plus bénéfiques et importantes dans sa vie, car cette carrière est plus motivante, en lien avec l'émotion.

Rousseau ne manque pas d'affirmer son amour profond et indiscutable pour la musique ; néanmoins, l'apprentissage de la musique lui demande beaucoup d'efforts.

Il faut assurément que je sois né pour cet art, puisque j'ai commencé de l'aimer dès mon enfance, et qu'il est le seul que j'aie aimé constamment dans tous les temps. Ce qu'il y a d'étonnant est qu'un art pour lequel j'étais né m'ait néanmoins tant coûté de peine à apprendre, et avec des succès si lents qu'après une pratique de toute ma vie, jamais je n'ai pu parvenir à chanter sûrement tout à livre ouvert.⁶⁷

En effet, la difficulté ressentie par Rousseau n'est pas la musique elle-même, mais la théorie et la pensée musicale de son époque. Ce sont justement les deux parties essentielles qui ont fondé la notation sur portée.

Pour Rousseau, l'amour de la musique est lié à une expérience affective avec Mme. De Warens : « je la pouvais faire avec maman »⁶⁸.

Les origines de l'amour pour la musique : l'expérience amoureuse et maternelle – « maman » – et la tante Suzon en étant les deux figures étroitement liées. A cela s'ajoute le fait que cet amour tire exclusivement sa source du chant. Pendant l'enfance, le son du chant de sa tante s'est imprimé profondément dans sa mémoire, donc il s'éprend de cet art :

Je suis persuadé que je lui dois le goût ou plutôt la passion pour la musique qui ne s'est bien développée en moi que longtemps après. Elle savait une quantité prodigieuse d'airs et de chansons qu'elle chantait avec un filet de voix fort douce. La sérénité d'âme de cette excellente fille éloignait d'elle et de tout ce qui l'entourait la rêverie et la tristesse. L'attrait que son chant avait pour moi fut tel que non seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire ; mais qu'il m'en revient même, aujourd'hui que je l'ai perdu, qui, totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure que je vieillis, avec un charme que je ne puis exprimer. Dirait-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends quelquefois à

⁶⁷ Ibid. p. 285-286.

⁶⁸ Ibid. p. 285.

pleurer comme un enfant en marmottant ces petits airs surtout qui m'est bien revenu tout entier, quant à l'airs ; mais la seconde moitié des paroles s'est constamment refusée à tous mes efforts pour me la rappeler, quoiqu'il m'en revienne confusément les rimes. Voici le commencement, et ce que j'ai pu me rappeler du reste⁶⁹.

Le chant représente une musique mélodique, qui lui donne plus d'émotion qu'un autre genre de musique. Encore dans la musique vocale, c'est la parole qui est chargée d'exprimer des sensations. Avec l'écriture, un deuxième obstacle se dresse pour Rousseau : le rapport entre le texte et la musique, entre le texte et la mémoire. La question de l'émotion musicale – les « larmes » sont sans arrêt présentes dans ses descriptions – est omniprésente.

Je cherche où est le charme attendrissant que mon cœur trouve à cette chanson : c'est un caprice auquel je ne comprends rien ; mais il m'est de toute impossibilité de la chanter jusqu'à la fin sans être arrêté par mes larmes. J'ai cent fois projeté d'écrire à Paris pour faire chercher le reste des paroles, si tant est que quelqu'un les connaisse encore. Mais je suis presque sûr que le plaisir que je prends à me rappeler cet air s'évanouirait en partie, si j'avais la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suzon l'ont chanté.

Pour lui, cette rencontre avec la musique est la source de son émotion par la musique toute sa vie. Le son du chant de sa tante le remplit d'amour, si bien que Rousseau sent la chaleur. Pour Rousseau dans son jeune âge, la musique est un moyen d'exprimer l'émotion, elle peut être exquise et agréable à écouter, aussi faire pleurer les gens. Nous avons vu que, à la fin, cette intuition initiale sur la musique de Rousseau, a été développée en une théorie musicale qui a influencé la musique européenne et a été un fondement idéologique de la période romantique.

La notation chiffrée de Rousseau apparaît au XVIII^e siècle où une série de « révolutions » en musique était en train de couvrir. Rousseau était un des pilotes importants mais particulier dans les polémiques concernant des questions sur l'essence de la musique. Cependant, la naissance de sa notation chiffrée a très peu été influencée par cette vogue.

D'ailleurs, c'est plutôt la notation chiffrée qui guidait Rousseau pour partir à Paris et lui permettait de se joindre à une la pensée qui commençait par la musique et finissait par pointer le système social. La musique et la notation lui ont ouvert une porte pour comprendre le monde.

⁶⁹ Ibid. p. 56.

Même s'il indique que sa motivation est bien de faciliter l'apprentissage de la musique, la raison la plus profonde et essentielle est sans doute qu'il a une pensée différente de celle qui a conduit à fonder la notation sur portée.

Dans le dernier chapitre, nous rassemblons des questions autour de la notation musicale.

CHAPITRE III REFLEXIONS AUTOUR DE LA NOTATION MUSICALE

Après une recherche technique et historique sur des notations musicales qu'on trouve dans les deux civilisations, celle de la Chine et celle de l'Europe, mentionnées dans les deux parties précédentes de cette thèse, nous élargissons vers les grands domaines de la musicologie, de la sémiologie, de la sociologie et même de l'anthropologie... Bien entendu, nous ne pouvons pas résoudre, par cette thèse seule, tous les problèmes qu'elle a fait naître, mais nous voulons cependant les exposer dans ce dernier chapitre.

1. MUSIQUE ET SIGNE

La notation musicale sert d'abord à rendre visible la musique en utilisant des signes. La musique est composée par des sons, et la notation musicale est composée par des signes. Trois genres de signes manifestant ces besoins et des pensées différentes sont présentés dans cette thèse.

D'après une pensée traditionnelle chinoise, la musique (vocale) est considérée comme la langue, mais une langue plus passionnelle.

Ainsi le chant est parole [,] une parole déployée [,] on s'exprime grâce à la parole [,] si la parole ne suffit pas grâce à la déclamation [,] si la déclamation ne suffit pas grâce aux exclamations et soupirs [,] si le lyrisme ne suffit pas grâce à inconsciemment la main [,] la danse [,] et si cela ne suffit pas le trépignement [.]

故歌之为言也[,]长言之也[,]说之故言之[,]言之不足故长言之[,]长言之不足故嗟叹之[,]嗟叹之不足[,]故不知手之[,]舞之[,]足之蹈之也[。]⁷⁰

Le couple – musique et notation musicale – fait penser souvent à l'autre couple qui y ressemble, soit la langue et l'écriture. Les deux premières (la musique et la langue) procèdent

⁷⁰ JOURNEAU ALEXANDRE Véronique, *Le livre de musique de l'antiquité chinoise* « 乐记 » *Yueji 'configuré et traduite par)*, Paris, Editions You Feng, 2008, p. 207

d'un porteur commun – le son – qui est décidé par l'ouïe des hommes, et les deux dernières (la notation musicale et l'écriture) sont réunies par la vision et représentées par des signes.

Des questions entre la musique et la notation musicale ainsi qu'entre la langue et l'écriture sont semblables. D'un côté, la notation et l'écriture nous permettent à rendre visible la musique et la langue, d'un autre côté, l'effet d'une musique et celui d'une langue ne sont pas identique. La relation entre elle est toujours un point discuté dans des différentes branches de la recherche.

Rousseau propose le mot « caractères » pour appeler des signes utilisés pour rendre visible les sons musicaux dans le *Projet* et la *Dissertation*. Et l'article « Caractères de musique » dans son *Dictionnaire*, soit un discours sur la notation musicale, se trouve dedans.

Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les sons de la mélodie, & toutes les valeurs des Temps & de la Mesure; de forte qu'à l'aide de ces Caractères on puisse lire & exécuter la Musique exactement comme elle a été composée, & Cette manière d'écrire s'appelle Noter. (Voyez Notes.)

Il n'y a que les nations de l'Europe qui sachent écrire leur Musique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait aussi la sienne, il ne parait pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des Caractères pour la noter.⁷¹

Cela est mentionné d'abord chez Jean-Benjamin De la Borde deux ans après le décès de Rousseau :

Rousseau, dans son dictionnaire de musique, n'a craint d'assurer, au mot caractère, que ni les Arabes, ni les Chinois, n'avaient point de caractères pour noter les sons. Nous avons en main de quoi détruire une assertion aussi hardie⁷².

Encore chez Ysia TCHEN au XX^e siècle :

Rousseau déclare précipitamment dans son *Dictionnaire*, au mot Caractère, que les Chinois n'ont point de caractères pour noter les sons [...] ⁷³

Bref, tous les deux veulent dénoncer la grande erreur de Rousseau, avec une pièce de musique en notation gongche incluse dans un manuscrit aujourd'hui perdu⁷⁴ du père Amiot et citée par De la Borde dans son *Essai*.

⁷¹ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, ACTES SUD, 2007, p. 74

⁷² *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780, p.

⁷³ *La musique chinoise en France au XVIII^e siècle*, Publication Orientalistes de France, 1974, p. 74

⁷⁴ Ysia CHEN avait cherché dans des bibliothèques en France mais pas trouvé.

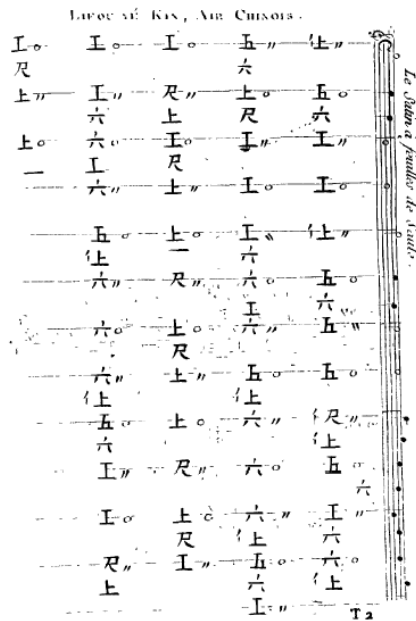


Fig. 19 . Extrait de la notation gongche et son transcription en notation sur portée⁷⁵.

C'est la même idée que Rousseau avait déjà déclarée dans « Caractères de musique » et qui était manifestée dans « Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise » du Père Jean-Baptiste Du Halde en 1735 :

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 sont l'harmonie. Ils ont néanmoins quelques caractères qui font connaître les divers tons⁷⁶.

Le fait que l'idéogramme chinois serve à noter la musique est une conception assez étrange pour les Occidentaux de l'époque. Le problème ne vient peut-être pas seulement d'emprunter une écriture de la langue, mais aussi de la nature de l'écriture.

Rousseau expose une attitude assez positive sur la méthode des anciens Grecs, qui utilisent aussi leur écriture pour noter la musique :

Les anciens Grecs se servaient pour caractères dans leur musique, ainsi que dans leur arithmétique, des lettres de leur Alphabet : mais au lieu de leur donner, dans la musique, une valeur numéraire qui marquât les intervalles, ils se contentaient de les employer comme signes, [...]⁷⁷

⁷⁵ De la Borde, op. cit., p. 147

⁷⁶ Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise

⁷⁷ J.-J. Rousseau, Dictionnaire de musique, op. cit., p. 75

L'idéogramme chinois est sans doute un genre d'écriture. Sous cet angle, il est de même nature de la lettre alphabétique de l'ancien grec. Mais les conceptions qui font naître ces deux écritures sont différentes.

Rousseau avait classifié les écritures de la langue en trois manières dans le chapitre « De l'écriture » de *l'Essai sur l'origine des langues*.

La première manière d'écrire n'est pas de peindre les sons mais les objets mêmes, [...]. Cet état répond à la langue passionnée, et suppose déjà quelque société et des besoins que les passions ont fait naître.

La seconde manière est de représenter les mots et les propositions par des caractères conventionnels, ce qui ne peut se faire que quand la langue est tout à fait formée et qu'un peuple entier est uni par des lois communes ; car il y a déjà ici double convention. Telle est l'écriture des Chinois ; c'est là véritablement peindre les sons et parler aux yeux.

La troisième est de décomposer la voix parlante en un certain nombre de parties élémentaires soit vocales, soit articulées, avec lesquelles on puisse former tous les mots et toutes les syllabes imaginables. [...] ce n'est pas précisément peindre la parole, c'est l'analyser⁷⁸.

Ces trois catégories de l'écriture correspondant aux trois genres de notations. Nous montrons dans la deuxième partie que les Chinois ont un besoin « idéographique » assez fort ; cette intention est présente aussi dans leur écriture, c'est probablement la raison pour laquelle ils préfèrent conserver leur musique en utilisant ce genre de signe. À partir du XIX^e siècle, les chiffres indo-arabes sont déjà utilisés dans la langue courante (aussi dans les publications de l'époque) en Chine. Dans ce contexte, accepter un système symbolique, issu d'une autre civilisation paraît plus aisé. Même si les figures de chiffre sont étrangères, les significations restent les mêmes.

D'ailleurs, la critique de Rameau mentionnée dans *Les Confessions* sur la notation chiffrée de Rousseau et la notation sur portée déclare en quelque sorte une opinion répandue de l'Occident.

La seule objection solide qu'il y eût à faire à mon système y fut faite par Rameau. A peine le lui eus-je expliqué qu'il en vit le côté faible. Vos signes, me dit-il, sont très bons en ce qu'ils déterminent simplement et clairement les valeurs, en ce qu'ils représentent nettement les intervalles et montrent toujours le simple dans le redoublé, toutes choses que ne fait pas la note ordinaire: mais ils sont mauvais en ce qu'ils exigent une opération de l'esprit qui ne peut toujours suivre la rapidité de l'exécution. La position de nos notes, continua-t-il, se peint à l'œil sans le concours de cette opération. Si deux notes, l'une très haute, l'autre très basse, sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du premier coup d'œil le progrès de l'une

⁷⁸ OC. Tome XII, op. cit., p. 413-415.

à l'autre par degrés conjoints; mais pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut nécessairement que j'épelle tous vos chiffres l'un après l'autre; le coup d'œil ne peut suppléer à rien.⁷⁹

D'après Rameau, la notation sur portée montre directement le mouvement, soit la montée et la descente d'une mélodie, mais pour recevoir la même information par la méthode de Rousseau, il faut bien réfléchir, et même compter.

En revanche, pour les Chinois, une telle notation et un tel avantage sont assez difficiles à penser. Il n'y a pas vraiment de critique explicite à ce sujet ; de plus, pendant deux siècles, après l'arrivée des notations occidentales, personne ne revient sur ce point-là. La réception de la notation sur portée n'est pas un choix résultant d'une réflexion profonde sur la musique, mais bien plus un choix dicté par des besoins d'internationalisation et d'efficacité.

2. SYSTEME MUSICAL (VOCAL OU INSTRUMENTAL)

Les différents genres de notation musicale chinoise sont nés probablement par deux voies, l'une de la musique vocale et l'autre de la musique instrumentale.

En considération de la pratique, la musique vocale mène à la notation qui note son effet, à savoir les sons de la musique. En revanche, la musique instrumentale mène d'abord à la tablature qui note la production de la musique et ensuite la position des sons (sur un instrument). Cette dernière est nommée en Chine la notation 音位 (yinwei, position des notes).

2.1 Le geste

La tablature est souvent considérée comme le moyen obligé avant l'établissement d'un système de notation par le son. L'histoire de la musique chinoise a deux jalons bien marqués : le moment où le système lülü est bien stable, c'est-à-dire à partir du V^e siècle avant notre ère⁸⁰, et le moment où le besoin de notations musicales se fait particulièrement sentir. Le premier consolide les dénominations musicales, le second doit permettre d'écrire les airs de musique. La méthode de la tablature apparaît à cette époque ; elle est singulière parce qu'on ne l'abandonne pas même de nos jours alors que la notation sur portée et la notation jianpu se sont propagées dans tous les domaines de musique en Chine. Pourquoi la garde-t-on ? Pourquoi avoir utilisé pendant des milliers d'années cette ancienne méthode ? Quels sont les avantages d'une tablature ?

⁷⁹ Les Confessions, op. cit., p. 25

⁸⁰ Guo yu 国语 (Discours des royaumes), Siku quanshu 四库全书, 1782

Considérons l'histoire de deux genres de luth pipa et leurs notations pour discuter ces questions.

Nous avons présenté dans la deuxième partie que la notation de Dunhuang est une notation exclusive pour le luth pipa à quatre cordes. En effet, il existe aussi un autre modèle de pipa, soit le pipa à cinq cordes, sous la dynastie Tang et même avant. Des exemplaires de notation pour ce genre de pipa, en utilisant des caractères du même genre que celle de Dunhuang (pour représenter les positions du son) sont conservés au Japon. Mais ces deux instruments et ce genre de notation sont presque tous perdus et abandonnés par les Chinois.

