



**HAL**  
open science

## Recherche des sons perdus de la musique xixia

Way Sun

► **To cite this version:**

Way Sun. Recherche des sons perdus de la musique xixia. Musique, musicologie et arts de la scène. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL065 . tel-04724329

**HAL Id: tel-04724329**

**<https://theses.hal.science/tel-04724329v1>**

Submitted on 7 Oct 2024

**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.



# SORBONNE UNIVERSITÉ

ECOLE DOCTORALE V Concepts et Langages (ED 433)

Laboratoire de recherche IReMus (UMR 8223)

## THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique et Musicologie

Présentée et soutenue par :

**SUN Way 孫瑋**

le : 11 juin 2024

**Recherche des sons perdus de la musique xixia**

### **Sous la direction de :**

M. François PICARD – Professeur émérite, Sorbonne Université

### **Président du jury :**

M. Apollinaire ANAKESA-KULULUKA – Professeur, Université des Antilles

### **Membres du jury :**

M. Romain LEFEBVRE – Maître de conférences, Université d'Artois

Mme Lucie RAULT – Maîtresse de conférences HDR, Muséum national d'Histoire naturelle

Mme Françoise WANG-TOUTAIN – Directrice de recherche, Centre national de la recherche scientifique (CRCAO)



# **Recherche des sons perdus de la musique xixia**





## Remerciements

Je voudrais tout d'abord remercier mon directeur de thèse, Monsieur François Picard, qui m'a accompagnée tout au long de cette aventure. J'ai eu la chance d'obtenir son appui, et son soutien scientifique. Toujours présent pour me soutenir et me conseiller, son expérience et ses connaissances ont fortement contribué à la réussite de ma thèse.

Je remercie également mes parents qui m'ont donné la chance de faire mes études en France, à la Sorbonne Université de la licence au doctorat. Sans leur soutien et leur accompagnement je ne serais pas arrivée à ce niveau d'étude.

Je remercie aussi Alain de Parcevaux, ma famille, et mes amis qui m'ont accompagnée, encouragée et aidée attentivement pendant la rédaction de ma thèse de doctorat.

Je souhaite exprimer ma profonde gratitude envers le directeur Du Jianlu 杜建录, et le professeur Yu Guanjian 于光建 des études Xixia de l'Université de Ningxia, le chercheur de l'Académie des sciences sociales du Ningxia Jia Changye 贾常业, le chercheur Yue Jian 岳健, sans oublier le directeur Du et le professeur Yu, qui m'ont mise en relation avec d'autres chercheurs et spécialistes lors de mes recherches de terrain en été 2019, ils ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail de thèse.

Je tiens à remercier à la troupe de l'opéra cantonais Kingfaa à Paris, qui m'a recueillie depuis mes recherches de master, avec qui j'ai appris les notations chinoises, la pratique des instruments, et les systèmes musicaux. Ces connaissances m'ont aidée au cours de mes recherches, et même dans les contextes différents des musiques tangoute et xixia.

Je remercie Mme. Lucie Rault et M. Apollinaire Anakesa, d'avoir accepté d'être les rapporteurs de ma thèse, et de participer au jury. Je remercie également Mme Françoise Wang et M. Romain Lefebvre, d'être membres du jury.



# Sommaire

Recherche des sons perdus de la musique xixia.....	錯誤! 尚未定義書籤。
Remerciements.....	5
Sommaire .....	7
Avant-propos .....	9
Introduction.....	11
Problématique .....	13
Méthodologie .....	14
Objectif et organisation des travaux de recherche .....	16
Préambule : Les Tangoutes .....	17
Chapitre 1 : Voyage sur le terrain - la découverte et l'observation de l'ancien territoire de la dynastie Xixia .....	43
1-1 Sur les traces de la musique xixia cachée .....	46
1-2 Dans l'espace des territoires xixia .....	51
1-3 Légendes entendues dans ces espaces .....	59
1-4 Musiques xixia d'aujourd'hui.....	73
Chapitre 2 : Noms des instruments chez les Xixia.....	77
2-1 <i>Xixia shushi</i> 西夏書事.....	78
2-2 Lexiques xixia.....	88
Chapitre 3 : Iconographie des instruments xixia.....	137
3-1 Scènes représentant des groupes de musiciens .....	137
3-2 Peintures murales.....	140
3-3 Dessins .....	172
3-4 Thangkas.....	187
3-5 Dessins et peintures comme sources.....	222
Chapitre 4 : Analyse des quatre partitions xixia .....	225
4-1 Découverte des partitions xixia .....	226
4-2 Tablatures des doigtés des instruments .....	233
4-3 Partition des mélodies.....	251
4-4 Les modes de la musique de banquet vus à travers des partitions tangoutes .....	261

Chapitre 5 : Poèmes et musiques sur le thème des Tangoutes .....	269
5-1 Tanggudai 唐古歹 .....	271
5-2 Yeketangwu 也可唐兀 .....	305
Chapitre 6 : Des Tangoutes aux Xixia – les performances et les occasions de jeu .....	317
6-1 Caractéristiques .....	317
6-2 Organisation .....	347
6-3 Spectacles xixia .....	374
6-4 La dynastie Yuan à la recherche du système liyue des dynasties précédentes .....	405
Conclusion .....	421
Bibliographie .....	425
Sources primaires .....	425
Sources secondaires .....	441
Annexe 1 Partition Yeketangwu .....	461
Table des partitions .....	463
Table des échelles .....	463
Table des cartes .....	464
Table des tableaux .....	465
Table des figures .....	467
Table des matières .....	477

## **AVANT-PROPOS**

Ma thèse a pour objet de présenter et d'analyser des manuscrits, partitions, peintures murales, poèmes, instruments de musique, et l'organisation des structures musicales des Tangoutes et Xixia, du VI<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle. J'ai donc eu besoin de divers matériaux, et pour les obtenir j'ai effectué mes recherches dans des universités, bibliothèques, instituts de recherche, musées, et sites archéologiques. J'ai aussi pu m'entretenir avec des chercheurs et spécialistes des Tangoutes et Xixia.