La différence entre le pipa à quatre cordes et celui ayant cinq cordes n'est pas seulement leurs figures ou le nombre de cordes, mais aussi la façon de jouer. Le premier est pincé par le plectre, donc seulement deux gestes pour le plectre : « aller » et « retour » ; le dernier est pincé par les doigts, au moins dix gestes, chaque doigt ayant deux gestes pour les deux directions (vers l'intérieur et l'extérieur).

Le pipa contemporain est considéré comme le descendant de celui ayant cinq cordes de l'époque Tang. Cette différence ne concerne pas tant la technique d'interprétation que le besoin de porter l'attention sur le timbre. Pendant des siècles, pour améliorer la capacité d'expression, des frettes ont été ajoutées et les gestes sont devenus de plus en plus nombreux. La variété de gestes permet de varier les timbres des sons. Car chaque doigt et chaque geste produit des sons différents.

Le jeu (frapper, pincer, etc.) musical produit des sons (hauteur) qui seront généralement corrects (si l'instrument est accordé et la technique maîtrisée) mais pour le timbre, le geste est déterminant.

2.2 Position du son 音位

La notation qui note la position du son est une méthode qui manifeste nettement une tendance de transition de la notation qui note le geste vers la notation qui note le son. La notation de Dunhuang est dans ce cas. De plus, cette méthode vient probablement de l'étranger.

En pratique, pour le pipa contemporain, il est impossible de comprendre la raison pour laquelle on a besoin d'une notation comme celle de Dunhuang, parce qu'une notation qui ne note que les sons ne suffit pas pour interpréter à cet instrument car on ne sait pas avec quel doigt et quel geste réaliser un son. Mais cela ne pose pas de problème pour le pipa à quatre

cordes de l'époque Tang, car avec le plectre, il existe principalement deux gestes, c'est-à-dire vers l'extérieur et vers l'intérieur.

Les signes dans cette notation ne représentent pas le geste ni le doigt pour jouer un instrument ; et pas non plus comme une note de la notation sur portée ou la notation chiffrée, mais représente la position de doigt pour réaliser un son ou bien la position où est produit le son.

La demande de timbre est très importante dans la pensée musicale chinoise (traditionnelle)⁸¹, mais ce concept n'est pas universel pour d'autres civilisations, ni pour les débutants. En quelque sorte, pour simplifier la technique d'interprétation d'un instrument, et aussi pour le vulgariser, de nos jours, la partie relative au geste est supprimée dans certaines notations après l'internationalisation, c'est-à-dire dans la notation sur portée et la notation jianpu, sous l'influence de l'Occident ; et la demande de hauteur du son remplace cette conception traditionnelle.

2.3 Hauteur et valeur du son

Les deux éléments essentiels, à notre époque, dans la musique sont la hauteur et la valeur du son. Pour juger une notation, on examine souvent ces deux points.

- Hauteur

Les deux systèmes, à savoir le système des hauteurs absolues et le système du do mobile, sont utilisés principalement par les notations que nous mentionnons dans la deuxième partie. Le second est celui qui sert à la musique traditionnelle en Chine, et aussi celui utilisé par Rousseau pour sa notation chiffrée. D'après Rousseau, le système du do mobile est beaucoup plus raisonnable et simple. En effet, après une analyse comparée, en technique et en théorie, des questions sur « raisonnable » et sur « simple » ne semblent pas toujours soutenables dans tous les cas. Bref, le système du do mobile est plus facile en modulation surtout dans la notation, en changeant seulement la signature du ton. Par contre, en pratique, cela demande aux musiciens de connaître par cœur tous les positions des notes (sons) dans toutes les tonalités.

Dans le cas de la Chine, les deux systèmes sont utilisés pour la notation gongche, selon les époques, d'abord un système absolu qui apparaît à partir de la dynastie Song et puis le système du do mobile qui le remplace jusqu'au XIXe siècle et même de nos jours par certains groupes traditionnels (en musique et en xiqu 戏曲 souvent traduit par opéra chinois).

⁸¹ La preuve en est que la classification chinoise des instruments est par timbre.

Les signes de la notation gongche sont tous représentés dans le livre « Mengxi bitan (梦溪笔谈) » de Shen Kuo 沈括 au XII^e siècle. Il a montré la relation entre le système gongche et le système lülü. D'ailleurs, une autre version se trouve dans la même livre mais dans une partie supplémentaire.

Douze lüs plus mode qing [ici, seulement 4 sons sont inclus], fait 16 sons. De nos jours [XI^e siècle], la musique yanyue a seulement 15 sons. Cette musique contemporaine remonte aux presque deux lüs d'antiquité, ci-après il n'y a pas de hauteur juste équivalente à huangzhong, le terme « 合 he » vaut dalü [do#], mais ayant de comma, plutôt entre dalü et taicu. Xiasi proche taicu, gaosi proche jiazhong, xiayi proche guxian, gaoyi proche zhonglü, shang proche ruibin, gou proche lingzhong, chi proche yize, gong proche nanlü, gaogong proche wuyi, liu proche yingzhong, xiafan proche huangzhong qing, gaofan proche dalü qing, xiawu proche taicu qing, gaowu proche jiazhong qing.

今之燕乐，止有十五声。盖今乐高于古乐二律，以下故无正黄钟声，只以“合”字当大吕，犹差高，当在大吕、太簇之间。“下四”字近太簇，“高四”字近夹钟，“下一”字近姑洗，“高一”字近中吕，“上”字近蕤宾，“勾”字近林钟，“尺”字近夷则，“工”字近南吕，“高工”字近无射，“六”字近应钟，“下凡”字为黄钟清，“高凡”字为大吕清，“下五”字为太簇清，“高五”字为夹钟清。⁸²

Douze lüs plus mode qing [ici, seulement 4 sons sont inclus], fait 16 sons. De nos jours [XI^e siècle], la musique yanyue a seulement 15 sons. Cette musique contemporaine remonte aux presque deux lüs d'antiquité, ci-après il n'y a pas de hauteur juste équivalente à huangzhong, le terme « 合 he » pour huangzhong, Xiasi pour dalü, gaosi pour taicu, xiayi pour jiazhong, gaoyi pour guxian, shang pour zhonglü, gou pour ruibin, chi pour lingzhong, xiagong pour yize, gaogong pour nanlü, xiafan pour wuyi, gaofan pour yingzhong, liu pour huangzhong qing, xiawu pour dalü qing, gaowu pour taicu qing, jinwu pour jiazhong qing.

今之燕乐，止有十五声，盖今乐高于古乐二律，以下故无正黄钟声。今燕乐只以“合”字配黄钟，“下四”字配大吕，“高四”字配太簇，“下一”字配夹钟，“高一”字配姑洗，“上”字配中吕，“勾”字配蕤宾，“尺”字配林钟，“下工”字配夷则，“高工”字配南吕，“下凡”配无射，“高凡”字配应钟，“六”字配黄钟清，“下五”字配大吕清，“高五”字配太簇清，“紧五”字配夹钟清。⁸³

Littéralement, la différence entre les deux textes est reflétée par les trois idéogrammes « 近 jin », « 为 wei » et « 配 pei ». Les deux derniers ont le sens de « pour », « adapter », etc. et le premier signifie « proche ». De plus, musicalement, le premier texte prend en compte 15 dénominations gongche et le second seize.

⁸² Meng xi bi tan 梦溪笔谈 (Florilège de notes du ruisseau des rêves), 2008[1086-1093], p. 77-78.

⁸³ Ibid., p. 375.

Les deux tableaux ci-après sont réalisés selon les textes cités ci-dessus pour mettre en évidence les différences :

1^{er} version : « 梦溪笔谈 Mengxi bitan »

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	中(仲)吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄	清大	清太	清夹	
	合	下四	高四	下一		高一	上	勾	尺	工	高工	六	下凡	高凡	下五	高五

Fig. 20 : Extrait de la correspondance entre gongche et lülü.

2^{ème} version : « 补笔谈 Bu bitan »

黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	中(仲)吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄	清大	清太	清夹
合	下四	高四	下一	高一	上	勾	尺	下工	高工	下凡	高凡	六	下五	高五	紧五

Fig. 21 : Extrait de la correspondance entre gongche et lülü.

Dans la première version (Fig.20), qui relève d'un constat dans la pratique, du fait des mots « proche » et « pour », les « notes » ne sont pas équivalentes avec celles du système gongche et celles du système *lülü*. Essentiellement, les douze « notes » de l'octave en *lülü* plus un huangzhong de l'octave supérieur sont en relation avec les douze dénominations en gongche. Dans la deuxième version (Fig.21), qui relève d'une approche théorique, les douze « notes » sont toutes adaptées à celles du système *lülü*. Nous faisons une distinction par leurs positions dans les deux tableaux ci-dessus. Cette différence nous inspire une hypothèse pour comprendre le choix du système (absolu ou mobile).

En effet, les deux systèmes représentent chacun un genre de musique, le système lülü est un système traditionnel utilisé à la cour surtout avant la dynastie Tang pour la musique yayue 雅乐 et le système gongche vient probablement d'une autre nation ou ethnie, utilisé dans jiaofang 教坊⁸⁴ pour la musique yan 燕乐 à l'époque de Shen Kuo (1031-1095). Cela nous montre l'évolution (en signes et en diapason) entre deux systèmes et même celle dans le système gongche.

⁸⁴ L'établissement où on enseigne et administre la musique vulgaire 燕乐. Cf. Dictionnaire de la musique chinoise, 2010[1984], p. 193

Nous voulons nous concentrer ici sur la question du « diapason » ; le tableau ci-après montre les six modifications du diapason à la cour entre les X^e et XII^e siècles :

定 律 年 代	定 律 者	频 率 (V. D.)	音 高
宋 初(960)	用 后 周 王 朴 律	379.5	*f ⁺
乾 德 四 年 (966)	和 峴	365.2	*f ⁻
景 祐 二 年 (1035)	李 照	286.8	d ⁻
皇 祐 二 年 (1050)	阮 逸、胡 瑗	359.3	*f ⁻
元 丰 三 年 (1080)	杨 傑、刘 几	341.9	f ⁻
元 祐 三 年 (1088)	范 镇	272.2	*c ⁻
崇 宁 三 年 (1104)	“魏 汉 津” ⁸⁵	298.7	d ⁺

Fig. 22 : Extrait des modifications de la fréquence de l'époque Song (date, auteur, fréquence, note)⁸⁵.

Shen Kuo avait connu au moins trois modifications du diapason, à savoir en 1050, en 1080 et en 1088. L'un des avantages du système des hauteurs absolues est une fréquence correspondant toujours au même son musical (note), mais l'exemple de l'époque Song remet en question la stabilité de ce système. Nous pouvons imaginer qu'il n'y a pas de raison de fixer une correspondance entre fréquence et note dans un système musical où, lorsque le diapason change, toutes les fréquences doivent être changées. Cela n'empêche pas la théorie mais dans la pratique, les musiciens risquent d'être perdus dans l'équivalence entre les hauteurs et leurs solmisations.

• Valeur

Selon le standard occidental et moderne, les notations traditionnelles chinoises sont faibles pour représenter la valeur, la durée d'une musique. Cette question concerne la capacité et aussi la nécessité.

Prenons l'exemple du poème chanté des époques Tang et Song. La caractéristique de la musique vocale est qu'un mot (caractère) corresponde à un son, et le rythme contenu dans le poème ; le vers se découpe selon les sens des mots, la musique, soit la mélodie, accompagne. Est-ce qu'il est nécessaire de noter le rythme dans une notation sous cette condition ?

Peut-on rendre visible la musique ? Sur cette question, les Européens et les Chinois semblent apporter une réponse différente : les premiers développent une visualisation de la note dans ses composantes hauteur et rythme, alors que les seconds privilégient le timbre et le

⁸⁵ histoire de la musique de la Chine ancienne, p. 387

sentiment. Ce sentiment est très riche, mais il est difficile à décrire par la langue. Le mot « yun 韵 » concentre cet aspect. La relation entre « yun » et la musique est comme celle entre l'âme et l'homme. Dans la pensée de la musique en Chine, que la musique soit traditionnelle ou moderne, il leur faut la figuration idéographique. Une musique sans sentiment ne serait pas acceptée par les gens. En outre, pour avoir des timbres variés, les rythmes de la musique chinoise deviennent plus en plus compliqué, même de nos jours, certaines structures rythmiques ne doivent pas être mesurées.

3. AUTRES ELEMENTS INFLUENTS

Selon les documents que nous avons présentés dans les parties précédentes, nous déduisons que le projet et le choix d'une notation musicale et donc l'orientation historique du développement sont beaucoup influencés par les questions suivantes :

3.1 Qu'est-ce que c'est une notation musicale ?

Nous avons mentionné que le terme « notation musicale » est utilisé pour traduire le mot chinois yuepu (乐谱) dans cette thèse. Généralement notation musicale indique une musique écrite sur le papier, mais une ancienne méthode utilisant des bandes pour rendre visible une musique est aussi censée être une notation musicale en Chine.

Cette méthode sert à des cérémonies de sorcellerie, pratiquée par les Miao 苗⁸⁶ de la Chine. Les peuples Miao utilisent des bandes d'étoffe de six couleurs différentes et font des nœuds sur une autre sorte de tissu, pour représenter les différents sons. La longueur des bandes varie pour indiquer des durées différentes. La couleur dorée est spécialement réservée au silence.



Fig. 23 : extrait d'une notation en nœud⁸⁷,

⁸⁶ Une ethnie de Chine.

⁸⁷ Dir. Wang Yaohua, op.cit., p. 26

Cete exemple comprend quatre lignes : la notation en nœud se trouve dans la deuxième ligne, et les couleurs correspondantes sont marquées en (idéogramme) chinois dans la dernière ligne en bas. La première ligne en haut est la transcription en notation sur portée et la troisième ligne est celle en notation jianpu.

La discussion sur la définition de « notation musicale » provient des signes utilisés pour écrire la musique et aussi de la façon d'enregistrer la musique (ce qui n'est pas traité par cette thèse). De nos jours, la technologie procure des nouveaux choix pour noter et diffuser une musique, surtout avec la possibilité d'enregistrer du son. Cette possibilité remet en question la nécessité de garder la notation musicale et le problème en devient plus compliqué.

Bien que la notation musicale fasse partie de la musique, la notation musicale ne semble pas indispensable à la musique. On peut sans doute jouer une pièce de musique, l'interpréter, sans la notation.

Il ne s'agit pas de nier la relation entre la notation musicale et la musique mais, pour la plupart des gens, le terme musique désigne ce que l'on entend, l'organisation des sons qui frappent l'oreille. En quelque sorte, c'est une raison pour laquelle on la distingue de catégories connexes, par exemple, celle qui comprend des actions corporelles s'appelle danse. Bien entendu d'autres discussions adviennent sur la définition entre la musique, l'opéra, la danse même le théâtre...et la relation entre la notation musicale et la musique est aussi une question à méditer. L'enjeu est de montrer comment une notation musicale représente la musique.

3.2 Quel est le lien entre une notation musicale et la musique ?

Cette question intervient souvent au moment où nous réfléchissons à la possibilité de réaliser une transcription équivalente entre une musique et une notation musicale ou entre deux notations musicales différentes.

En particulier, quand nous étudions certaines notations chinoises, nous avons même un doute : est-ce qu'elles manifestent une même chose ? Normalement le mot « Musique » renvoie à trois sens différents, ou sous trois formes différentes. Le premier est ce que l'on entend par les oreilles, c'est aussi la musique dans la définition générale. Le second est celui du cerveau, un thème musical et même la transcription entre les sons et les signes. Le dernier est vu par les yeux, défini comme la notation musicale. Dans cette thèse, nous ne pouvons pas discuter plus profondément cette question, mais y réfléchir fait surgir un doute : la notation a-t-elle la capacité de représenter complètement la musique entendue, et est-ce nécessaire ?

Une notation musicale n'est pas la même chose pour l'interprète, le compositeur et le public. De plus, la théorie musicale est née logiquement corrélée au système musical. Le solfège s'appelle aussi la base de la théorie musicale, est en quelque sorte la notice d'une notation, qui explique les significations et les usages des signes. La notation dans sa version abrégée ressemble à une symbolisation du contenu musical ou de son effet.

Nous avons vu dans la deuxième partie que certaines notations chinoises empruntent des termes, des vocabulaires, des mots dans leur théorie, comme ceux de la notation lülü, les signes qu'on utilise dans cette notation sont des abrégés des termes (黄 huang, 夹 jia, 应 ying etc.) qui servent à nommer les douze sons musicaux (黄钟 huangzhong, 夹钟 jiazhong, 应钟 yingzhong etc.). Dans la notation textuelle « youlan », les signes qu'on utilise sont l'écriture chinois, elle contient le système lülü et le système wuyin, etc.