### **Collecte des matériaux**

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, des explorateurs occidentaux et russes ont voyagé à l'est à la découverte du monde asiatique ; parmi les manuscrits, archives, et autres objets découverts, pris sur le terrain, certains ont été perdus ou endommagés au cours des voyages, ce qui a été le cas de nombreux objets xixia. L'explorateur Piotr Kouzmitch Kozlov (1863-1935) qui est allé sur des sites xixia, est reparti avec de nombreux objets, qui se trouvent actuellement à Saint Petersburg.

Outre ceux qui se trouvent actuellement dans les musées russes, des matériaux archéologiques ont été exhumés ces dernières années là où vivaient les Xixia ; malheureusement, tous ne sont pas accessibles aux chercheurs. Lorsque nous contactons des instituts de recherche, nous obtenons rarement de réponses, c'est pourquoi nous devons nous contenter de celles accessibles au public.

### **Multi-langues**

Pour rédiger ma thèse, j'ai dû étudier des textes en plusieurs langues, dont le xixia, langue morte qui n'est plus utilisée depuis la dynastie Ming, le chinois classique en caractères traditionnels, le chinois moderne en caractères traditionnels et simplifiés — ces deux langues diffèrent par la grammaire, le vocabulaire, et le sens des mots — et enfin l'anglais, le russe, et le français. La partie la plus délicate a été la traduction en langage universitaire française, du xixia, du russe et des différentes langues chinoises. Ce faisant, maîtriser les langues et éviter les contresens et traduire ces documents, sans perdre le « sens original » a été délicat.

### **Contexte personnel**

Durant mes recherches de terrain, de par mon origine taïwanaise, je me suis heurtée à des tracas administratifs, dus aux différends politiques entre Taïwan et la Chine. Même si l'obtention du visa pour voyager en Chine n'a pas posé de problème particulier, au cours de mes déplacements, ma

nationalité a été un obstacle pour accéder à certains lieux. Heureusement mon statut de doctorante à Sorbonne Université m'a permis, la plupart du temps, de converser et d'échanger avec des chercheurs rencontrés sur le terrain, exception faite avec les archéologues chinois.

## **Terrain**

L'organisation des déplacements sur le terrain a été assez complexe, d'autant que les lieux où je devais me rendre étaient très éloignés les uns des autres, et parfois difficiles d'accès. Heureusement le directeur Du Jianlu 杜建录 et le professeur Yu Guangjian 于光建 de l'université Ningxia m'ont beaucoup aidée à contacter les instituts de recherche, les musées et les chercheurs des différentes régions pour collecter les sources dont j'avais besoin. Ainsi les chercheurs que j'ai rencontrés, comme les professeurs Jia Changye 贾常业 et Yue Jian 岳健 ont partagé avec moi leurs connaissances et facilité l'accès à des documents. J'ai eu également la chance d'être recommandée par le directeur Du et le professeur Yu pour accéder au musée Wuwei et à l'Académie de Dunhuang et visiter les grottes xixia afin d'étudier les peintures murales musicales.

Je remercie mon directeur de thèse, le professeur François Picard d'avoir accepté de travailler sur le sujet que j'ai choisi, malgré la difficulté d'accès aux sources, et la richesse incomparable de la musique chinoise.

Enfin j'ai eu la chance de pouvoir enchaîner mon master dont le sujet portait sur l'opéra cantonais, et ma thèse sur un sujet complètement différent, les musiques tangoute et xixia, d'aller deux fois sur le terrain durant l'été 2019, avant la pandémie du Covid-19, et de participer au colloque sur les études xixia organisé par l'Université de Ningxia. Depuis 2019, à cause de la crise sanitaire due au Covid-19, je n'ai pu retourner sur le terrain pour continuer à collecter les sources et rencontrer des chercheurs pour discuter les nouvelles découvertes. La situation entre Taiwan et Chine s'étant aggravée, il est de plus en plus difficile d'aller en Chine.

## Introduction

Musicienne taiwanaise, de formation musicologique française, je traite dans ma thèse des musiques tangoutes (à partir du VIII<sup>e</sup> siècle) et xixia (1038-1227), de leur aspect et du développement qui s'est produit au contact de la culture han des Plaines centrales. La période de prospérité des Tangoutes et des Xixia s'étend du VIII<sup>e</sup> environ au XIII<sup>e</sup> siècle. Au cours de cette période, les Plaines centrales ont subi l'influence des musiques tang (618-907) et song (960-1279), ainsi que de nombreuses musiques des régions de l'Ouest (*xiyu* 西域), introduites via la Route de la soie, donnant naissance à une ère de multiculturalisme florissant<sup>1</sup>.

J'ai concentré ma thèse sur la façon dont ces différents types de musique ont été introduits dans les sociétés tangoute et xixia, ainsi que sur leur apprentissage, leur utilisation et la transmission de la musique des Han. À l'étude des Xixia, les chercheurs ajoutent souvent des recherches sur les Tangoutes, ancêtres des Xixia, en se concentrant sur l'écriture, la linguistique, l'histoire, la politique, l'armée, etc. Il existe quelques études sur la musique xixia, parmi elles, le Projet d'histoire de la musique des dynasties Xixia, Liao et Jin de Sun Xingqun 孙星群<sup>2</sup> qui décrit la musique xixia à travers différents documents historiques. Des savants ont étudié l'archéologie des instruments de musique xixia des peintures murales de Dunhuang, Andrew West sinologue britannique et A.P. Terent'ev-Katanskij, érudit russe, ont fait des transcriptions, sans analyse musicologique, des trois partitions découvertes au XX<sup>e</sup> siècle dans la ville de Khara-Khoto (Heishui), ancien site important de la dynastie Xixia.