Ces deux notations représentent chacune une méthode. La première note directement l'élément qui compose la musique soit le son, et la seconde note la méthode et le processus de produire un son et une musique.

Le problème se retrouve avec la question : pourquoi a-t-on besoin d'une notation musicale ? Existe-t-elle en tant qu'aide-mémoire ? Parce que la faculté de mémoire est limitée chez les hommes ou comme aide à la diffusion ? Parce qu'on a besoin de partager une œuvre musicale avec les autres ? Ou encore pour composer une musique ?

3.3 La façon d'utiliser une notation musicale

Dans la discussion de Rousseau, nous avons vu le mot « livre ouvert ». Ce mot est traduit comme « 视唱练耳 shi chang lian er » en Chine, dont la définition est chanter et exercer la capacité d'audition (et de distinction) en regardant la partition. Le mot français présente le but qui est d'apprendre une notation, pourtant, la traduction chinoise explique comment réaliser ce but.

En Occident, dans les activités musicales, l'action de « livre ouvert » est assez commune, elle est une technologie de base des musiciens. La vitesse des yeux pour parcourir (lire) la partition doit être celle de musique, c'est la raison pour laquelle on souligne l'intuition d'une notation musicale. Rousseau dit dans l'article « partition » de son dictionnaire :

Comme j'ai dit au mot Copiste, de manière que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la mesure correspondante de

autres partie [...] afin que l'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois⁸⁸.

Cela ne demande pas seulement une réflexion sensible, mais aussi la mise en page de la musique soit la notation musicale. Dans le but de diminuer le temps autant possible pour arriver à chanter le son selon son signe. Évidemment, ce genre de notation, soit une notation visuelle, n'est pas celle que Rousseau veut.

Je sais que les musiciens ne sont pas traitables sur ce chapitre. La musique pour eux (les musiciens) n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des doubles croches, et dès que ces figures cesseraient d'affecter leurs yeux, ils ne croiraient jamais voir réellement de la musique⁸⁹.

Comme Rameau pointe l'insuffisance de la méthode de Rousseau, la notation de Rousseau est moins visuelle.

De plus, dans la tradition chinoise, la récitation de mémoire est une capacité de base de tout grand musicien. Donc la notation n'est pas faite pour interpréter en la regardant, mais plutôt pour mémoriser la musique par cœur. Si le joueur n'arrive pas à ce niveau, il ne peut pas jouer devant le public.

3.4 L'état d'une notation musicale est influencée par la méthode pédagogique utilisée

La question de pédagogie de la musique dont Rousseau parle avant la naissance de sa nouvelle notation dans *Les Confessions*, est plutôt un élément influant sur l'efficacité de l'apprentissage de musique, mais pas sous l'angle de notation. C'est une des raisons pour laquelle nous n'envisageons pas d'une recherche sur ce point. Par contre, en Chine, une méthode d'enseignement, nommée « 口传心授 transmettre par oral et enseigner par le cœur », décide en quelque sorte du développement d'une notation musicale. Dans cette pédagogie, le maître et la notation fonctionnent ensemble, le premier joue un rôle plus important et la dernière pour le soutenir, soit aider la mémoire. Les parties manquantes dans la notation musicale comme les éléments rythmiques sont transmis par le maître qui explique et aussi suggère.

La hauteur et le rythme de la musique doivent être expliquée par le maître et aussi la notation, c'est à dire « 口传 transmettre par oral »; et l'émotion (imitation et métaphore, etc.) d'une musique doit être suggère par le maître, c'est-à-dire « 心授 enseigner par le cœur ».

⁸⁸ Dictionnaire de musique, op.cit.,p. 364.

⁸⁹ Dissertation. op.cit., p.75

Dans ce cas-là, la notation musicale ne doit s'occuper que du geste principal ou du son essentiel, les parties manquantes dans la notation doivent être indiquées par le maître.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La notation chiffrée de Rousseau apparaît au XVIII^e siècle, époque où on met en question certaines problématiques essentielles de la musique, comme la relation entre la mélodie et l'harmonie, entre la musique et la parole etc. Même si la méthode proposée par Rousseau n'a pas vraiment débouché sur ce que souhaitait l'auteur, c'est-à-dire une sorte de « révolution » à cette époque-là, la pensée sur la musique qui s'y exprime est importante. Elle se situe dans le prolongement de ce qui est manifesté dans ses autres œuvres musicales et littéraires, dont l'influence en Europe est extrêmement importante.

Sous la notion d'« internationalisation » de la Chine du XX^e siècle, on entend aussi le moment où la Chine commence à se moderniser. Pendant cette évolution, où le pays évolue de la passivité à la prise d'initiative, la musique possède toujours une place importante. Cette modernisation est ainsi le moment où la musique occidentale est peu à peu adoptée et vulgarisée en Chine. On passe de l'air musical accompagné par une théorie de la basse (solfège) à l'acclimatation du système musical global de l'Occident. La pensée musicale de Rousseau n'a pas autant attiré l'attention que ses autres ouvrages sur la politique : en effet, les intellectuels modernes de la Chine de l'époque, pour la plupart d'entre eux, ne connaissaient pas la musique, ni la musique traditionnelle chinoise, ni la musique occidentale. En revanche, grâce à un hasard prodigieux, la notation *jianpu* qui est une descendance de la notation chiffrée de Rousseau a été choisie par ces intellectuels et sans qu'ils aient conscience du lien avec leur grand maître des esprits Rousseau, même s'ils ont fait par ailleurs dans le même temps un autre choix plus canonique, celui de la notation sur portée. La notation *jianpu* est tout de suite utilisée pour diffuser efficacement et rapidement un nouveau style de musique, et le moyen de la diffusion est de « faire chanter les peuples », ce qui couvre tous les cycles de l'éducation et les actions sociaux.

- **Les résultats**

Dans cette thèse, nous avons présenté d'abord une histoire de la notation chiffrée dans les deux civilisations, l'Occident et la Chine pour comprendre finalement les démarches du développement de ce système, en Europe ainsi qu'en Chine. Pendant cette évolution, nous avons vu comment les Occidentaux utilisent le chiffre pour représenter l'ordre des touches ou des cordes des instruments, et ensuite pour représenter la position du son et enfin pour représenter directement les sons même. Dans la deuxième partie de

cette thèse, nous avons trouvé la même démarche dans le développement des notations traditionnelles de la Chine ; cependant, le signe c'est-à-dire le chiffre est remplacé par un autre genre en référence à l'idéogramme chinois.

Ensuite, nous avons analysé techniquement les deux versions de notation chiffrée, soit la méthode de Rousseau et la notation *jianpu* de la Chine, puis nous les avons interrogées à la fois en les comparant, pour chercher la raison pour laquelle nous maintenons le lien successif entre ces deux systèmes : nous avons proposé l'idée que la raison ne repose pas seulement sur le fait qu'elles prennent un même signe, c'est-à-dire les chiffres, les traits de diminution, les points de prolongation etc., mais surtout sur le fait que le système musical soit le système du *do* mobile.

Et puis, après une recherche sur la majorité des notations traditionnelles chinoises, du système symbolique au système musical, nous avons perçu l'importance de la notion « idéographique » qui influence et même détermine la direction du développement de la notation musicale. L'imitation de l'écriture chinoise, c'est-à-dire l'idéogramme, deviendrait alors la motivation profonde pour inventer ou choisir des signes à noter la musique.

Apparemment, le chiffre indo-arabe qu'on utilise dans la notation *jianpu* n'a rien à voir avec un idéogramme chinois ; cependant, au XX^e siècle, une époque particulière, où la Chine a commencé sa modernité et internationalisation, ce système symbolique est finalement accepté comme une version simplifiée pour représenter de l'ordre ou de quantité dans l'écriture de langue. De plus, par rapport à la notation sur portée, qui est plus complète pour rendre visible la musique (genre occidental), le sens manifeste par les chiffres est plus intéressant et plus important pour le même effet. Par rapport à l'idéogramme chinois, le chiffre est plus direct et simple en représentant le degré et le mouvement musical.

Au niveau du système musical, nous avons exposé et analysé trois paramètres principaux, le geste, la position (geste/son) et le son. Premièrement, ces trois systèmes montrent une démarche successive du développement du système musical ; le terme

« musical » devient plus en plus exclusif ; deuxièmement, nous avons mieux compris ce que les Chinois demandent à la musique et à la notation musicale : non seulement le son mais aussi le timbre et le sentiment. Ces différences nous ont paru essentielles pour approcher et distinguer la façon et le choix pour rendre visible la musique en Occident et en Chine.

Enfin, nous avons réuni et exposé des questions que font naître par les éléments traités dans les parties précédentes de cette thèse. Nous sommes alors arrivés à un domaine beaucoup plus grand, à partir de la simple étude de la notation musicale. Des questions surgissent, et des regrets de ne pas avoir pu les traiter dans le cadre limité de cette thèse.

- **Les regrets**

Bien que notre but soit d'étudier la notation musicale, sous l'angle de la pensée musicale, de l'influence de l'état social et du système symbolique, avec une recherche qui prend la notation chiffrée comme seul objet d'étude, nous n'avons pas réussi à découvrir toute la piste de diffusion et tous les détails de l'évolution de ce système.

Pour une recherche exhaustive sur cette méthode qui a passé du moins dans les trois continents : l'Europe, l'Amérique du Nord, l'Aise pendant quatre siècles en évoluant, nous avons besoins de soutiens. Les difficultés sont dues au temps limité de l'étude, à la capacité linguistique et aussi au financement nécessaire pour cette étude. D'ailleurs, quoique cette méthode n'ait jamais été vraiment perdue, dans les pays que nous mentionnons, très peu de chercheurs l'ont étudiée. Donc pour réussir un tel travail, il faudrait que nous nous recommencions dès le début. Nous regrettons donc d'avoir été amenées à l'abandonner pour cette thèse, mais cela fera partie de nos prochains projets.

Pour comprendre la raison pour laquelle les Chinois acceptent généralement une telle méthode qui apparaît avoir des éléments à améliorer (par rapport à la notation sur portée), nous avons envisagé les notations traditionnelles de la Chine. Malheureusement, jusqu'au XX^e siècle où la musique occidentale commence à se vulgariser en Chine, la pratique de musique traditionnelle a déjà beaucoup perdu. Les parties canoniques, savantes

demeurent plutôt dans les livres. Même si on a découvert déjà beaucoup de documents d'antiquité sur la notation musicale et le système musical, et ce dès les études portant sur le décryptage de la notation du Dunhuang, c'est-à-dire dans les années 1940, certaines méthodes et systèmes anciens ne sont pas encore étudiés. Dans cette thèse, nous avons essayé de présenter maximum de ces méthodes, leurs systèmes symboliques et systèmes musicaux, mais en nous cantonnant aux documents accessibles. Il y a encore beaucoup de parties inconnues dans la musique chinoise, d'autant que le système musical est complément différent de celui de l'Occident. De plus, la méthode de recherche utilisée par les chercheurs chinois insiste pour se référer ou se comparer au système occidental. Cela pose des problèmes pour comprendre le système lui-même. Nous pensons que les résultats ainsi obtenus sont très suspects et nous n'avons pas pu entrer dans le détail du système musical chinois pour cette thèse. C'est un sujet sur lequel nous comptons travailler dans le futur.

Les deux regrets que nous présentons ci-dessus ouvrent des nouveaux projets de recherche. Après la recherche sur Rousseau et la notation chiffrée, nous comprenons que la notation musicale n'est pas un accessoire de la musique pour seulement guider l'interprétation vocale ainsi qu'instrumentale, mais un objet complexe qui contient le symbole, les éléments musicaux, même la pensée et la sensation de l'humain. Par une notation musicale, nous voyons comment méditent les gens de telle époque, sur la transformation du son et du contenu musical au signe, et comment on dirige logiquement et raisonnablement ces signes et ces éléments. Cela demande de larges connaissances dans plusieurs domaines ; la contrepartie est que la recherche sur la notation musicale peut aussi aider à comprendre les autres phénomènes et fruits dans notre histoire humaine.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PREMIERE PARITE

Fig. 1 : Exemples de notations ancienne (gauche) et moderne (droite)	15
Fig. 2: « Guyuan 古怨 » (1202), Jiang Kui 姜夔.....	19
Fig. 3 : Nise pu 拟瑟谱 [1881], Duan Ziwen 段仔文, Zhang Maoshang 张懋赏.....	20
Fig. 4 : Sepu 瑟谱 [ca. 1300], Xiong Penglai 熊朋来	20
Fig. 5 : Octave courte d'un clavier (réalisation de l'auteur)	22
Fig. 6 : Extrait de la notation chiffrée de Bermudo.....	22
Fig. 7 : Extrait d'Antonie Valente.....	24
Fig. 8 : Trois façons à indiquer la durée.....	25
Fig. 9 : Deux gammes de tablature espagnole, Brenet.....	25
Fig. 10 : Equivalence entre la notation sur portée et la tablature espagnole, Apel	26
Fig. 11 : Obras de musica, 1578, Antonio de Cabezon	26
Fig. 12 : Transcription des cinq dernières mesures de Fig. 11.....	27
Fig. 13 : Variations sur le Caballero, Antonio de Cabezon avec la transcription de Brenet.....	28
Fig. 14 : Equivalence entre les huit valeurs, Souhaitty	30
Fig. 15 : Extrait d'un air en notation de Souhaitty	31
Fig. 16 : Extrait d'un air en notation de Rousseau.....	32
Fig. 17 : Extrait d'un air en notation Galin-Paris-Chevé	33
Fig. 18 : Comparaison de la méthode de Galin-Paris-Chevé et de celle de Rousseau	33
Fig. 19 : Transcription de la Fig. 18 (réalisation de l'auteur)	34
Fig. 20 : Crux, hymne des marins, Liszt	35
Fig. 21 : Pages de titre du Projet concernant de nouveaux signes pour la musique (à gauche) ; et de la Dissertation sur la musique moderne (à droite)	38
Fig. 22 : Menuet de Dardanus, Rousseau	38
Fig. 23 : Dardanus, Rameau	39
Fig. 24 : Menuet de Dardanus, Rousseau, transcrit sur portée par l'auteur	40
Fig. 25 : Echelle heptatonique dans Projet (manuscrit à gauche) et dans Dissertation (imprimé à droite).....	41
Fig. 26 : Dièses chez Rousseau et transcription en notation sur portée (réalisation de l'auteur)	43
Fig. 27 : Bémol chez Rousseau et transcription en notation sur portée (réalisation de l'auteur)	44
Fig. 28 : Montée à l'octave supérieure (réalisation de l'auteur)	45
Fig. 29 : Descente à l'octave inférieure (réalisation de l'auteur)	46
Fig. 30 : Combinaison montée et descente (réalisation de l'auteur)	46
Fig. 31 : Combinaison descente et montée (réalisation de l'auteur)	46
Fig. 32 : Saut de deux octaves vers le grave (réalisation de l'auteur).....	47
Fig. 33 : Saut de deux octaves vers l'aigu (réalisation de l'auteur)	48
Fig. 34 : Tableau de la correspondance du Projet, op.cit., p. 32 et de la Dissertation, op.cit., p. 165	49
Fig. 35 : Clavier de l'époque de Rousseau et numérotation des registres (réalisation de l'auteur)	49
Fig. 36 : Trois visualisations de la clé de fa (4) (réalisation de l'auteur).....	50
Fig. 37 : Trois visualisations de la clé de mi (3) (réalisation de l'auteur).....	50
Fig. 38 : Trois visualisations de la clé de mib ($\overset{2}{\underset{3}{\text{mi}}}$) (réalisation de l'auteur)	51
Fig. 39 : Trois visualisations de la clé de ré (2) (réalisation de l'auteur).....	51
Fig. 40 : Trois visualisations de la clé de ut# ($\overset{1}{\underset{2}{\text{ut}}}$) (réalisation de l'auteur).....	51
Fig. 41 : Trois visualisations de la clé de ut (1) (réalisation de l'auteur).....	52
Fig. 42 : Trois visualisations de la clé de si (7) (réalisation de l'auteur)	52
Fig. 43 : Trois visualisations de la clé de sib ($\overset{6}{\underset{7}{\text{si}}}$) (réalisation de l'auteur).....	52