L'origine et la motivation de mes recherches résident dans la manière d'utiliser la musicologie pour analyser les quatre partitions musicales, récemment découvertes, et les matériaux musicaux xixia déjà étudiés, en utilisant la théorie musicale et l'archéomusicologie pour étudier les instruments, les systèmes musicaux et artistiques utilisés par les Xixia.

J'explique également que si les musiques tangoute et xixia se sont développées par elles-mêmes, elles ont également subi l'influence des musiques tang et song ; de plus, j'ai trouvé

---

<sup>1</sup> Etienne de La Vaissière, *Asie centrale 300-850: Des routes et des royaumes*, Paris, Les Belles Lettres, 2024.

<sup>2</sup> Sun Xingqun 孙星群, *Xixia Liao Jin yinyue shigao* 西夏辽金音乐史稿 (Projet d'histoire de la musique des dynasties Xixia, Liao et Jin), Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1998.



des traces de la musique xixia sous la dynastie Yuan, montrant ainsi qu'après la disparition de la dynastie Xixia, la musique xixia a perduré, éveillant ma curiosité et mon désir d'étudier cette musique sous la dynastie Yuan.

Les recherches antérieures sur les musiques tangoute et xixia se sont principalement concentrées sur l'histoire, à part les études effectuées par West et Terent'ev-Katanskij sur les trois partitions musicales ; je proposerai, dans ma thèse, une analyse approfondie de la période xixia, à l'aide de la musicologie et en cohérence avec la théorie musicale.

Enfin, le déplacement sur le terrain, outre pour collecter les sources, les recherches dans les instituts de recherches, échanges avec les chercheurs, et voir *in situ* les peintures murales, m'a surtout permis de parcourir les espaces des Xixia et de ressentir leur musique, comme on le fait dans les recherches ethnomusicologiques.

Les Tangoutes, dans le nord-ouest de la Chine, ont été influencés par la vieille religion de l'Asie centrale, le bouddhisme. Comme leurs ancêtres ont vécu longtemps avec les Tubo et les Tuyuhun 吐谷渾, le bouddhisme est très important pour eux. Au début, n'ayant pas leur propre écriture, ils écrivaient souvent en tibétain, et parfois en chinois. C'était un peuple de nomades qui vivait entre déserts et montagnes.

À partir de la dynastie Sui, ils souhaitent se rapprocher de la culture han des Plaines centrales. Après la chute de la dynastie Tang, sous la dynastie Song, les Tangoutes fondent leur propre dynastie qu'ils appellent *phôn<sup>1</sup> mbin<sup>2</sup> lhjə tha<sup>2</sup>* 禿尾隴鞞 邦泥定國 Bangni dingguo qui veut dire 禿尾鞞羸隴 *Dabai gaoguo* 大白高國, grand pays, ou *Daxia* 大夏, qui signifie grand Xia. Comme Daxia est à l'ouest du territoire des Song, les Han les ont appelés Xixia 西夏, ce qui veut dire les Xia de l'ouest. Le plus souvent ils se faisaient appeler Daxia ou Dabai gaoguo et parfois Xixia. Sous la dynastie Yuan, les Mongols appelaient les Tangoutes et les Daxia, les Hexi 河西, c'est à dire, le peuple à l'ouest du fleuve (Jaune). Les Yuan donnaient aussi le nom de *hexi* aux musiques tangoute et xixia.

C'est dans les lieux où vivaient les Daxia que se trouvent, aujourd'hui, le plus grand nombre d'objets anciens. Plus tard, les explorateurs ont trouvé des vestiges culturels et les ont étudiés. Certains documents écrits par les Han dans des livres historiques ont été importants pour mes

recherches. Parmi eux, une analyse empirique d'une musique d'Asie centrale jouée par les Tangoutes et les Xixia, du VI<sup>e</sup> au début XIV<sup>e</sup> siècle. Nous traiterons ainsi des instruments, des partitions, du système musical, et de ses théories, des pièces de théâtre et de l'organisation chez les Tangoutes et les Xixia, puis verrons la transmission et les échanges entre les musiques des Plaines centrales et les musiques tangoute et xixia.

## Problématique

Ma thèse portera, entre autres, sur la question de savoir si la musique xixia, ses instruments, ses méthodes de notation et les arts du spectacle en rapport ont subi l'influence de la musique traditionnelle des Tangoutes, ou d'autres groupes ethniques et cultures musicales étrangères pour former la musique xixia ?

Comment la musique s'est-elle introduite à la cour de la dynastie Yuan et pourquoi cette dernière n'a-t-elle pas utilisé les systèmes rituels et musicaux (*liyue* 禮樂) des dynasties Song, Liao et Jin 金 (1115-1234) ?

Le système *liyue* est important dans la culture chinoise, « *li* 禮 » fait référence à plusieurs normes d'étiquettes, et « *yue* 樂 » désigne la musique et la danse. Ainsi, *liyue* 禮樂, « musiques et danses rituelles », signifie aussi « normaliser les musiques et les danses ».

De nombreux Tangoutes ont servi à la cour Tang et ils se sont conformés, selon leur grade, aux différentes étiquettes du système *liyue*, à savoir le nombre de musiciens dans le groupe, les instruments qu'ils pouvaient utiliser et combien. Avec la montée en puissance du clan Tuoba des Tangoutes, qui a fondé la dynastie Xixia, la musique de cour des Plaines centrales s'est imposée à la cour Xixia et a continué à se répandre. Quatre siècles se sont écoulés entre le moment où les fonctionnaires tangoutes ont été en contact avec la dynastie Tang et la création de la dynastie Xixia. De ce point de vue, la musique xixia a-t-elle gardé la musique tangoute alors que les Tangoutes ont appris la musique des Tang ?

## Méthodologie

Il existe de nombreuses écoles de pensée différentes sur le thème du patrimoine musical, exploré à travers des perspectives historiques, politiques, économiques, archéologiques et anthropologiques. Dans ces domaines, la transmission de la musique a eu une grande influence pendant une période de l'histoire et a affecté plus ou moins indirectement le développement futur de la musique. La transmission des musiques du passé ou d'ailleurs ont eu une influence déterminante au cours de l'histoire et ont affecté le développement et la conservation des musiques. La pratique de l'archéomusicologie exige de savoir les instruments de musique d'aujourd'hui sont semblables à ceux exhumés, si la façon de jouer pourrait être identique, et à analyser les notations musicales des périodes anciennes. Il existe une relation indissociable entre l'ethnomusicologie dont l'objet est d'interpréter les échanges avec la culture vivante et la transmission musicale. Quant à l'archéomusicologie, elle étudie principalement, à travers les archives, la pratique de la musique, quand, particulièrement en Chine, l'histoire des musiques anciennes expose leurs théories, telles qu'elles ont été consignées par écrit. Ma thèse traite des musiques tangoute et xixia à travers en particulier les méthodes de notation employées dans les partitions musicales, les instruments utilisées et la transmission de la musique des Tang. L'étude de cette musique des Tangoutes ne se limite pas à quelques chansons et partitions, mais elle s'étend à l'ensemble du système musical et l'intègre à son développement.

Les recherches effectuées pour mon mémoire de master portaient, sur l'étude de la troupe d'opéra cantonais à Paris. Grâce à cette expérience, j'ai appris à mener des recherches en utilisant l'iconographie, la technique du son et l'ethnomusicologie. Les maîtres de la troupe de l'opéra m'ont également appris comment la musique chinoise se transmet oralement, et que la manière de noter dépend souvent de la personne qui écrit. De plus, les diverses langues utilisées conduiront à différentes notations, comme on peut l'observer dans les partitions xixia. Le sujet de ma thèse contenant divers axes, pour éviter toute confusion sur le terme de « partition », je précise que ce dernier est utilisé dans le sens actuel de notation musicale, et non dans celui de partition de musique comme opposée à partie, sans bien sûr aucune référence non plus à la partition d'un territoire entre ethnies ou royaumes.

## **Approche iconographique**

Dans cette thèse, de nombreuses études ont été réalisées à partir de peintures murales, de dessins découverts après mes recherches sur l'iconographie.

## **Approche musicologique**

Pour traiter une thèse en musicologie, les analyses musicales, les partitions et les signes écrits sur les manuscrits doivent être pris en compte.

## **Approche ethnomusicologique**

Même si les musiques tangoutes et xixia, influencées par les Tang, ont maintenant disparu, les relations et les échanges entre ces différentes musiques sont au centre de cette thèse.

## **Approche par le terrain**

Les recherches de terrain sont indispensables aux travaux des ethnomusicologues, et même si malheureusement il est aujourd'hui impossible d'écouter de la musique xixia, les lieux où ils jouaient m'ont permis de m'imprégner de celle-ci.

Dans ma thèse, afin de réaliser plusieurs types d'analyses, j'ai utilisé diverses méthodologies :

## **Archéomusicologie**

L'archéomusicologie ou archéologie musicale est une discipline qui a connu un profond renouvellement à la fin des années 1980 au contact de la pratique musicale historiquement informée et de l'étude des traditions vivantes. Dans cette thèse réalisée autour d'analyses de recherches archéomusicologiques, et de nombreuses sources anciennes, j'ai travaillé deux axes :

## **Sources textuelles**

Parmi ces sources, j'ai utilisé les lexiques et les dictionnaires en xixia et chinois, ainsi que les documents historiques pour mieux analyser et comprendre les musiques tangoute et xixia dans divers contextes. Comme la dynastie Yuan n'a écrit aucun livre d'histoire sur les Xixia, il y a peu d'informations sur les musiques tangoutes et xixia. Cependant, il existe des documents historiques

des dynasties Sui et Tang qui traitent des contacts qu'ils ont eus avec les Tangoutes ; en revanche, les Yuan ont suivi la pratique chinoise, en écrivant des livres d'histoire pour les dynasties Song, Jin 金 (1115-1234) et Liao. Ce qui fait que les documents historiques écrits rendent les informations sur les musiques Tangoutes et Xixia très riches, mais dispersées dans différents livres. Enfin, il existe de nombreuses notes, concernant les musiques tangoutes et xixia, écrites par des lettrés tang et song.

## **Sources iconographiques**

Au-delà des textes, les sources iconographiques peuvent nous aider par les images des instruments, peintures murales et dessins de la musique xixia, dans des contextes religieux, pratiques à la cour, et au cours de la vie quotidienne. Les photos que j'ai prises sur le terrain sont également une source iconographique, car elles représentent les lieux où les Tangoutes et les Xixia ont vécu, et nous permettent de ressentir l'environnement. La plupart des matériaux historiques issus des fouilles sont dispersés à l'étranger, seule une petite partie se trouve en Chine. Pour ma thèse, les matériaux iconographiques xixia se concentrent principalement sur des représentations de musiciens, d'instruments de musique et d'apsaras volantes dans les thangkas, et de manuscrits, qui se trouvent à l'Institut russe de recherche orientale. Les documents de la ville de Heishui, les peintures murales de Dunhuang et les partitions de musique xixia, découvertes dans la ville de Heishui et dans la région de Wuwei, sont tous des documents visuels importants dans ma thèse.

Tout en analysant les données visuelles de la période Xixia, je me suis également rendue dans l'ancienne capitale de Xixia, dans la ville de Heishui et dans d'autres villes natales des Xixia pour mener des enquêtes sur place. Même si, lors de mes déplacements en Chine, je n'ai pu voir comment est la musique xixia, ni entendre de la musique xixia, les photos prises dans la ville natale des Xixia et ma présence dans le désert ont été pour moi une source d'inspiration pour ma thèse. Seul ce déplacement m'a permis de comprendre la relation particulière à la transmission, à la trace, à l'héritage, et aux vestiges de cette civilisation.