Fig. 44 : Trois visualisations de la clé de la (6) (réalisation de l'auteur).....	53
Fig. 45 : Trois visualisations de la clé de lab () (réalisation de l'auteur)	53
Fig. 46 : Trois visualisations de la clé de sol (5) (réalisation de l'auteur)	53
Fig. 47 : Trois visualisations de la clé de fa# () (réalisation de l'auteur)	54
Fig. 48 : Dissertation, Jean-Jacques Rousseau, op. cit., p.137	54
Fig. 49 : Signatures des modes (majeur et mineur) chez Rousseau	55
Fig. 50 : Indication du mode par solmisation.....	55
Fig. 51 : Transcription en notation sur portée de la Fig.50 (réalisation de l'auteur).....	56
Fig. 52 : Représentation de la durée relative des notes (réalisation de l'auteur)	57
Fig. 53 : Représentation du rythme en comparaison des notations de Rousseau et sur portée ...	58
Fig. 54 : Point de répétition chez Rousseau et transcription (réalisation de l'auteur).....	61
Fig. 55 : Utilisation la liaison chez Rousseau	61
Fig. 56 : Extrait de Carillon milanais en trio, dans Dissertation.....	62
Fig. 57 : Représentation du silence chez Rousseau et transcription (réalisation de l'auteur)	63
Fig. 58 : Trait de diminution pour le son chez Rousseau et transcription (réalisation de l'auteur)	64
Fig. 59 : Trait de diminution pour le silence chez Rousseau et transcription (réalisation de l'auteur)	64
Fig. 60 : Signe utilisé pour la modulation	65
Fig. 61 : Extrait avant la première fraction (modulation) (réalisation de l'auteur)	66
Fig. 62 : Extrait du premier changement (entre les deux fractions) (réalisation de l'auteur).....	66
Fig. 63 : Extrait du deuxième changement (de la deuxième fraction à la fin) (réalisation de l'auteur).....	66
Fig. 64 : Solmisation et ses correspondances en caractère chinois, Li Chongguang, op. cit., p.10	71
Fig. 65 : Registre et clavier, Shen Xingong, op.cit., p.8-9	74
Fig. 66 : Octave en forme d'échelle, Tu Xianruo 屠咸若, op. cit., 1954[1953], p. 4 (à gauche) et	75
Fig. 67 : Départ d'une note naturelle ou initiale vers une note altérée (réalisation de l'auteur) .	77
Fig. 68 : Retour d'une note altérée à la note naturelle ou initiale (réalisation de l'auteur).....	78
Fig. 69 : Une seule direction dans le temps pour les altérations (réalisation de l'auteur).....	78
Fig. 70 : Extrait d'Antonin Dvorak, Huang Huwei.....	78
Fig. 71 : Transcription en do (majeur) (réalisation de l'auteur).....	79
Fig. 72 : Transcription en sol (majeur) (réalisation de l'auteur)	79
Fig. 73 : Montée à l'octave supérieure en notation sur portée (réalisation de l'auteur).....	80
Fig. 74 : Montée à l'octave supérieure en notation chiffrée de Rousseau (réalisation de l'auteur)	80
Fig. 75 : Montée à l'octave supérieure en notation jianpu (réalisation de l'auteur)	80
Fig. 76 : Descente à l'octave inférieure en notation sur portée (réalisation de l'auteur)	80
Fig. 77 : Notation de l'octave inférieure en notation chiffrée de Rousseau (réalisation de l'auteur)	80
Fig. 78 : Notation de l'octave inférieure en notation jianpu (réalisation de l'auteur).....	80
Fig. 79 : Combinaison de montée et descente (réalisation de l'auteur)	81
Fig. 80 : Combinaison de montée et descente en notation chiffrée de Rousseau (réalisation de l'auteur).....	81
Fig. 81 : Combinaison de montée et descente en notation jianpu (réalisation de l'auteur)	81
Fig. 82 : Combinaison de descente et montée en notation sur portée (réalisation de l'auteur)...	81
Fig. 83 : Combinaison de descente et montée en notation chiffrée de Rousseau (réalisation de l'auteur).....	81
Fig. 84 : Combinaison de descente et montée en notation jianpu (réalisation de l'auteur)	81
Fig. 85 : Saut de deux octaves vers le grave en notation sur portée (réalisation de l'auteur)	81
Fig. 86 : Saut de deux octaves vers le grave en notations chiffrées de Rousseau (réalisation de l'auteur).....	81

Fig. 87 : Saut de deux octaves vers le grave en notations jianpu (réalisation de l'auteur)	81
Fig. 88 : Saut de deux octaves vers l'aigu en notation sur portée (réalisation de l'auteur).....	82
Fig. 89 : Saut de deux octaves vers l'aigu en notations chiffrées de Rousseau (réalisation de l'auteur).....	82
Fig. 90 : Saut de deux octaves vers l'aigu en notations jianpu (réalisation de l'auteur).....	82
Fig. 91 : Armures et leurs noms chinois, Shen Xingong 沈心工.....	84
Fig. 92 : Indication du ton en lettre d'alphabet, Tu Xianruo 屠咸若.....	85
Fig. 93 : Indication du ton par l'égalité, Tu Xianruo	85
Fig. 94 : Extrait d'un air en mode majeur et transcription (réalisation de l'auteur).....	86
Fig. 95 : Extrait d'un air en mode mineur et transcription (réalisation de l'auteur)	87
Fig. 96 : correspondance entre clavier, gammes bémolisées et gammes dièses, Shen Xingong.	88
Fig. 97 : Correspondance entre les notes et les registres, Dissertation, Rousseau.....	88
Fig. 98 : succession d'étendues du tableau de la Fig.90 (réalisation de l'auteur)	89
Fig. 99 : Etendue des gammes médiums (réalisation de l'auteur).....	90
Fig. 100 : Etendue des gammes graves (réalisation de l'auteur).....	90
Fig. 101 : Etendue des gammes aigüe (réalisation de l'auteur)	90
Fig. 102 : Etendue des gammes plus graves (réalisation de l'auteur)	91
Fig. 103 : Etendue d'une gamme sur clavier, Huang Huwei	92
Fig. 104 : nouvelle représentation du registre, Li Chongguang	92
Fig. 105 : Signes et noms des durées, Li Chongguang	93
Fig. 106 : Signes de durée de la notation jianpu et ses équivalences de la notation sur portée ..	95
Fig. 107 : Equivalence des valeurs des notes en un temps (réalisation de l'auteur)	96
Fig. 108 : Equivalence des durées (réalisation de l'auteur)	97
Fig. 109 : Notes pointées, Huang Huwei	97
Fig. 110 : Sommaire du manuel Introduction à la notation jianpu, Huanghuwei	98
Fig. 111 : Liaison de prolongation pour les sons et le silence, Li Chongguang.....	99

DEUXIEME PARTIE

Fig. 1 : Notation pigu, liji, Ier siècle avant notre ère.....	104
Fig. 2 : Fresque sur le jeu de flèche, 206 av.- 220 ap.....	106
Fig. 3 : Scène de Chang zhuan, Chen Yuanjing (liang) 陈元靓, XIIIe siècle	108
Fig. 4 : Notation des instruments à percussion, Chen Yuanjing (liang), XIIIe siècle	108
Fig. 5 : Notation pour le tambour, Wenlin jubao wanjuan xingluo, XVIe siècle.....	109
Fig. 6 : Liste des livres, Ier siècle.....	111
Fig. 7 : Extrait de fanbai, copie en 1217	115
Fig. 8 : Extrait de la notation en courbe, Yuyin fashi, 1111-1118	116
Fig. 9 : Caractère 面 mian en fulu.....	116
Fig. 10 : Extrait de la notation yangyi et un manuscrit de cette notation.....	117
Fig. 11 : Début de Youlan, VIIe siècle.....	120
Fig. 12 : Photo de la cithare zheng à treize cordes de la dynastie Tang.....	121
Fig. 13 : Treize cordes avec l'indication des positions des sons (réalisé par l'auteur)	122
Fig. 14 : Signe de la notation pour la cithare zheng.....	122
Fig. 15 : Extrait de « fan longzhou 泛龙舟 ».....	123
Fig. 16 : Extrait de notation des dix troncs célestes, wenlin jubao wuanjuan xingluo, [1600].	124
Fig. 17 : Photo de sanxian (à gauche) et	124
Fig. 18 : Une cloche de la tombe du marquis Yi de Zeng, Ve siècle avant notre ère	125
Fig. 19 : Notation de l'air Luming, XIIe siècle	126
Fig. 20 : Transcription de l'air «Luming » (réalisation de l'auteur)	128
Fig. 21 : L'air Wangyu 王禹, Jiang kui 姜夔, 1127-1279	128
Fig. 22 : Transcription de L'air Wangyu (Réalisé par l'auteur).....	129
Fig. 23 : Notation fangge 方格谱, Yu Zai 余载(vecu entre1328-1330)	130
Fig. 24 : Analysation de la notation fangge (Réalisation de l'auteur).....	131

Fig. 25 : Modification de l'analyse ci-dessus (Réalisation de l'auteur).....	131
Fig. 26 : Transcription en notation sur portée (réalisation de l'auteur).....	131
Fig. 27 : Notation de l'air Luming en notation doublée.....	132
Fig. 28 : Extrait de l'air Ping sha luo yan 平沙落雁, Xuansuo beikao 弦索备考	137
Fig. 29 : Extrait d'un air concerto, Xuansuo beikao 弦索备考	137
Fig. 30 : Extrait de « Jingmeng 惊梦 », Eyunge qubu 遏云阁曲谱	138
Fig. 31 : Extrait de « Jingmeng 惊梦 », Lili qubu 栗庐曲谱.....	139
Fig. 32 : Extrait de « Jingmeng 惊梦 », Nashuyin simeng quanpu 纳书楹四梦全谱	139
Fig. 33 : Extrait de Zhongxian xuping zhizhang 终献叙平之章	140
Fig. 34 : Transcription de Fig.33.....	141
Fig. 35 : « Guyuan 古怨 », Jiang Kui XIIIe siècle (1202).....	143
Fig. 36 : Extrait de Guyuan et transcription en notation sur portée selon l'interprétation de Zha Fuxi 查阜西(1895-1976).....	145
Fig. 37 : Extrait de Guyuan et transcription en notation jianpu de Gong Yi 龚一.....	145
Fig. 38 : Notation de l'air Pingshaluoyan 平沙落雁, nisepu 拟瑟谱	147
Fig. 39 : Extrait de notation abrégée pour la cithare se, nisepu 拟瑟谱.....	148
Fig. 40 : Extrait de la notation pour xun	149
Fig. 41 : Transcriptions d'un air en notation zhezi par Liu Yu en notation sur portée et jianpu	150
Fig. 42 : Correspondant entre la notation sur portée, la notation zhezi et la notation jianpu	151
Fig. 43 : P.3539 de la notation de Dunhuang, Xe siècle	153
Fig. 44 : Position des signes de notation relativement aux cordes.....	153
Fig. 45 : P. 3719 de la notation de Dunhuang, Xe siècle	154
Fig. 46 : P. 3808 de la notation de Dunhuang.....	155
Fig. 47 : Youman quzi 又慢曲子 avec la transcription en notation sur portée.....	156
Fig. 48 : Qing bei yue 倾杯乐 avec la transcription en notation sur portée.....	156
Fig. 49 : Ying fu 营富 avec la transcription en notation sur portée	157
Fig. 50 : Notation de « Geximei ling 鬲溪梅令 »,姜夔 (1155-1221).....	158
Fig. 51 : Transcription de « Geximei ling », Zhao Yuqing 赵玉卿	159
Fig. 52 : Transcription de Ding Jiyuan 丁纪园.....	159
Fig. 53 : Extrait de la notation suzi, Shilin guangji 事林广记, XIIIe siècle	160
Fig. 54 : Correspondance entre les caractères de la notation suzi et ceux de la notation gongche, 朱熹.....	161
Fig. 55 : correspondance entre les caractères de la notation suzi et ceux de la notation gongche	162
Fig. 56 : Notation mixte pour 管 guan (instruments à vent tubulaires) shilin guangji 事林广记, 1628.....	163
Fig. 57 : youlan en notation doublée, Yang Zongyi.....	166
Fig. 58 : Vingt caractères de notation de Dunhuang et chiffres en chinois et en indo-abrabs	170
Fig. 59 : un extrait de jingju luogu, XXe siècle	173
Fig. 60 : Deux versions de notation pour l'instrument à percussion.....	174

TROISIEME PARTIE

Fig. 1 : Un air de Liang Qichao et la transcription (réalisation par l'auteur).....	189
Fig. 2 : Sommaire de chant à l'école, Shen Xingong.....	195
Fig. 3 : Chapitre Solfège de Chant à l'école, Shen Xingong.....	196
Fig. 4 : Xiao bingdui (notation avec la première section de parole) et transcription (réalisation de l'auteur).....	197
Fig. 5 : Paroles et gestes corporels	198
Fig. 6 : Notice.....	198

Fig. 7 : Couverture du manuel de musique en notation jianpu (à gauche) ; Celle en notation sur portée (à droite).....	199
Fig. 8 : Extrait de l'air « Xiao maque (小麻雀 moineau) » en notation jianpu ; celui en notation sur portée.....	200
Fig. 9 : Notation sur portée et une notice, Lülü zhengyi xubian, 1713.....	202
Fig. 10 : la fanfare de Hart au début en 1890.....	204
Fig. 11 : La fanfare de Hart au plus tard en 1890.....	205
Fig. 12 : « Liuba 六八 » en notation double, 1879, Julia Mateer.....	207
Fig. 13 : « Alléluia » en notation sur portée et en notation gongche.....	208
Fig. 14 : Correspondance entre les systèmes chinois et les systèmes occidentaux.....	209
Fig. 15 : Alléluia en notation Tonic Sol-fa.....	211
Fig. 16 : Notation doublée de « Liuba 六八 », notation seven-shape (en haut) et notation gongche (en bas).....	212
Fig. 17 : Equivalence entre la notation seven shape et les noms des notes en écriture chinoise.....	212
Fig. 18 : Extrait de la notation « union system ».....	213
Fig. 19 . Extrait de la notation gongche et son transcription en notation sur portée.	221
Fig. 20 : Extrait de la correspondance entre gongche et lülü.	227
Fig. 21 : Extrait de la correspondance entre gongche et lülü.	227
Fig. 22 : Extrait des modifications de la fréquence de l'époque Song (date, auteur, fréquence, note)	228
Fig. 23 : extrait d'une notation en nœud,	229

TABLE DE TABLEAUX

PREMIERE PARTIE

Tab. 1 : Phonétique associée à l'écriture des idéogrammes chinois	15
Tab. 2 : Echelle du mode qingliu	16
Tab. 3 : Echelle du mode zhongliu.....	16
Tab. 4 : Echelle du mode qingsan zhongsan.....	17
Tab. 5 : Echelle du mode zhongsan qingliu	17
Tab. 6 : Echelle du mode huowu.....	17
Tab. 7 : prononciation phonétique des notes (réalisation de l'auteur)	73
Tab. 8 : prononciation phonétique des notes (réalisation de l'auteur)	73
Tab. 9 : Equivalences entre appellation de notes (réalisation de l'auteur).....	74
Tab. 10 : Noms des durées en trois langues (réalisation de l'auteur).....	94

DEUXIEME PARTIE

Tab. 1 : Correspondances des différents version de suzi (réalisation de l'auteur).....	134
Tab. 2 : Caractères de la notation gongche (réalisation de l'auteur).....	135
Tab. 3 : Signes rythmique de la notation gongche (réalisation de l'auteur).....	136
Tab. 4 : Corrélation des cinq sons (réalisation de l'auteur)	140
Tab. 5 : Gestes de main droite, réalisation de l'auteur (2004)	144
Tab. 6 : Gestes de main gauche, réalisation de l'auteur.....	144
Tab. 7 : Equivalence des termes lülü et les caractères de la notation pour xun	149
Tab. 8 : Signes rythmique de la notation suzi (réalisation de l'auteur)	163
Tab. 9 : comparaison des versions de caractères suzi (réalisation de l'auteur).....	164
Tab. 10 : Equivalence entre lülü et les caractères de la notation pour xun	167
Tab. 11 : Equivalence entre gongche et les caractères de la notation zhezi.....	168
Tab. 12 : Gongche en système absolu (en haut) et système mobile (en bas)	169
Tab. 13 : Vingt caractères de la notations du Dunhuang	171
Tab. 14 : Equivalence entre gongche et suzi (réalisation de l'auteur)	172
Tab. 15 : Équivalence entre la notation gongche et la notation jianpu, Chen Zemin, 2004.....	175

TROISIEME PARTIE

Tab. 1°:.....	196
---------------	-----

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE OCCIDENTALE

Œuvre de référence

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes* [1780-1788], consultées, pour le Tome XII dans *Œuvres complètes*, Genève et Paris, Slatkine et Champion, 2012 ; pour le Tome V dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1995

ROUSSEAU Jean-Jacques, Dictionnaire de musique, Acte sud, 2007 [1768]

ROUSSEAU Jean-Jacques, Les confessions, Les Classiques de Poche, 2012 [1782, 1789]

Ouvrages

AMIOT Josèphe-Marie, De la musique des Chinois, tant anciens que modernes, Paris, Nyon l'aîné, 1779

APEL Willi, La notation de la musique polyphonique 900-1600, traduit en français par Jean-Philippe Navarre, Mardaga, 1998 [The Notation of Polyphonic Music 900–1600, 1942]

Arnold Denis (dir), Dictionnaire encyclopédique de la musique, traduction française par Marie-Stella Pâris, adaptation française par Alain Pâris, Paris, Robert Laffont, 1988 [The Oxford Companion to Music, Université d'Oxford, 1938]

BAUD-BOVY Samuel, Jean-Jacques Rousseau et la musique, Neuchâtel (Suisse), Editions de la Baconnière, 1988

BOUISSON Sylvie, GOUBAULT Christian, BOSSEUR Jean-Yves, Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours, Minerve, 2005

BRENET Michel, Dictionnaire pratique et historique de la musique, Libraire Armand colin, 1926

CHAILLEY Jacques, La musique et le signe, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 2013 [Lausanne, éditions Rencontres, 1967]

CHENG Anne, Histoire de la pensée chinoise, Paris, Le Seuil, 1997

CHEVE Emile et Nanine, *Exercices élémentaire de lecture musicale à l'usage des écoles primaires*, Paris, Publication par les auteurs, 1861.

CHEVE Emile et Nanine, *Méthode élémentaire d'harmonie*, Paris, Publication par les auteurs, 1856

CHEVE Nanine, Méthode élémentaire de musique vocale, Paris, publication de l'auteur, 1844

CHRISTENSEN Thomas, The Cambridge History of Western Music Theory, traduit en chinois par Ren Damin 任达敏, jianqiao xifang yinyue lilun fazhanshi 剑桥西方音乐理论发展史, Shanghai yinyue chubanshe 上海音乐出版社 (Editions musicales de Shanghai), 2011

COLETTE Marie-Noëlle, POPIN Marielle, VENDRIX Philippe, Histoire de la notation du moyen âge à la renaissance, Minerve, 2003

DAUPHIN Claude, Musique et langage chez Rousseau, Oxford, Voltaire foundation, 2004

DAUPHIN Claude, Rousseau musicien des lumières, Louis Courteau, Montréal, 1992

JOURNEAU ALEXANDRE Véronique, *Le livre de musique de l'antiquité chinoise* « 乐记 » *Yueji 'configuré et traduite par)*, Paris, Editions You Feng, 2008

JOURNEAU ALEXANDRE Véronique, Poétique de la musique chinoise, L'Harmattan, 2015

NICOLAS François (dir.), *Les mutations de l'écriture*, publications de la Sorbonne, 2013

SOUHAITTY Jean-Jacques, Nouveaux éléments de chant ou l'essai d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, Paris, Pierre Le Petit, 1677

TCHEN Yisia [CHEN Yanxia], La musique chinoise en France au XVIIIe siècle, Publications orientalistes de France, 1974

VANDERMEERSCH Léon, Les deux raisons de la pensée chinoise : divination et idéographie, Paris, Gallimard, 2013

WANG Xiaoling, Jean-Jacques Rousseau en Chine (de 1871 à nos jours), Musée Jean-Jacques Rousseau – Montmorency, 2010

Dictionnaires

The new Grove Dictionary of music and musicians, Macmillan Press Limited, 1980

HONEGGER Marc, Science de la musique, Bordas, 1987

ARNOLD Denis, *Dictionnaire encyclopédique de la musique d'Oxford*, Laffont, 1988

Article

Nicolas Meeus, « L'origine de l'octave courte », Musical Traditions, N°3 « musical systems ».

BIBLIOGRAPHIE CHINOISE

Dictionnaires

Zhongguo shehui kexueyuan lishi yanjiusuo wenhuashi 中国社会科学院历史研究所文化室 (La salle culturelle d'institut de recherche historique du Centre de recherche de sciences humaines de Chine), mingdai tongsu riyonglei shujikan 明代通俗日用类书集刊 vol.7 (encyclopédie de vie quotidienne de l'époque de Ming), Dongfang chubanshe 东方出版社 (Editions d'orient), 2011

Zhongguo yishu yanjiuyuan yinyue yanjiusuo 中国艺术研究院音乐研究所 (Institut de recherche musicale du Centre de recherche artistique de Chine), Zhongguo yinyue cidian 中国音乐词典 (Dictionnaire de la musique chinoise), Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2010

Zhongguo yishu yanjiuyuan yinyue yanjiusuo 中国艺术研究院音乐研究所 (Institut de recherche musicale du Centre de recherche artistique de Chine), Zhongguo yinyue cidian xubian 中国音乐词典 续编 (Dictionnaire de la musique chinoise - suite), Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2012

Ouvrages

BAN Gu 班固, Hanshu 汉书 (Annales des Han [antérieurs]) Wuyindian ershisishi 武英殿二十四史 (Vingt-Quatre Histories), Wuzhou tongwenju 五洲同文局 (Tongwen bureau de cinq continents), 1903

CAI Zhongde 蔡仲德, Zhongguo yinyue meixue shi 中国音乐美学史 (Histoire esthétique musicale de Chine), Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2003

CAO Li 曹理, Xueke jiaoyuxue daxi-yinyue xueke jiaoyuxue 学科教育学大系-音乐学科教育学 (Département de pédagogie – pédagogie musicale), Beijing 北京, Shoudu shifan daxue chubanshe 首都师范大学出版社 (Editions de l'université normale de la capitale), 2002 [2000]

CHEN Jianhua 陈建华, CHEN Jie 陈杰, Minguo shiqi yinyueshi nianpu 民国时期音乐史年谱 (Chronologie de l'histoire de la musique sous la République de Chine), Shanghai 上海, Shanghai yinyue chubanshe 上海音乐出版社 (Editions musicales de Shanghai), 2005

CHEN Qishe 陈其射, Zhongguo gudai yuelüxue gailun 中国古代乐律学概论 (Conception du tempérament musical en Chine moderne et contemporaine), Zhejiang 浙江, Zhejiang daxue chubanshe 浙江大学出版社 (Editions de l'université du Zhejiang), 2011

CHEN Yingshi 陈应时, Dunhuang yuepu jieyi bianzheng 敦煌乐谱解译辨证 (Dialectique d'interprétation des notations de Dunhuang), Shanghai 上海, Shanghai yinyue xueyuan chubanshe 上海音乐学院出版社 (Editions du Conservatoire de musique de Shanghai), 2005

CHEN Yingshi 陈应时, Qinlüxue 琴律学 (Etude du tempérament de la cithare qin), Shanghai 上海, Shanghai yinyue xueyuan chubanshe 上海音乐学院出版社 (Editions du Conservatoire de musique de Shanghai), 2015

CHEN Yingshi 陈应时, Zhongguo yuelüxue tanwei 中国乐律学探微 (Recherche préliminaire sur les tempéraments musicaux chinois), Shanghai 上海, Shanghai yinyue xueyuan chubanshe 上海音乐学院出版社 (Editions du Conservatoire de musique de Shanghai), 2004

CHEN Zemin 陈泽民 (dir.), Gongchepu rumen 工尺谱入门 (Initiation à la notation gongche), Beijing 北京, Renmin yinyue shubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2004

DAI Sheng 戴圣, Liji 礼记 (classique des rites), I^{er} siècle avant notre ère .

DU Guang 杜光, Zenyang shi jianpu 怎样识简谱 (Comment connaître la notation jianpu, Hunan 湖南, Hunan wenyi chubanshe 湖南文艺出版社 (Editions littéraires et artistiques du Hunan), 2006 [1997]

FANG Baozhang 方宝璋, ZHENG Junhui 郑俊晖, Zhongguo yinyue wenxianxue 中国音乐文献学 (Etude des documents musicaux de la Chine), Fujian 福建, Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社 (Editions pédagogiques du Fujian), 2006

FENG Changchun 冯长春, Mingzhi shiqi riben yinyue wenhua bianqian dui qingmo zhongguo yinyue wenhua de yinxiang 明治时期日本音乐文化变迁对清末中国音乐文化的影响 (Impact dans la culture musicale chinoise de la fin des Qing de l'évolution de la culture musicale du Japon durant la période Meiji), Xinghai yinyue xueyuan xuebao 星海音乐学院学报 (Journal du Conservatoire de musique de Xinghai), 2013-3 (n 132)

FENG Liang 冯梁, Junguomin jiaoyu changgeji 军国民教育唱歌集 (Recueil de chansons scolaires), Guangzhou 广州, Guangzhou yinyue jiaoyushe 广州音乐教育社 (Editions pédagogiques musicales de Guangzhou), 1913

FENG Youlan 冯友兰, Zhongguo zhexueshi 中国哲学史 (Histoire de la philosophie chinoise), Shanghai 上海, Huadong shifan daxue chubanshe 华东师范大学出版社 (Éditions de l'université normale de l'Est de la Chine), 2012

HAN Guohuang 韩国璜, Zi xi zu dong 自西徂东 (D'Ouest en Est), Taipei 台北, Shibao wenhua 时报文化 (Culture journalistique), 1981

JI Kang 嵇康, Sheng wu aile lun 声无哀乐论 (La musique n'a ni tristesse ni joie), traduit en chinois contemporain par JI Lian kang 吉联抗, Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 1964

JIANG Ying 蒋英, Buyizu tonggu wenhua 布依族铜鼓文化 (Culture des tambours et gongs de la minorité Buyi), Guizhou 贵州, Guizhou minzu chubanshe 贵州民族出版社 (Editions populaires du Guizhou), 2006

SHEN Kuo 沈括, Meng xi bi tan 梦溪笔谈 (Florilège de notes du ruisseau des rêves), Liaoning 辽宁, Wangjuan chubanshe 万卷出版公司 (Presses de Wanjuan), 2008[1086-1093].

LIANG Qichao 梁启超, Yinbingshi shihua 饮冰室诗话 (Propos poétiques de la salle Yinbing), Beijing 北京, Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社 (Editions littéraires populaires), 1959.

LIN Qianshan 林谦三 (Hayashi Kenzo), Dunhuang pipapu de jianduyanjiu 敦煌琵琶谱的解读研究 (Recherche d'explicitation des notations pour pipa de Dunhuang), Pan Huaisu 潘怀素译 (traduction par PAN Huaisu), Shanghai 上海, Shanghai yinyue chubanshe 上海音乐出版社 (Editions musicales de Shanghai), 1957

LIU Dongsheng 刘东升, YUAN Quanqiu 袁荃猷, Zhongguo yinyueshi tujian 中国音乐史图鉴 (Illustrations de l'histoire de la musique chinoise), Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2008.

LIU Hongjun 刘宏军, zhongguo gulao wenhua xunzong - guyueliuchang 中国古老文化寻踪-古乐流长 (la recherche de culture ancienne en chine - l'histoire de musique), Beijing 北京, zhongguo kexue jishu chubanshe 中国科学技术出版社 (Editions de la science et la technologie de Chine), 2015, p. 118-119

QIAN Yiping (dir.) 钱亦平(编), Qian renkang yinyue wenxuan xubian 钱仁康音乐文选续编 (Œuvres choisies de la musique de Qian Renkang (suite)), Shanghai 上海, Shanghai yinyue chubanshe 上海音乐出版社 (Editions musicales de Shanghai), 2004

Qinqu jicheng 琴曲集成 (Ouvrage de référence sur la musique de qin), abrégé usuellement en QQJC, 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, Beijing 北京, Zhonghua shuju chubanshe 中华书局 (Éditions du livre chinois), 1963 (17 volumes).

QIU Zhilu 邱之桂, Dingji liyue beikao 丁祭礼乐备考, [1841]

RAO Zongyi 饶宗颐, Dunhuang pipapu lunwenji 敦煌琵琶谱论文集 (Recueil des théories sur les notations pour pipa de Dunhuang), Taipei 台北, Xin wenfeng chubanshe 新文丰出版公司 (Société éditrice Xinwenfeng), 1991

SHEN Xingong 沈心工, Gongheguo changgeji 共和国唱歌集 (Recueil de chansons républicaines), Shanghai 上海, Shangwu yinshuguan 商务印书馆 (Presses commerciales), 1912

SHEN Xingong 沈心工, Xuexiao changgeji 学校唱歌集 (Recueil de chansons scolaires), Taipei 台北, Shibao wenhua 时报文化 (Culture journalistique), 1904

SHI yongwu 释永悟, Yushan fanbei shenmingji 鱼山梵呗声明集 (Recueil de Yushan fanbai Shengming), Shanghai 上海, Huadong shifan daxue chubanshe 华东师范大学出版社 (Editions de l'université normale de Huangdong), 2011

SHU Xincheng 舒新城, Zhongguo jindai jiaoyushi ziliao 中国近代教育史资料 (Documents historiques de l'éducation moderne en Chine), Vol. II, Beijing 北京, Renmin jiaoyu chubanshe 人民教育出版社 (Éditions pédagogiques populaires), 1981.

SUN Xunan 孙继南, Zhongguo jindai yinyue jiaoyushi jinian1840-2000 中国近代音乐教育史纪年 1840-2000 (Histoire de l'éducation musicale moderne chinoise des années 1840 à 2000), Shanghai 上海, Shanghai yinyue xueyuan chubanshe 上海音乐学院出版社 (Editions du Conservatoire de musique de Shanghai), 2012

SUN Zhuquan 孙柱铨, Zhongguo yinyue tongshi jianpian 中国音乐通史简编 (Abrégé d'histoire générale de la musique chinoise), Shandong 山东, Shandong jiaoyu chubanshe 山东教育出版社 (Editions pédagogiques de Shandong), 2013

TONG Zhongliang 童忠良, GU Jie 谷杰, ZHOU Geng 周耘, SUN Xiaohui 孙晓辉, Zhongguo chuantong yinyuexue 中国传统乐学 (Étude de la musique traditionnelle chinoise), Fujian 福建, Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社 (Editions pédagogiques du Fujian), 2004

TU Xianruo 屠咸若, Zenyang du jianpu 怎样读简谱 (Comment lire la notation jianpu), Beijing 北京, Xinyinyue chubanshe 新音乐出版社 (Editions Musique nouvelle), 1954 [1953]

WANG Guangqi 王光祈, Wangguangqi yinyue lunzhu erzhong 王光祈音乐论著二种 (Les deux théories musicales de Wang Guangqi), Shanghai 上海, Shanghai shiji chubanshe 上海世纪出版集团 (Groupement d'éditions du siècle de Shanghai), 1999

WANG Guangxi 王光祈, Zhongguo yinyueshi 中国音乐史 (Histoire de la musique chinoise), Guangxi 广西, Guangxi shifan daxue chubanshe 广西师范大学出版社 (Editions de l'université normale du Guangxi), 2005

WANG Yaohua 王耀华, Zhongguo chuantong yinyue yuepuxue 中国传统音乐乐谱学 (Étude des notations musicales traditionnelles chinoises), Fujian 福建, Fujian jiaoyu chubanshe 福建教育出版社 (Editions pédagogiques du Fujian), 2006

WANG Yaohua (dir.) 王耀华(编), Zhongguo gudai yinyue wenxian jicheng diyiji 中国古代音乐文献集成 第一辑 (Compilation de textes musicaux anciens chinois – 1^{er} volume), Beijing 北京, Guojia tushuguan chubanshe 国家图书馆出版社 (Éditions de la bibliothèque nationale), 2011

WANG Yuhe 汪毓和, Zhongguo jinxindai yinyueshi 中国近现代音乐史 (Histoire de la musique moderne et contemporaine de la Chine), Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2002

WANG Yusheng 王誉声, Zhongguo gudai yinyueshi jianpian 中国古代音乐史简编 (Abrégé d'histoire de la musique ancienne chinoise), Xi'an 西安, Xi'an yinyue xueyuan 西安音乐学院 (Conservatoire de musique de Xi'an), 1989

WU Yongyi 伍雍谊, Zhongguo jinxindai xuexiao yinyue jiaoyu (1840-1949) 中国近现代学校音乐教育 (1840-1949) (Education musicale scolaire moderne et contemporaine de la Chine), Shanghai 上海, Shanghai jiaoyu chubanshe 上海教育出版社, 2011

WU Zhao 吴钊, LIU Dongsheng 刘东升, Zhongguo yinyue shilue 中国音乐史略 (Traité d'histoire de la musique chinoise), Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 1993

WU Bing 吴斌, yinyue 音乐, Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2012.

XIA Bai 夏白, jianpu tixi 简谱体系 (Système de la notation jianpu), Beijing 北京, Jiaoyu shudian 教育书店 (Librairie de l'éducation), 1952 [1951]

XIA Ye 夏野, Zhongguo gudai yinyueshi jianpian 中国古代音乐史简编 (Abrégé d'histoire de la musique ancienne chinoise), Shanghai 上海, Shanghai yinyue chubanshe 上海音乐出版社 (Editions musicales de Shanghai), 2002

XIU Hailin 修海林, zhongguo gudai yinyu jiaoyu 中国古代音乐教育 (Éducation musicale ancienne chinoise), Shanghai 上海, shanghai jiaoyu chubanshe 上海教育出版社 (Editions pédagogiques de Shanghai), 2011

YANG Yinliu 杨荫浏, Gongchipu qianshuo 工尺谱浅说 (Propos sur la notation gongche), Beijing 北京, yinyue chubanshe 音乐出版社 (Editions musicales), 1962

YANG Yinliu 杨荫浏, Zhongguo Gudai Yinyue Shigao 中国古代音乐史稿 (Essai d'histoire de la musique ancienne chinoise), Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Editions musicales populaires), 2006

YE Dong (traduction) 叶栋 (解译), Dunhuang pipaqupu 敦煌琵琶曲谱 (Notations des airs pour pipa de Dunhuang), Shanghai 上海, Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社 (Éditions d'art de Shanghai), 1986.