## **Objectif et organisation des travaux de recherche**

Ma thèse porte principalement sur la recherche de l'aspect général des musiques tangoute et xixia, des méthodes de notation, des instruments utilisés, et des analyses des thèmes musicaux qui n'ont

pas encore été étudiés par la méthode musicologique, notamment l'influence de la musique des dynasties Tang et Song des Plaines centrales dans des partitions xixia. Après les Cinq Dynasties et les Dix Royaumes, les Tangoutes qui ont servi sous la Dynastie Tang savent encore comment pratiquer la musique de cour et lorsque la dynastie Xixia a été créée, ils l'ont directement utilisée pour le système musical rituel *liyue* à la cour xixia. Contrairement aux érudits de la dynastie Song qui ont lu des livres d'histoire et tenté de restaurer le système rituel et musical de la dynastie précédente, les Tangoutes, me semble-t-il, ont directement contribué à la transmission du système *liyue* des Plaines centrales.

Dans le chapitre 2, j'utilise la méthode organologie pour étudier les noms et les verbes des instruments de musique dans les lexiques xixia. Dans le chapitre 3, j'identifie les différents instruments de musique des peintures murales, des thangkas et des dessins xixia. Le propos du chapitre 4 est d'interpréter et d'analyser à l'aide de la musicologie les quatre partitions xixia qui ont été récemment exhumées et dans lesquelles j'ai trouvé la musique de banquet des Plaines centrales et l'utilisation du système des vingt-huit modes de la musique de banquet proposés par l'érudit song Shen Kuo 沈括. Le chapitre 5 porte sur les timbres *qupai* 曲牌<sup>3</sup>, qui, sous la dynastie Yuan, étaient la grande façon de coller paroles et musique. Certains lettrés utilisaient « *Tanggudai* » 唐古歹, une autre appellation des Tangoutes, comme nom de *qupai*. Mon objectif est d'étudier si ces *qupai* du nom de *Tanggudai* sont lié aux Tangoutes ou aux Xixia. Dans le chapitre 6, j'analyse l'organisation sociale de la musique à travers son administration, l'opéra, les théâtres, et la transmission musicale de la période xixia. Mais auparavant, le chapitre 1 est un compte rendu de mon voyage sur le terrain en musicologue archéologue, pour découvrir la musique xixia dans son ancien territoire.

## **Préambule : Les Tangoutes**

### **Un peuple nomade**

Les peuples nomades existaient dans la région nord-ouest de la Chine, avant que leur histoire ne soit écrite par des lettrés. Ils ont pourtant imposé leur marque dans la culture de l'ancienne société chinoise. Parmi eux, le peuple Tangoute, de langue tibéto-birmane, peut-être originaire, beaucoup

---

<sup>3</sup> Le terme générique *qupai* désigne une mélodie fixe utilisée dans la musique traditionnelle chinoise et plus spécialement pour la poésie chantée, et identifiée par son titre.

plus au sud, des contreforts de l'Himalaya, ou plus vraisemblablement qui s'est constitué dans ce Nord-Ouest où les Han les ont connus.

Une explication sur les relations entre nations, ethnies, peuples, clans, familles, chez les Tangoutes, puis chez les Xixia est nécessaire, pour comprendre leur mode de vie, ainsi que le développement de la structure sociale de certains Tangoutes vers un modèle Xixia.

	Tangoutes	Xixia
Nation	Non	Oui
Peuple	Nomade	Sédentaire
Ethnie	Tangoutes	Mélange de Tangoutes et d'autres ethnies
Clan	Huit grands clans	Non
Famille	Oui	Oui

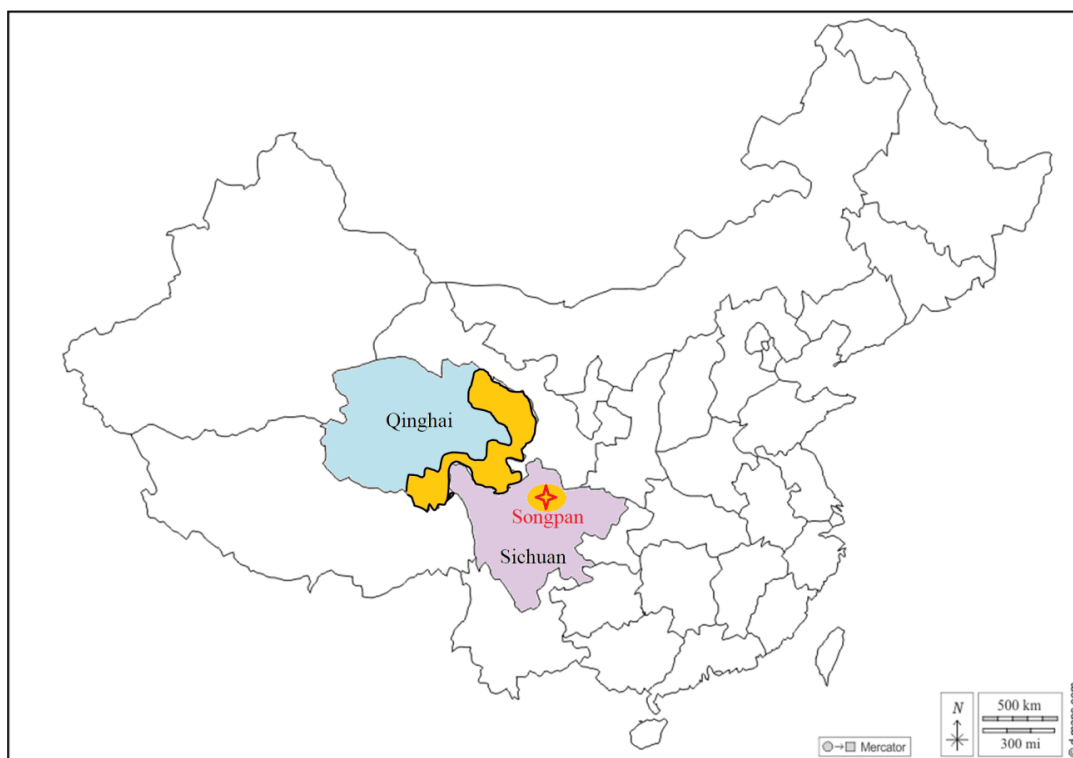
**Tableau 1 Modes de vie des Tangoutes et des Xixia**

À travers de ce tableau, je remarque que la famille est l'unique point commun entre les Tangoutes et les Xixia. Afin de positionner les Tangoutes dans l'histoire de la Chine et suivre leur changement des modes de vie, j'ai distingué quatre étapes : la période nomade : avec l'installation des Tangoutes ; la période sinisation : quand les Tangoutes ont été influencés par la culture han ; la période qui marque l'émergence d'un nouveau régime : la fondation de la dynastie Xixia par le clan Tuoba des Tangoutes ; enfin, les Tangoutes et les Xixia : leurs traces après la chute de la dynastie Xixia en 1227.

Ces quatre périodes sont à la fois indépendantes et liées entre elles, j'observerai les Tangoutes sous tous les aspects de leur vie sociale, mais aussi les mouvements ayant entraîné des changements dans leur société sous l'influence des Han, et conduit à modifier leur avenir et de leur développement.

## Période nomade – Installation des Tangoutes

Les chefs de clan administraient la vie et le développement du clan, chaque fois qu'ils se trouvaient face à un envahisseur, ils unissaient leurs forces pour les combattre. Au IV<sup>e</sup> siècle, la Chine est morcelée entre les royaumes Xiongnu 匈奴, Jie 羯, Xianbei 鮮卑, Di 氐, Qiang 羌 et Han 漢<sup>4</sup>. À partir de la dernière période des dynasties du sud et du nord 南北朝, fin du VI<sup>e</sup> siècle, les premières traces des Tangoutes indiquent qu'ils menaient une vie nomade avec les Tibétains Tubo 吐蕃, les Tuyuhun 吐谷渾 et les Qiang, au sud-est de la province du Qinghai 青海, dans les prairies en amont du fleuve Jaune et dans les vallées de l'ouest du district Songpan 松潘, de la province du Sichuan 四川, où vivaient leurs ancêtres, jusqu'à ce qu'ils migrent vers d'autres lieux pour diverses raisons. Jusqu'au VII<sup>e</sup> siècle environ les Tangoutes (Tangut / Dangxiang 党項族) menaient une vie nomade de chasseurs éleveurs, ils étaient organisés militairement et la plupart d'entre eux vénéraient des dieux en offrant des sacrifices aux ciels<sup>5</sup>.



Carte 1 Lieu résidentiel d'origine des Tangoutes<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Jacques Gernet, *Le Monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1972, carte 11, p. 166-167

<sup>5</sup> « *Sha niuyang yi jitian.* » 殺牛羊以祭天。Li Yanshou 李延壽, *Beishi* 北史 (Histoire des dynasties du Nord), *juan* 96, 659. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=74771>

<sup>6</sup> Détail et coloriage d'une carte muette de la Chine retrouvée sur le site d-maps.com



## Mode de vie

Les Tangoutes ont d'abord une langue orale mais pas écrite, les sources sur lesquelles on peut se baser pour les étudier sont celles écrites par les cours des Plaines centrales. Selon la biographie des Tangoutes<sup>7</sup> dans le livre des Sui, *Sui Shu* 隋書, les clans Tangoutes se regroupent par familles du même nom, ils n'ont pas de loi écrite et prônent la force ; ils se réunissent pour faire la guerre, sinon vivent séparément le reste du temps. Le mode de vie est principalement basé sur l'élevage, ils se déplacent avec leurs troupeaux en fonction du climat.

Dans le Nouveau Livre des Tang, *Xin Tangshu* 新唐書<sup>8</sup>, présenté au souverain en 1060, une

---

<sup>7</sup> « *Mei xing bie wei buluo, da zhe wuqian yuqi, xiao zhe qian yuqi, sushang wuli, wu faling, ge wei shengye, you zhanzhen ze xiang tunju, wu yaofu, bu xiang wanglai. Muyang li niu, yang, lie yi gongshi, bu zhi jiaqiang.* » 每姓別為部落，大者五千餘騎，小者千餘騎，"俗尚武力，無法令，各為生業，有戰陣則相屯聚，無徭賦，不相往來。牧養犛牛、羊、獵以供食，不知稼穡。" Wei Zheng 魏徵, *Sui shu* 隋書 (Histoire des Sui), *juan* 83, *liezhuan* 48, 636. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/隋書/卷83>. Li Yanshou 李延壽, *Bei Shi* 北史 (Histoire des dynasties du Nord), *juan* 96, *liezhuan* 84, 659. <https://zh.wikisource.org/wiki/北史/卷096>

<sup>8</sup> « Les Tangoutes, une autre branche des Qiang occidentaux, ont été affaiblis par la dynastie des Wei et des Jin. Les peuples Dangchang et Dengzhi ont été dominés par la dynastie Zhou, et la rébellion des Tangoutes a commencé à s'étendre à l'est de Songzhou, à l'ouest de Yehu, au sud parmi les Chongsang et Misang, peuples du sud et au nord chez les Tuyuhun. Ces zones géographiques se situaient dans la vallée, traversée par une route accidentée sur 1 500 kilomètres. Les femmes et les hommes ne cultivaient pas, ils portaient des vêtements en cuir et en feutre. Les yacks, les chevaux, les ânes et les moutons se nourrissaient des pâturages qu'ils traversaient. En mai, la température était suffisamment clémente pour que la nature les nourrisse, mais à partir du mois août, la température étant glaciale et ils vivaient sur leurs réserves. Ils ne possédaient ni écriture, ni calendrier, alors pour déterminer les jours de l'année ils observaient la croissance des herbes, des plantes et des arbres. Tous les trois ans ils se réunissaient pour offrir des sacrifices au ciel, ils tuaient du bétail et des moutons, et fabriquaient de l'alcool avec du blé volé aux autres peuplades. Ils épousaient les concubines de leurs pères, leurs tantes, leurs belles-sœurs, leurs belles-filles, mais aucune de ces femmes ne portait le même nom de famille. Quand la mort frappait des personnes âgées, ils trouvaient que c'était dans l'ordre des choses, mais si elles étaient jeunes, voire très jeunes ils trouvaient cela injuste. »