YE Dong 叶栋, Tangyue gupu yidu 唐乐古谱译读 (Interprétation des notations anciennes de la musique des Tang), Shanghai 上海, Shanghai yinyue chubanshe 上海音乐出版社 (Éditions musicales de Shanghai), 2001.

YI Ren 易人, jianpu changshi 简谱常识 (Savoir courant sur la notation jianpu), Jiangsu 江苏, jiangsu renmin chubanshe 江苏人民出版社 (Éditions ditions populaires du Jiangsu), 1977 [1973]

YU Zhenfei 俞振飞, Lilu qubu 粟庐曲谱 (Recueil de notation Lilu), Shanghai 上海, Shanghai cishu chubanshe 上海辞书出版社 (Éditions de poèmes de Shanghai), 2011

ZHANG Jingwei 张静蔚, Chumo lishi – zhongguo jinxiandai yinyueshi wenji 触摸历史—中国近现代音乐史文集 (Toucher l'histoire - Recueil d'histoire de la musique moderne et contemporaine chinoise), Shanghai 上海, Shanghai yinyue chubanshe 上海音乐出版社 (Éditions musicales de Shanghai), 2013

ZHANG Jingwei 张静蔚, Sousuo lishi – zhongguo jinxiandai yinyue wenlun xuanbian 搜索历史—中国近现代音乐文论选编 (Histoire de la recherche - Sélection de textes théoriques sur la musique moderne et contemporaine chinoise), Shanghai 上海, Shanghai yinyue chubanshe 上海音乐出版社 (Éditions musicales de Shanghai), 2005

ZHANG Jingwei 张静蔚, Zhongguo jindai jiaoyu wenxuan 中国近代教育文选 (Œuvres choisies en éducation moderne chinoise), Beijing 北京, Renmin jiaoyu chubanshe 人民教育出版社 (Éditions pédagogiques populaires), 1983

ZHANG Qian 张前, Zhongri yinyue jiaoliushi 中日音乐交流史 (Histoire des échanges de la musique chinoise), Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Éditions musicales populaires), 1999

ZHANG Yuan 张援, ZHANG Xian 章咸, Zhongguo jinxiandai yishu jiaoyu fagui huibian (1840-1949) 中国近现代艺术教育法规汇编(1840-1949) (Corpus des règlements relatifs à l'éducation artistique moderne et contemporaine de la Chine), Shanghai 上海, Shanghai jiaoyu chubanshe 上海教育出版社 (Éditions pédagogiques de Shanghai), 2011

Zhongguo yishu yanjiuyuan yinyue yanjiusuo 中国艺术研究院音乐研究所 (Institut de recherche musicale du Centre de recherche artistique de Chine), Zhongguo yinyue shupuzhi 中国音乐书谱志 (Signes de notation écrite de la musique chinoise), Beijing 北京, Renmin yinyue chubanshe 人民音乐出版社 (Éditions musicales populaires), 2001

Articles

CAO Gengxian 曹耿献, « Putong gaoxiao « jianpu yu shichang » jiaoxue shijian tansuo 普通高校 "简谱与视唱" 教学实践探索 (Recherche sur la pratique d'enseignement de "la notation *jiǎnpǔ* et le solfège" dans les universités) », Yinyue tiandi 音乐天地 (Le monde musical), 2004, N° 6, p. 53-54.

CHEN Gengfang 陈根方, DU Xuan 杜旋, HU Hai'ou 胡海鸥, ZHANG liyin 张立印, ZHAO Qiongdi 赵琼迪, « Zhongwen jianpu de tuxiang fenge yu geci tiqiu yanjiu 中文简谱的图像分割与歌词提取研究 (La recherche de la segmentation d'images et d'extraits des paroles de chansons de la notation *jiǎnpǔ*) », Jisuanji gongcheng 计算机工程 (Ingénierie informatique), 2012, N° 9, p. 217-219.

CHEN Shijun 陈世军, « Gangqin jixing banzou jiaoxuezhong « jianpu moshi » yu « xianpu moshi » de bijiao yanjiu 钢琴即兴伴奏教学中“简谱模式”与“线谱模式”的比较研究 (Recherche comparatiste entre "le mode de la notation *jiǎnpǔ*" et "le mode de la notation sur portée" dans l'enseignement de l'improvisation au piano) », Minzu yinyue 民族音乐 (Musique chinoise), 2011, N° 4, p. 111-113.

DA Wei 达威, « Liangqichao, Zengzhimin duijindai yinyuewenhuade gongxian 梁启超、曾志忞对近代音乐文化的贡献 (Contribution de Liang Qichao et Zeng Zhimin à la culture musicale moderne) », Renmin yinyue 人民音乐 (Musique populaire), 1983, N° 2, p. 39-41.

DAI Zuyi 戴祖义, « Jianpu shi youshui faming de 简谱是由谁发明的 (Qui a créé la notation *jiǎnpǔ* ?) », Yunling gesheng 云岭歌声 (Chansons de YunLing), 2002, N° 11, p. 21.

DU Yaxiong 杜亚雄, « Shoudiao changmingfa he jianpu 首调唱名法和简谱 (La méthode de solfège par le mode et la notation jianpu) », Renmin yinyue 人民音乐 (La musique populaire), 2005, N°10, p. 48-49.

FAN Yuanji 范元绩, « lusuo yu jianpu 卢梭与简谱 (Jean-Jacques Rousseau et la notation *jiǎnpǔ*) », Yinyue ai'haozhe 音乐爱好者 (L'amateur de musique), 1980, N° 2, p. 28.

FANG Ming 方明, « Jianpu zhishi yekeyi zheyangxue 简谱知识也可以这样学 (La connaissance de la notation jianpu peut aussi être enseignée ainsi) », Zhongxiaoxue yinyue jiaoyu 中小学音乐教育 (L'éducation musicale au primaire et au collège), 2008, N°10, p. 34.

FENG Jixuan 冯洁轩, LI Aiqun 李爱群, « Shengquzhe shige cuodingde ci 声曲折是个错定的词 (La courbe mélodique de la voix est une mauvaise formulation) », Zhongguo yinyue 中国音乐 (Musique chinoise), 1998, N° 1, p. 14-15.

FENG Jixuan 冯洁轩, « Zhongguo gudai yinyue wenxianzhongde ruogan xungu wenti 中国古代音乐文献中的若干训诂问题 (Problème des interprétations multiples des documents musicaux dans la Chine ancienne) », Yinyue yanjiu 音乐研究 (Recherche musicale), 1994, N° 4, p. 45-52.

GONG Hongyu 宫宏宇, « Jidujiao chuanjiaoshi yu gongchipu 基督教传教士与工尺谱 (Les missionnaires de Christianisme et la notation) », Yinyue tansuo 音乐探索 (La recherche de musique), 2013, n°1, p. 31-40.

GONG Hongyu 宫宏宇, « Dijiulie xiguo yuefa qimeng, shengshi pu 狄就烈, « 西国乐法启蒙 », « 圣诗谱 » (Julia Mateer, xiguo yuefa qimeng et shengshi pu) », Zhongguo yinyue 中国音乐 (Musique chinoise), 2008, n°4, p. 89-97.

Gong hongyu 宫宏宇, « Chuanjiaoshi yu zhongguo yinyue : yi Suweilian weili 传教士与中国音乐 : 以苏维廉为例 (Les missionnaires et la musique chinoise : cas de Soothill) », Huangzhong 黄钟, 2008 n° 1, p. 137.

GU Xueyi 顾震夷, Meng Kai 孟凯, « lun jianpu buke feizhi 论简谱不可废止 (Essai contre l'abolition de la notation jianpu) », Renmin yinyue 人民音乐 (Musique populaire), 1998, N° 2, p. 18-20.

HAN Dongming 韩东明, « Chongxin renshi jianpu 重新认识简谱 (Renouveler la connaissance de la notation jianpu) », Zhongguo yinyue jiaoyu 中国音乐教育 (L'éducation musicale chinoise), 2003, N°5, p. 17.

HAN Zhongling 韩忠岭, « Chiduancunchang, xiayuhujian-jianpu, xianpu de zonghe yunyong 尺短寸长, 暇瑜互见——简谱、线谱的综合运用 (Avantages et inconvénients : synthèse sur l'emploi de la notation sur portée et de la notation *jiǎnpǔ*) », Yueqi 乐器 (Instruments de musique), 2010, N° 4, p. 42-44.

HE Dansheng 贺丹生, « Putong yinyue jiaoyu ying jianpu rumen 普通音乐教育应简谱入门 (Initiation à la notation jianpu pour l'enseignement musical ordinaire) », Zhongguo yinyue jiaoyu 中国音乐教育 (L'éducation musicale chinoise), 2000, N°8, p. 45.

HUANG Zuxi 黄祖禧, « Ruhe xuexi jianpu yueli? 如何学习简谱乐理? (Comment étudier les principes de la musique de la notation jianpu) », Renmin yinyue 人民音乐 (Musique populaire), 1985, N°2, p. 38-39.

JI Lian kang 吉联抗, « Guanyu dunhuang zuigulaode qupu 关于敦煌最古老的曲谱 (Notations d'airs les plus anciennes à Dunhuang) », Yinyue shenghuo 音乐生活 (La vie musicale), 1984, N° 4, p. 32, 35.

JI Shizhe 吉时哲, « Jianpude jipu guige yingdang tongyi 简谱的记谱规格应当统一 () », Yinyue shijie 音乐世界 (Le monde de la musique), 1986, N° 2, p. 32.

JI Zuyi 戢祖义, « Yinyue mingcheng suyuan zhi 'jianpu' 音乐名称溯源之‘简谱’ (“jianpu”, remontée à la source de la dénomination musicale) », Zhongguo yinyue jiaoyu 中国音乐教育 (L'éducation musicale chinoise), 2012, N° 4, p. 11.

JIA Yongzhen 贾永珍, « Putong xuexiao yinyueke jiaoxuezhong ying tichang yongjianpu 普通学校音乐课教学中应提倡用简谱 (Il faut promouvoir la notation jianpu dans les cours de musique à l'école) », Huanghe zhisheng 黄河之声 (La voix du fleuve jaune), 1995, N° 1, p. 27.

JIN Guogang 金国刚, KANG Xiaohu 亢效虎, XU Yimin 徐毅敏, ZHANG Yanbo 张彦博, « Yinyue jianpu de shibie yu yanzou xitong 音乐简谱的识别与演奏系统 (Discernement de la notation musicale *jiǎnpǔ* et système d'interprétation) », Gansu kexue xuebao 甘肃科学学报 (Journal scientifique du Gansu), 1991, N° 4, p. 26-31.

LI Binjie 李斌杰, « Yinyue zhuan ye guding yu shoudiao changmingfa libi 音乐专业固定与首调唱名法利弊 (Règles professionnelles en musique et avantages et inconvénients d'une méthode de solfège [fondée sur] le mode) », Kecheng jiaoyuyanjiu 课程教育研究 (Recherche sur les programmes en éducation), 2014, N°19, p. 215-216.

LI Chunyi 李纯一, « Guanyu shanxi diqu de yinyue kaogu 关于陕西地区的音乐考古 (Archéologie de la musique de la province du Shanxi) », Zhongguo yinyuexue 中国音乐学 (Musicologie chinoise), 1986, N° 2, p. 46-54.

LI Jing 李静, « Wanqing baokanshangde yinyue shuji shiliao – zhongguo jindai xijian yinyue shiliao gouchen 晚清报刊上的音乐书籍史料-中国近代稀见音乐史料钩沉 (Histoire de la littérature musicale dans les revues de la fin des Qing - Episodes rares dans l'histoire de la musique moderne chinoise) », Renmin yinyue 人民音乐 (Musique populaire), 2014, N° 3, p. 64-67.

LI Jing 李静, « Xuetaang yuege zhongde 'xiandaiguomin' xue tang le ge zhong de "xiandai guomin" ("le peuple d'aujourd'hui" dans le chant et la musique au collège) », Renmin yinyue 读书 (Lire), 2014, N° 5, p. 154-162.

LI Na 李娜, « Shengqunzhe yanjiu zongshu 声曲折研究综述 (Synthèse de la recherche sur la courbe mélodique de la voix) », Kunming xueyuan xuebao 昆明学院学报 (Journal du Conservatoire de Kunming), 2002, N° 1, p. 95-98.

LI Yuanyuan 李元元, « Xiaoxue yinyue jiaoxue yingdang jianpu, xianpu bingzhong 小学音乐教学应当简谱, 线谱并重 (L'enseignement musical au primaire des notations jianpu et sur portée doit être renforcé) », Sichuan jiaoyu 四川教育 (L'éducation sichuanaise), 2000, N°22, p. 70.

LI Yuqiong 李瑜琼, « Jiao xuesheng shijianpude yidian zuofa 教学生识简谱的一点做法 (Un procédé pour enseigner aux élèves la connaissance de la notation jianpu) », Ertong yinyue 儿童音乐 (Musique pour l'enfance), 2008, N°5, p. 55.

LIANG Jiren 梁吉人, « 'Wuo jiao gongren shijianpude jingyan 我教工人识简谱的经验 (Mon expérience de l'enseignement de la notation jianpu aux ouvriers) », Renmin yinyue 人民音乐 (Musique populaire), 1958, N°5, p. 24.

LIAO Hongyu 廖红宇, « Wuxianpu he jianpu zai zhongguo de yanjin jiqi dui zhongguo yinyue chuantong jipufa de yingxiang 五线谱和简谱在中国的演进及其对中国音乐传统记谱法的影响 (L'évolution de la notation sur portée et de la notation *jiǎnpǔ* en Chine et influences sur la notation traditionnelle de la chine) », Yuefu xinsheng 乐府新声 (沈阳音乐学院学报 Journal du conservatoire de musique de Shenyang), 2006, N° 3, p. 53-58.

LIU Li 刘莉, « woguo jiben yueli jiaocai fazhande sange lishi qi jiqi tezheng 我国基本乐理教材发展的三个历史时期及其特征 (Trois périodes historiques de développement des manuels de principes musicaux fondamentaux de la Chine et leurs spécificités) », suzhou xueyuan xuebao 宿州学院学报 (Journal du Conservatoire de Suzhou), 2010, N° 9, p. 122-124.

LIU Tianlang 刘天浪, « qiantan jianpu 浅谈简谱 (Essai sur *jiǎnpǔ*) », Renmin yinyue 人民音乐 (Musique populaire), 1981, N° 3, p. 47-48.

LIU Yu 柳羽, « Hunan diqu jizhong minjian yuepu 湖南地区几种民间乐谱 (Certains notations du Hunan) », Yinyue yanjiu 音乐研究 (Recherche musicale), 1982, N°2, p. 100-103

LIU Zaisheng 刘再生, « Shengquzhe zhiwojian 声曲折之我见 (Mon point de vue sur la courbe mélodique de la voix) », Zhongguo yinyuexue 中国音乐学 (Musicologie chinoise), 1990, N° 1, p. 50-55.

LIU Zhaojiang 劉兆江, « Zenyang jiao zhanshi shijianpu 怎樣教戰士識簡譜 (Comment apprendre la notation jianpu aux soldats) », Renmin yinyue 人民音乐 (Musique populaire), 1954, N°4, p. 31-32.

LU Huabai 陆华柏, « lun jianpu 论简谱 (Discussion sur la notation *jiǎnpǔ*) », Renmin yinyue 人民音乐 (Musique populaire), 1951, N° 3, p. 20-22.

LU Xiaoyan 陆晓燕, « Jianpu, wuxianpu mantan 简谱、五线谱漫谈 (Causerie sur la notation sur portée et la notation *jiǎnpǔ*) », Yishu jiaoyu 艺术教育 (l'éducation artistique), 2009, N° 7, p. 16-17.

NIE Yuan 聂源, « Woshi zenyang xuehui yinyue jianpu de 我是怎样学会音乐简谱的 (Comment j'ai appris la notation musicale jianpu) », Anhui jiaoyu 安徽教育 (L'éducation dans l'Anhui), 1957, N°1, p. 38-39.

PENG Chaoyi 彭潮溢, « Wuxianpu yu jianpu geyousuochang 五线谱与简谱各有所长 (La notation sur portée et la notation *jiǎnpǔ* ont chacune leur point fort) », Yinyue shijie 音乐世界 (le monde musical), 1987, N° 7, p. 35.