« *Dangxiang, Han xi Qiang bie zhong, Wei, Jin hou weishen. Zhou mie Dangchang, Dengzhi, er Dangxiang shijiang. Qidi Guxizhi ye, dong ju Songzhou, xi Yehu, nan Chongsang, Misang deng Qiang, bei Tuyuhun. Chu shangu qiqu, Dadi sanqian li... Nan nü yi qiu he, beizhan. Chuli niu, ma, lu, yang yi shi, bu gengjia. Dihan, wuyue cao sheng, bayue shuang jiang. Wu wenzi, hou caomu jisui. Sannian yi xiang ju, sha niu yang ji tian, qu mai taguo yi niang jiu. Qi qi shumu, bo shumu, xionshao, zidifu, wei buqu tongxing. Lao er si, zisun bu ku; shaosi, ze yue yaowang, naibei. You pipa, hengchui, jifou wei jie.* » 党項，漢西羌別種，魏、晉後微甚。周滅宕昌、鄧至，而党項始彊。其地古析支也，東距松州，西葉護，南春桑、迷桑等羌，北吐谷渾。處山谷崎嶇，大抵三千里。...男女衣裘褐，被氊。畜犛牛、馬、驢、羊以食，不耕稼。地寒，五月草生，八月霜降。無文字，候草木記歲。三年一相聚，殺牛羊祭天，取麥他國以釀酒。妻其庶母、伯叔母、兄嫂、子弟婦，惟不娶同姓。老而死，子孫不哭；少死，則曰夭枉，乃悲。有琵琶，橫吹，擊缶為節。Ouyang Xiu 歐陽修, *Xin Tangshu* 新唐書 ( Nouveau livre des Tang), *juan* 221 *shang*, *liezhuan* 146 *shang*, *xiyu shang*, 1060. <https://zh.wikisource.org/wiki/新唐書/卷221上>

partie est consacrée aux peuples occidentaux, *Xiyu* 西域, dont les Tangoutes, décrivant leurs lieux de vie, leurs traditions, leurs coutumes sociales et leurs croyances. Tous ces clans nomades sont dirigés par un grand chef qui gère les affaires claniques, chaque clan habite et vit dans des régions différentes. Les chefs des différents clans se réunissent tous les trois ans pour discuter et négocier des affaires importantes de l'ensemble des clans Tangoutes. Ce livre est également une des premières traces écrites sur la musique tangoute :

« Les Tangoutes ont le luth *pipa* 琵琶, la flûte traversière *hengchui* 橫吹 et le pot *fou* 缶. »

### Les huit grands clans tangoutes

Parmi les nombreux clans Tangoutes, huit sont très actifs : Xifeng 細封, Feiting 費聽, Wangli 往利, Pochao 頗超<sup>9</sup>, Yeli 野利<sup>10</sup>, Fangdang 防當, Miqin 米擒, Tuoba mais celui des Tuoba était le plus puissant<sup>11</sup>. Les lieux d'installation des clans tangoutes sont indiqués dans le chapitre de la bibliographie des Tangoutes dans le Nouveau Livre des Tang<sup>12</sup>, les clans Xifeng vivaient à Songpan, au nord-ouest de l'actuelle province Sichuan, ceux des Pochao, dans la région des montagnes aux neiges éternelles au nord-ouest de Sichuan, appelés aussi Tangoutes des montagnes aux neiges éternelles. Enfin, les clans Yeli et Tuoba installés à Xiazhou 夏州, au nord de la sous-préfecture Jingbian 靖邊 de l'actuelle province de Shanxi 山西, se sont appelés Pingxia 平夏, et c'est à partir du VIII<sup>e</sup> siècle que le clan Tuoba a pris le nom « Xia » pour fonder la dynastie Xixia.

### Sinisation de 581 à 1038 – Influence de la culture han

#### Migration des Tangoutes de leur région d'origine

Sous la dynastie des Sui les Tangoutes ont migré par deux fois car ils étaient opprimés depuis très longtemps par le pouvoir politique des Tuyuhun, plusieurs milliers de familles Tangoutes se sont soumises au pouvoir de la dynastie Sui. À la lecture du Livre d'histoire du Nord *Beishi* 北史 et du

---

<sup>9</sup> Également écrit *pochou* 破丑.

<sup>10</sup> Selon Du You 杜佑, *Tong dian* 通典, *juan* 190, s'écrit *yelushi* 野律氏. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=211122>

<sup>11</sup> « *You Xifeng shi, Feiting shi, Wangli shi, Pochao shi, Yeci shi, Fangdang shi, Miqin shi, Tuoba shi, er Tuoba zuiwei Qiangzu.* » 有細封氏、費聽氏、往利氏、頗超氏、野辭氏、房當氏、米擒氏、拓拔氏, 而拓拔最為強族。Liu Xu 劉昫, *Jiu Tangshu* 舊唐書 (Ancien Livre des Tang), *juan* 198. <https://zh.wikisource.org/wiki/舊唐書/卷198>

<sup>12</sup> Ouyang Xiu 歐陽修, *Song Qi* 宋祁, *Xin Tangshu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), *juan* 221, 1060.

Livre des Sui, *Suishu* 隋書, la soumission a eu lieu à deux dates différentes :

1. Selon le Livre d'histoire du Nord<sup>13</sup>, la soumission date de 581, première année *kaihuang* (開皇元年) du règne de Sui Wendi 隋文帝.
2. Selon le Livre d'histoire des Sui<sup>14</sup>, la soumission date de 584, quatrième année *kaihuang* du règne de Sui Wendi.

Je fais l'hypothèse que l'écart chronologique entre ces deux dates s'explique par le fait que le Livre d'histoire du Nord et le Livre des Sui ont tous deux été écrits par des lettrés de la dynastie Tang, plusieurs siècles après les faits. Par conséquent, l'explication la plus raisonnable consiste à attribuer ces dates différentes à la première tentative des Tangoutes de contacter le gouvernement des Plaines centrales au début de la dynastie Sui.

En 585, cinquième année *Kaihuang*, Tuoba Ningcong 拓跋寧叢, le chef du clan Tuoba, conduisit son peuple à Xuzhou 旭州, maintenant comté de Lintan 臨潭, province de Gansu 甘肅, et demanda à être rattaché à la dynastie Sui. Par ce fait là, Tuoba Ningcong a reçu de l'empereur Sui Wendi le titre de général. À cette époque, la dynastie Sui a accepté les Tangoutes, et a établi l'État et le comté pour gérer ces derniers, en promulguant les règles de vie dans les régions où s'installèrent les Tangoutes.

En 588, au cours de la huitième année *Kaihuang*<sup>15</sup>, parmi ceux qui ont été opprimés par le pouvoir du Kualu 夸呂 Khagan 可汗 des Tuyuhun, Tuoba Muni 拓跋木彌, chef du clan des Tangoutes et *biwang* 裨王 « petit roi » de Tuyuhun, amène son clan composé de milliers de familles à se soumettre à la dynastie Sui. À cause de la politique suivie par ce régime, les Tangoutes et le prince de Tuyuhun ne veulent plus être inféodés au pouvoir des Tuyuhun, le Kebohan 可博汗,

---

<sup>13</sup> « *Kaihuang yuannian, you qianyu jia guihua. Wunian, Tuoba Ningcong deng ge luzhong yi Xuzhou neifu, shou da jiangjun, qi bu xia ge you dengcha.* » 開皇元年, 有千餘家歸化。五年, 拓跋寧叢等各率眾詣旭州內附, 授大將軍, 其部下各有等差。Li Yanshou 李延壽, *Bei shi* 北史 (Histoire des dynasties du Nord), *juan* 96, *liezhuan* 84. <http://www.guoxue123.com/shibu/0101/00bsf/095.htm>

<sup>14</sup> « *Kaihuang sinian, you qianyu jia guihua. Wunian, tuoba ningcong deng ge luzhong yi xuzhou neifu, shou da jiangjun, qi buxia geyou dengcha.* » Wei Zheng 魏徵, *Shui shu* 隋書 (Livre des Sui), *juan* 83, *liezhuan* 48. 開皇四年, 有千餘家歸化。五年, 拓跋寧叢等各率眾詣旭州內附, 授大將軍, 其部下各有等差。 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=777185>

<sup>15</sup> « *Kaihuang banian, qi mingwang tuoba muni qingyi qianyu jia guihua.* » 開皇八年, 其名王拓跋木彌請以千餘家歸化。Wei Zheng 魏徵, *Sui shu* 隋書 (Livre des Sui), *juan* 83, *liezhuan* 48, 636. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/隋書/卷83>

prince de Tuyuhun, et ses grands fonctionnaires se sont eux aussi soumis ; cependant l'empereur de la dynastie Sui n'encourage pas la rébellion des Tangoutes et décide de ne pas envoyer de troupes, espérant ainsi que la situation se calme d'elle-même et revienne normale. Ils peuvent néanmoins se déplacer des régions de l'ouest, Xiyu 西域 vers le centre des Plaines centrales, les Tangoutes sont tentés d'entrer en contact avec le pouvoir de la cour des Sui, pour s'installer en Chine centrale, sous le pouvoir politique de la Chine.

L'empereur Wen de la dynastie Sui<sup>16</sup> a rappelé à Tuoba Ningcong, qui veut se soumettre à la dynastie Sui, qu'une nation perdure si elle est sédentarisée. Au fil du temps les Tangoutes développent une agriculture et une industrie ce qui leur permet d'accroître les rendements de la production agricole, d'étendre l'élevage et de s'intégrer à un mode de vie sédentaire. Après avoir quitté Tuyuhun, les Tangoutes n'ont pas ménagé leurs efforts pour passer d'une organisation de chefferies à celle d'un pays. Après avoir été gouvernés pendant une longue période les Tangoutes ont à leur tour gouverné d'autres groupes ethniques, obtenant finalement ce qu'ils ont toujours voulu, devenir une nation. Le clan Tuoba, a eu un rôle important après la dernière migration des Tangoutes, ceux-ci l'ont désigné pour prendre contact et les représenter à la cour des Sui, et ils ont commencé à s'émanciper du pouvoir tuyuhun. Lorsque les Sui les ont autorisés à s'implanter durablement au centre de la Chine, une partie d'entre eux s'est sédentarisée et est entrée en contact avec des cours des Plaines centrales. C'est à ce moment-là que le pouvoir des Sui a remarqué que les Tangoutes avaient une réelle force militaire et qu'ils pouvaient les aider à défendre et protéger les régions frontalières. Pour mieux les diriger et les administrer, la cour Sui a offert aux chefs Tangoutes des territoires et des titres de fonctionnaire.

### **Le développement des Tangoutes sous la dynastie des Tang**

Sous le règne de l'empereur Taizong 太宗, la dynastie des Tang développe une stratégie d'apaisement *zhaofu zhengce* 招撫政策 à l'égard des Tangoutes, qui conduit les autres clans tangoutes à se mettre sous la protection des Tang et au service de la cour. En 629, au cours de la troisième année de