PU Hengqiang 蒲亨强, PENG Liling 彭李玲, « Cong daojiao yinyue tanxun gudai yinyue aomide ruogan shexiang 从道教音乐探寻古代音乐奥秘的若干设想 (Recherche à partir de la musique taoïste sur quelques hypothèses relative aux énigmes de la musique ancienne) », Yinyue yishu (shanghai yinyue xueyuan xuebao) 音乐艺术-上海音乐学院学报 (L'art musical-Journal du Conservatoire de musique de Shanghai), 1988, N° 2, p. 23-27.

PU Hengqiang 蒲亨强, PU Hengjian 蒲亨建, « Yuyin fashi quxianpu yuanliu chutan 玉音法事曲线谱源流初探 (Etude préliminaire sur l'origine et le développement de la notation par courbes des mélodies rituelles des sons de jade) », Zhongguo yinyuexue 中国音乐学 (Musicologie chinoise), 1992, N° 3, p. 126-137.

QI Yi 齐易, « Jianpu yu wuxianpu liangzhong jipu fangshide yitong changduan 简谱与五线谱两种记谱方式的异同长短 (Similarités et différences dans les méthodes des deux notations jianpu et sur portée) », Zhongguo yinyue jiaoyu 中国音乐教育 (L'éducation musicale chinoise), 1997, N° 6, p. 28-31.

QI Yi 齐易, ZHAO Jian 赵剑, « Wuxianpu, jianpu de chansheng, fazhen ji xiang zhongguo de chuanru 五线谱、简谱的产生、发展及向中国的传入 (Naissance, évolution et introduction en Chine de la notation sur portée et la notation *jiǎnpǔ*) », Hebei daxue chengren jiaoyuxueyuan xuebao 河北大学成人教育学院学报 (Journal de l'institut d'enseignement pour adulte de l'université du Hebei), 2003, N° 2, p. 27-28.

QIU Meiling 邱美玲, « Zhongxiaoxue shipu jiaoxuede shijian he sikao 中小学识谱教学的实践和思考 (Réflexion et application de l'enseignement de la connaissance des notations à l'école primaire et au collège) », Guangxi jiaoyu xueyuan xuebao 广西教育学院学报 (Journal de l'Institut pédagogique du Guanxi), 2000, N°S1, p. 130-131.

SHAN Du 山犊, « Nongcun yinyue jiaocai yingyong jianpu 农村音乐教材应用简谱 (Le matériel éducatif de la musique dans les villages doit être la notation jianpu) », Zhongguo yinyue jiaoyu 中国音乐教育 (L'éducation musicale chinoise), 1994, N° 2, p. 21-22.

SHI Yongwu 释永悟, Cao Zhi yu fanbei yinyue 曹植与梵呗音乐(Cao zhi et fanbai), Zhongguo zongjiao 中国宗教(Religion chinoise), 2007, N°9.

SONG Huaidong 宋怀东, « Ruheyong word zhizuo yinyue jianpu 如何用 Word 制作音乐简谱 (Comment utiliser Word pour faire la notation musicale *jiǎnpǔ*) », Yishu yanjiu 艺术研究 (La recherche en art), 2004, N° 2, p. 57.

SUN Xiaohui 孙晓辉, « Yuyin fashi pumian jiegou shixi 玉音法事 谱面结构试析 (Analyse du modèle structurel de la notation rituelle des sons de jade) », Huangzhong Wuhan yinyue xueyuan xuebao 黄钟 武汉音乐学院学报 (La cloche jaune-Journal du Conservatoire de musique de Wuhan), 1997, N° 3, p. 74-80.

SUN Yuqiang 孙玉强, WANG Jieqing 王洁清, « Tongyong jianpu yinyue fanyi chengxu 通用简谱音乐翻译程序 (Processus de traduction de la musique par la notation *jiǎnpǔ*) », Weixing diannao yingyong 微型电脑应用 (Usages de la microinformatique), 1995, N° 3, p. 73-74.

TIAN Qing 田青, « Fojiao yinyuede huahua 佛教音乐的华化 (Sinisation de la musique bouddhique) », Shijie zongjiao yanjiu 世界宗教研究 (Recherche sur les religions du monde), 1985, N° 3, p. 34-35.

TIAN Yingying 田英英, « Lun jichujiaoyu zhong wuxianpu he jianpu jiaoxue de youlieshi jiqi yingyong 论基础教育中五线谱和简谱教学的优劣势及其应用 (Essai sur les points forts et les points faibles de la notation sur portée et de la notation *jiǎnpǔ* dans

l'éducation élémentaire et leurs utilisations) », Dazhong wenyi 大众文艺 (Art et littérature populaire), 2011, N° 9, p. 236-237.

WANG Baixiang 关婷婷, « Difang beike yuanxiao yinyuezhuan ye shichanglian er jiaoxuede xianzhuang jiqi gaige 地方本科院校音乐专业视唱练耳教学的现状及改革 (Situation actuelle et réformes de voir le chant et exercer l'oreille dans la spécialité musique de licence des académies régionales) », Yinyue shikong 音乐时空 (L'espace-temps musical), 2014, N° 15, p. 145.

WANG Baixiang 王柏香, « Women zenyang zainongcun kaiban jianpu peixunban 我们怎样在农村开办简谱训练班 (Comment nous avons ouvert des classes d'entraînement à la notation jianpu dans les villages) », Renmin yinyue 人民音乐 (Musique populaire), 1958, N° 9, p. 14-17.

WANG Deyun 王德垵, « Shengquzhe yanjiu shuping 声曲折研究述评 (Discussion relative à la recherche sur la courbe mélodique de la voix) », Yinyue yanjiu 音乐研究 (Recherche musicale), 1999, N° 2, p. 95-99.

WANG Guotong 王国潼, ZHANG Shao 张韶, ZHAO hanyang 赵寒阳, « Guanyu erhu bBdiao jianpu jipufa zhi zhouyi 关于二胡 bB 调简谱记谱法之诤议 (Discussion sur l'invention de la notation jianpu relative au mode bB pour le erhu) », Renmin yinyue 人民音乐 (Musique populaire), 1998, N° 12, p. 10.

WANG Hejia 卫世诚, WEI Shichen 王和家, « jianpu zaizhongguo weishenme neng changqi cunzai ? 简谱在中国为什么能长期存在? (Pourquoi la notation *jiǎnpǔ* a-t-elle une si longue durée en Chine ?) », Zhongguo yinyue jiaoyu 中国音乐教育 (L'éducation musicale en Chine), 1996, N° 2, p. 40-41.

WANG Hua 王华, « Rang jianpu chengwei xuexi wuxianpu de "guaizhang" 让简谱成为学习五线谱的“拐杖” (Faire de la notation *jiǎnpǔ* "la canne" pour apprendre la notation sur portée) », Junying wenhua tiandi 军营文化天地 (L'espace de la culture militaire), 2011, N° 3, p. 38

WANG Ke 王克, « Guanyu zaiwoguo shixing wuxianpu jiaoyu wenti de tantao 关于在我国实行五线谱教育问题的探讨 (Recherche sur des questions éducatives relatives à la pratique de la notation sur portée en Chine) », Dongbei shida xuebao 东北师大学报 (Journal de l'université normale du Nord-Est), 1989, N°S1, p. 38-39.

WANG Shumei 王淑梅, « Yushan fanbai tanyuan '鱼山梵呗'的源流演化及乐谱形式探原源 (Evolution et source de notation de Yushan fanbai) », Xuzhou shifan daxue xuebao 徐州师范大学学报 (Journal d'école normale de Xuzhou), Vol.37, N°5, 2011, p. 40.

WEN Xiaohua 文小华, « Lun jianpu zai putongyinyue jiaoxuezhongde zhongyaoxing 论简谱在普通音乐教学中的重要性 (Essai sur l'importance de la notation *jiǎnpǔ* dans l'enseignement général de la musique) », Yueyang zhiye jishu xueyuan xuebao 岳阳职业技术学院学报 (Journal de l'Institut technique et professionnel de Yueyang), 2005, N° 2, p. 126-127.

WU Chuanxi 吴传玺, « Wo zenyang peiyang xuesheng shijianpude nengli 我怎样培养学生识简谱的能力 (Comment j'inculque aux élèves la faculté de connaître la notation jianpu) », Sichuan jiaoyu 四川教育 (L'éducation sichuanaise), 1982, N° 1, p. 41-42.

WU Juntie 吴军铁, « Jianpu zai zhongtishi jiaoxuezhongde zuoyong 简谱在中特师教学中的作用 (Fonction de la notation *jiǎnpǔ* dans l'enseignement spécialisé)», Dawutai 大舞台 (La grande scène), 2011, N° 12, p. 213-214.

WU Zhiwen 吴智文, « Yinyue kejian zhong jianpude kuaisu shuru 音乐课件中简谱的快速输入 (Intégration rapide de la notation *jiǎnpǔ* dans le logiciel des cours musicaux)», Diannao zhishi yujishu 电脑知识与技术 (Connaissance et technique informatique), 2006, N° 32, p. 165, 184.

XIAO Renwu 肖人伍, « Wei jianpu shuo jijuhua 为简谱说几句话 (Quelques propos en faveur de la notation jianpu) », Zhongguo yinyue 中国音乐 (Musique chinoise), 1983, N° 4, p. 37.

XIAO Xinghua 肖兴华, Zangzu yuepu - yangyi 藏族乐谱-央移 (la notation tibétain - yangyi), Yinyue yanjiu 音乐研究 (Recherche musicale), 1982, N°2, p. 104

XIAO Zhenyu 夏振宇, « Miaoyong Photoshop zizhi yinyue jianpu paiban xitong yinyue zhishi 妙用 Photoshop 自制音乐简谱排版系统音乐知识 (Les connaissances musicales pour bien employer Photoshop dans le système de composition par soi-même en jianpu)», Zhongxiaoxue yinyue jiaoyu 中小学音乐教育 (L'éducation musicale à l'école primaire et secondaire), 2002, N° 5, p. 29-30.

XIU Hailin 修海林, « Shengquzhe gainiande chongxin jieding yu yinyunxue yanjiu shidian 声曲折概念的重新界定与音韵学研究视点 (Point de vue sur la redéfinition du concept de courbe mélodique de la voix et la recherche phonologique) », Yinyue yanjiu 音乐研究 (Recherche musicale), 1999-1, p. 86-89.

YANG Minkang 杨民康, « Yunnan shaoshuminzu jidujiao zanmeishide wuxianpu he jianpu jipufa yanjiu 云南少数民族基督教赞美诗的五线谱和简谱记谱法研究 (Recherche sur les notations sur portée et jianpu de psaumes chrétiens de la minorité du Yunnan)», Zhongguo yinyue 中国音乐 (Musique chinoise), 2006, N° 1, p. 46-51.

YAO Ting 耀廷, « Jianpu yu xianpu zhi wojian 简谱与线谱之我见 (Mon point de vue sur les notations jianpu et sur portée)», Zhongguo yinyue jiaoyu 中国音乐教育 (L'éducation musicale en Chine), 1994, N° 2, p. 21.

YANG Lu 杨路, « Zengyang shi jianpu (1) 怎样识简谱(一) (Comment comprendre la notation *jiǎnpǔ*, volume 1) », Yinyue shijie 音乐世界 (Le monde musical), 1988, N° 7, p. 34-35.

YANG Lu 杨路, « Zengyang shi jianpu (2) 怎样识简谱(二) (Comment comprendre la notation *jiǎnpǔ*, volume 2) », Yinyue shijie 音乐世界 (Le monde musical), 1988, N° 8, p. 34-35.

YANG Lu 杨路, « Zengyang shi jianpu (3) 怎样识简谱(三) (Comment comprendre la notation jiǎnpǔ, volume 3) », Yinyue shijie 音乐世界 (Le monde musical), 1988, N° 9, p. 34-35.

YANG Lu 杨路, « Zengyang shi jianpu (4) 怎样识简谱(四) (Comment comprendre la notation jiǎnpǔ, volume 4) », Yinyue shijie 音乐世界 (Le monde musical), 1988, N° 10, p. 33, 36.

YANG Lu 杨路, « Zengyang shi jianpu (5) 怎样识简谱(五) (Comment comprendre la notation jiǎnpǔ, volume 5) », Yinyue shijie 音乐世界 (Le monde musical), 1988, N° 11, p. 34.

YANG Lu 杨路, « Zengyang shi jianpu (6) 怎样识简谱(六) (Comment comprendre la notation jiǎnpǔ, volume 6) », Yinyue shijie 音乐世界 (Le monde musical), 1988, N° 12, p. 33.

YANG Lu 杨路, « Zengyang shi jianpu (7) 怎样识简谱(七) (Comment comprendre la notation jiǎnpǔ, volume 7) », Yinyue shijie 音乐世界 (Le monde musical), 1989, N° 1, p. 34.

YANG Lu 杨路, « Zengyang shi jianpu (8) 怎样识简谱(八) (Comment comprendre la notation jiǎnpǔ, volume 8) », Yinyue shijie 音乐世界 (Le monde musical), 1989, N° 2, p. 33.

YE Guitong 叶桂桐, « Hanwei liuchao jipu fangfa kao 汉魏六朝记谱方法考 (Examen de la méthode pour noter des Han, Wei et Six Dynasties) », Kunming xueyuan xuebao 昆明学院学报 (Journal du Conservatoire de Kunming), 2009, N° 5, p. 100-104.

YU Quanheng 禹权恒, « Xuetaang yuege yu zhongguo xinshide shanbian 学堂乐歌与中国新诗的嬗变 (Evolution du chant et de la musique au collège et de la nouvelle poésie chinoise) », Jinyang xuekan 晋阳学刊 (Revue de Jinyang), 2013, N° 3, p. 30-35.

ZANG Yibing 臧艺兵, « Zhongguo jipufa yu zhongguo zhexue 中国记谱法与中国哲学 (Notation chinoise et philosophie chinoise) », Zhongguo yinyue 中国音乐 (La musique chinoise), 1996, N°1, p.38-39.

ZHANG Lin 张林, « Song eyunshe 'guban bangshu' tupu fenxi 宋遏云社'鼓板棒数'图谱分析 (Essai de la notation guban bangshu d'eyunshe de l'époque Song) », Yuefu xinsheng 乐府新声 (沈阳音乐学院学报 Journal du conservatoire de musique de Shenyang), 1999, n°3, p. 46.

ZHANG Zhong 张忠, « Jianpu 1234567i yinjie jiaoxue 简谱 1234567i 音阶教学 (Enseignement de la gamme 1234567i de la notation jiǎnpǔ)», Jiaoxue yu guanli 教学与管理 (Enseignement et management), 2002, N° 8, p. 44.

ZHAO Guangqiang 赵光强, « Songdai « yuyinfashi » quxianpu xinlun 宋代 « 玉音法事 » 曲线谱新论 (Nouvelle discussion sur la notation par courbes des mélodies rituelles des sons de jade) », Jiaoxiang (xian yinyue xuanyuan xuebao) 交响-西安音乐学院学报 (Symphonie-Journal du Conservatoire de musique de Xi'An), 2014, N° 3, p. 35-40.

ZHENG Jinyang 郑锦扬, Riben “qingyue” yanjiu 日本“清乐”研究 (Recherche sur le “清乐” du Japon), Fujian shifan daxue 福建师范大学 (Université normale du Fujian), 1985, N°2, p. 38-39.

ZHENG Xiaomei 郑小枚, « Geyuyao yuanliu bianxi 歌与谣源流辨析 (Analyse de l'origine et du développement du chant et du folklore) », Minzu wenxue yanjiu 民族文学研究 (Recherche sur la littérature des minorités), 2009, N° 1, p. 156-162.

ZHOU Wuyan 周武彦, « Shengquzhe shiyi 声曲折释义 (Définition de la courbe mélodique de la voix) », Yinyue tansuo sichuan yinyue xueyuan xuebao 音乐探索 四川音乐学院学报 (Journal du Conservatoire de musique du Sichuan), 2003, N° 4, p. 43-47.

ZHU Shaokun 朱少坤, « Jianpu mantan 简谱漫谈 (Discussion sur la notation *jiǎnpǔ*) », Zhongguo yinyue 中国音乐 (Musique chinoise), 1982, N° 4, p. 54, 74.

Thèses et mémoires

JIANG Yinü 姜一女, Jianpu shibie fangfada yanjiu 简谱识别方法的研究 (Recherche sur la méthode d'identification de la notation jianpu), Zhejiang daxue 浙江大学 (Université du Zhejiang, 2006-03-01

LUO Le 罗乐, Qingmo minchu woguo shifan xuexiao yinyue jiaoyuguande yanjiu 清末民初我国师范学校音乐教育观的研究 (Recherche sur l'attention portée à l'enseignement musical à l'école normale de la Chine à la fin des Qing et au début de la République), Huazhong shifan daxue 华中师范大学 (Université normale centrale de Chine, 2013

YANG Dan 杨丹, Yinyue jiaoxuefa jiaocai zhi lishi yanjiu 音乐教学法教材之历史研究 (1901-1976) (Recherche sur l'histoire des manuels d'enseignement musical-(1901-1976)) », Hunan shifan daxue 湖南师范大学 (Université normale du Hunan), 2013

ZHANG Liyin 张立印, Zhongwen jianpude geci tiqu yu shibie yanjiu 中文简谱的歌词提取与识别研究 (Extraction des poèmes chantés en chinois et jianpu et recherche d'identification), Hangzhou shifan daxue 杭州师范大学 (Université normale de Hangzhou), 2012-06-01

ZHAO Yuqin 赵玉卿, jiangbaishi suzipu gequ yanjiu 姜白石俗字谱歌曲研究, shanghai yinyue xueyuan 上海音乐学院 (conservatoire de Shanghai), 2010

Livres numériques (Chinese Text Project : <http://ctext.org/>)

CHEN Yang 陈旻, Yueshu 乐书 (Livre de musique) Siku quanshu 四库全书, 1782
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=202&remap=gb>

CHEN Yuanjing(liang ?)陈元靓, Shilin guangji 事林广记 (Encyclopédie de la forêt des affaires), Zhonghua shuju 中华书局 (Éditions du livre chinois), 1963
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=83567&remap=gb>

HUA Qiuping 华秋苹, Pipa pu 琵琶谱, (Recueil de la notation de pipa), 1818.
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=3237>

JIANG Keqian 蒋克谦, qinshu daquan 琴书大全 (recueil des livres de la cithare qin), 1590
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=3045>

JIANG Kui 姜夔, Baishi daoren gequ 白石道人歌曲 (Chansons du taoïste baishi), liaohai congshu 遼海叢書 (collection de liaohai) 1936
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=79787&remap=gb>

RONG Zhai 荣斋, Xuansuo beikao 弦索备考, 1814
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=3226&remap=gb>

WANG Xichun 王锡纯, Eyunge qubu 遏云阁曲谱 (Recueil de notation Eyun), 1871
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=4655&remap=gb>

WEI Zhao 韋昭, Guo yu 国语 (Discours des royaumes), Siku quanshu 四库全书, 1782
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=6055>

XIONG Penglai 熊朋來, Sepu 瑟譜 (Tablatures pour la cithare se), Siku quanshu 四库全书, 1782
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=53857&page=26>

YE Tang 叶堂, Nashuyin simeng quanbu 纳书楹四梦全谱, 1792
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46419&page=45>

YING Shao 应劭, Fengsu tongyi 风俗通义 (Présentation de coutume), Siku quanshu 四库全书, 1782
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=5995&remap=gb>

ZHANG Yan 张炎, Ciyuan 词源 (Étymologie), 1320
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&file=95944&page=1>

ZHU Xi 朱熹, Huian xiansheng zhuwengong wenji 晦庵先生朱文公文集 (œuvres complètes de Zhu Xi), 1873

<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=78247&remap=gb>

ZHU Xi 朱熹, Yili jingzhuan tongjie 仪礼经传通解(Interprétation-transmission de la tradition du Canon de l'étiquette et des rites), Siku quanshu 四库全书, 1782
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=718&remap=gb>

SHAO Siyao 邵嗣尧, Ni se pu 拟瑟谱, Zhengjuelou congshu 正觉楼丛书 (collections de Zhengjuelou), 1881 [ca.1694]
<http://ctext.org/library.pl?if=gb&res=83542>

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	i
INTRODUCTION GENERALE.....	1
PREMIERE PARTIE.....	10
Chapitre I Histoire des notations chiffrées	11
1 DEFINITION DE LA NOTATION CHIFFREE	11
1.1 Partition, notation musicale ou tablature	12
1.2 Notation chiffrée	13
2 EXISTENCE DE NOTATIONS CHIFFREES EN CHINE	14
2.1 Notation ersi 二四.....	16
2.1.1 Mode et gamme	17
2.1.2 Structure de mesure (板式 banshi) et nombre de mesures (板数 banshu)	18
2.2 Notation abrégée (jianzi 减字).....	19
2.3 Notation de la cithare se 瑟.....	20
3 EXISTENCE DE NOTATIONS CHIFFREES EN EUROPE.....	21
3.1 Tablatures du XVIe siècle.....	21
3.1.1 Notation en 42 chiffres	21
3.1.2 Notation en 23 chiffres	23
3.1.3 Notation en 7 chiffres	25
3.2 Notation chiffrée du XVIIe siècle.....	28
3.2.1 Les sons	29
3.2.2 Les registres	30
3.2.3 Les signes rythmiques	30
3.3 Notation chiffrée du XVIIIe siècle	32
3.4 Notation chiffrée du XIXe siècle	33
Chapitre II La méthode de ROUSSEAU	37
1 EXEMPLE DE LA NOTATION CHIFFREE DE J.-J. ROUSSEAU	38
2 LES SONS ET LEURS FIGURES.....	41
3 LA HAUTEUR DU SON.....	42
3.1 Les altérations et les accidents.....	43
3.2 Le point d’octave	45
3.3 Le registre	48
3.4 Les signes de ton : tonalité/modalité.....	54

4	LES SIGNES RYTHMIQUES	56
4.1	Mesure et temps	57
4.2	La durée	58
4.2.1	Le trait dans la durée	59
4.2.2	Le point dans la durée.....	60
5	LE SILENCE	62
6	AUTRES SIGNES	64
	Transposition et modulation	65
	Chapitre III La version chinoise de la notation chiffrée de Rousseau	69
1	LES SONS ET LES NOTES 乐音和音符	69
1.1	Les signes des sons 音符	70
1.2	Les noms à chanter 唱名.....	71
1.3	Les noms des sons 音名.....	72
2	LA HAUTEUR DU SON 音高.....	75
2.1	Les altérations et les accidents.....	77
2.2	Le point d'octave	80
2.3	Les signes de ton 调 : tonalité et modalité.....	83
2.4	Le registre	88
3	LA DUREE 节奏.....	93
3.1	Les traits de diminution et de prolongement	96
3.2	Le point de prolongement	98
4	LE SILENCE 休止.....	98
	Conclusion	101
	DEUXIEME PARTIE	103
	Chapitre I Notation en Image	104
1.	LES NOTATIONS POUR DES INSTRUMENTS A PERCUSSION	104
1.1	Notation pigu 鞞鼓	104
1.2	Gu ban bangshu 鼓板棒数.....	107
1.3	Gujing yaofa 鼓经要法	109
2.	LES NOTATIONS POUR LA MUSIQUE VOCALE.....	111
2.1	Sheng qu zhe 声曲折	111
2.2	La notation Shengming 声明.....	112
2.3	Yuyin fashi 玉音法事.....	115

2.4	La notation yangyi 央移	117
Chapitre II Notation en écriture chinoise.....		118
1.	UNE NOTATION DESCRIPTIVE DES GESTES	118
1.1	La notation textuelle wenzi 文字谱	118
2.	DES NOTATIONS DESCRIPTIVES DES POSITIONS DES SONS	119
2.1	La notation pour la cithare zheng 箏谱.....	119
2.2	La notation des dix troncs célestes 天干谱.....	122
3.	DES NOTATIONS DESCRIPTIVES DES SONS MUSICAUX	124
3.1	La notation lülü 律吕	124
3.2	La notation gongche 工尺谱.....	132
3.3	La notation gongshang 宫商.....	138
Chapitre III Notation en caractères		141
1.	RECOMPOSITION DES IDEOGRAMMES CHINOIS.....	141
1.1	La notation de la cithare qin 琴谱	141
1.2	La notation de la cithare se 瑟谱	145
2.	REDUCTION DES IDEOGRAMMES CHINOIS	148
2.1	La notation pour xun 埙谱	148
2.2	La notation zhezi 折子谱	149
3.	CARACTERES SINGULIERS	150
3.1	La notation de Dunhuang 敦煌.....	150
3.1.1	Le luth 琵琶 pipa à quatre cordes.....	151
3.1.2	Les trois manuscrits : P.3539, P.3719, P.3808	151
3.2	La notation suzi 俗字谱	157
Chapitre IV Simplification, acculturation et internationalisation.....		164
1.	SIMPLIFICATION	164
1.1	De la notation textuelle à la notation abrégée jianzi	164
1.2	De la notation lülü à la notation pour xun.....	166
1.3	De la notation gongche à la notation zhezi	167
1.4	Le système de hauteurs absolues au système du do mobile	168
2.	ACCULTURATION	169
2.1	De la notation de Dunhuang à la notation suzi et la notaion gongche	169
2.2	De l'image à l'idéogramme chinois.....	172
3.	INTERNATIONALISATION	173

3.1	La notation pour l'instrument à percussion moderne	174
3.2	De la notation gongche à la notation jianpu	174
3.3	Du système du do mobile au système des hauteurs absolues	175
Conclusion		177
TROISIEME PARTIE.....		179
Chapitre I Le contexte de l'époque.....		180
1.	DES NOUVELLES ECOLES SONT ETABLIES	180
1.1	Le cours de musique	182
1.2	Processus d'introduction d'un cours de musique à l'école moderne.....	184
1.3	Des nouveaux intellectuels (新知识分子) sont formés aux pays occidentaux	186
2.	TROIS PENSEES IMPORTANTES SUR LA MUSIQUE AU XXE SIECLE EN CHINE	185
2.1	LA MUSIQUE A UN POUVOIR ETHIQUE.....	187
2.1.1	La pensée musicale de Kang Youwei 康有为(1858-1927).....	189
2.1.2	La pensée musicale de Liang Qichao 梁启超 (1873-1929)	189
2.2	La musique est une composante de l'éducation esthétique	191
2.2.1	La pensée musicale de Shen Xingong 沈心工 (1870-1947)	191
2.2.2	La pensée musicale de Wang Guowei 王国维 (1877-1927).....	192
2.3	La musique est une connaissance	193
3.	L'UTILISATION DE LA NOTATION JIANPU EN CHINE AU XXE SIECLE.....	195
Chapitre II Pourquoi la Chine moderne a-t-elle besoin de la méthode de Rousseau... 203		
1.	LA MUSIQUE OCCIDENTALE AVANT LE XXE SIECLE	203
1.1	L'introduction par les missionnaires.....	203
1.2	La fanfare	206
2.	DES PROPOSITIONS SUR LA NOTATION MUSICALE.....	208
2.1	Usage des airs et la notation traditionnelle chinoise.....	209
2.2	Système « Tonic sol-fa »	213
2.3	Variations de la notation sur portée	214
3.	POURQUOI ROUSSEAU A-T-IL INVENTE UNE METHODE CHIFFREE ?.....	217
3.1	Facilité d'apprentissage de la musique	218
3.2	Les sources de l'amour de la musique	220
Chapitre III Réflexions autour de la notation musicale		223
1.	MUSIQUE ET SIGNE.....	223
2.	SYSTEME MUSICAL (VOCAL OU INSTRUMENTAL).....	227

2.1	Le geste	227
2.2	Position du son 音位	228
2.3	Hauteur et valeur du son	229
3.	AUTRES ELEMENTS INFLUENTS	233
3.1	Qu'est-ce que c'est une notation musicale ?.....	233
3.2	Quel est le lien entre une notation musicale et la musique ?	234
3.3	La façon d'utiliser une notation musicale.....	235
3.4	L'état d'une notation musicale est influencée par la méthode pédagogique utilisée	236
	CONCLUSION GENERALE.....	238
	Table des illustrations.....	243
	Table de tableaux.....	248
	Bibliographie	249
	Table des matières.....	268
	Index des noms propres.....	273

INDEX DES NOMS PROPRES

AMIOT Josèphe-Marie, 101, 102, 203, 204, 222

APPEL Willi, 21, 24, 26, 27

BRENET Michel, 13, 25, 27, 28

BROWN Samuel Robbins, 204

CAI Yuanpei 蔡元培, 193

CHEN Yang 陈昉, 133

CHEN Yingshi 陈应时, 154, 155, 156, 171, 172

CHEN Yuanjing (liang) 陈元靓, 108, 134, 163

CURWEN John, 34, 212

DAI Sheng 戴圣, 104

DE LA BORDE Jean-Benjamin, 222, 223

DU Guang 杜光, 83

DU HALDE Jean-Baptiste, 101, 223

DU Yaxiong 杜亚雄, 4

HAENDEL Georg Friedrich, 209

GONG Hongyu 宫宏宇, 205, 208, 214, 215

HAN Guohuang 韩国璜, 206

HART Robert, 205

HAYASHI Kenzo, 6, 151, 155

JIANG Kui 姜夔, 19, 132, 134, 142, 143, 145, 146, 158, 177

JOURNEAU Véronique A. 106, 154

KANG Youwei 康有为, 181, 188, 189

LI Hongzhang 李鸿章, 180
LI Shutong 李叔同, 193, 194
LIANG Qichao 梁启超, 189, 190
LIU Tianhua 刘天华, 194

MARTIN Mary, 209, 210, 211, 212, 213
MATEER Calvin, 204, 208, 214
MATEER Julia, 204, 208, 209, 213, 214

PEDRINI Teodorico, 203
PEREIRA Thomas, 202

RAMEAU Jean-Philippe, 39, 40, 224, 225, 234
RAO Zongyi 饶宗颐, 151
RICCI Matteo, 202, 205
RICHARD Timothy, 209
ROUSSEAU Jean-Jacques, 13, 14, 38, 54, 56, 88

SHEN Kuo 沈括, 133, 227, 229, 230
SHEN Xingong 沈心工, 72, 74, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 184, 185, 191, 195, 196
SOOTHILL William E., 208
SOUHAITTY Jean-Jacques, 4, 13, 28, 29, 30, 31, 32
SUN Jinan 孙继南, 204

TCHEN Ysia, 222
TU Xianruo 屠咸若, 71, 72, 75, 85, 86, 98

WANG Guangqi 王光祈, 5
WANG Guowei 王国维, 191, 192
WANG Yaohua, 231

XIAO Youmei 萧友梅, 185, 193

XIONG Penglai 熊朋来, 20 127, 132, 146, 148

YE Dong 叶栋, 123

YUAN Shikai 袁世凯, 207

ZHANG Yan 张炎, 133, 163, 177

ZHU Xi 朱熹, 127, 133, 161

Titre : La réflexion de Jean-Jacques Rousseau sur la notation chiffrée et sa réception en Chine

Mots clés : notation musicale, solfège, Chine, Jean-Jacques Rousseau, acculturation, internationalisation

Résumé : En Chine, à partir du XXe siècle, on utilise largement un genre de notation musicale qui représente les sons musicaux par des chiffres indo-arabes. Cette notation est nommée en chinois *jianpu*, au sens de « notation simple ». En effet, cette notation n'est pas originaire de la Chine, mais vient de l'Occident, plus précisément, de la méthode de Rousseau. En 1742, Jean-Jacques Rousseau avait présenté son projet sur une nouvelle méthode pour écrire la musique, soit une notation chiffrée. Néanmoins la réaction de la société française fut assez froide à son époque. Cette méthode intelligente a été mise de côté par lui-même et la plupart du public en Europe.

Heureusement, après un long terme de développement et des voyages dans le monde, cette notation chiffrée a finalement trouvée son public en Chine. Cette thèse s'efforce de découvrir et d'analyser ce phénomène. Pour cela, dans un premier temps la notation chiffrée de la Chine est comparée de façon détaillée avec celle de Rousseau; puis les notations traditionnelles chinoises ayant existé antérieurement à l'introduction de cette notation en Chine sont présentées ; en dernier lieu, la façon dont le contexte particulier du début du XXe siècle en Chine joue un rôle important dans l'accueil réservé à cette méthode est examinée.

Title : Jean-Jacques Rousseau's reflection on the numerical notation and its reception in China

Keywords : musical notation, musical theory, China, Jean-Jacques Rousseau, acculturation, internationalization

Abstract : In China, from the twentieth century, one type of musical notation has been largely used for representing musical sounds by Indo-Arabic numerals. This notation is called *Jianpu* in china which means "simple notation." Indeed, this notation is not born in China, but comes from the West, precisely, called the Rousseau's method. In 1742, Jean-Jacques Rousseau had its audience in China. This presented his project on a new approach for writing music, a numeral notation. Nevertheless, the French society was cold enough for his invention.

This intelligent method was put aside by himself and also in most of the public in Europe. Fortunately, after a long period of development and travel in the world, this numerical notation has finally found thesis strives to discover and analyze this phenomenon. For this purpose, firstly, the Chinese numerical notation will be compared in details with that one of Rousseau; then the traditional Chinese notations existing before this introduced notation are presented; finally, the special Chinese environment of the early twentieth century will be examined, because of playing an important role in the reception of this method.

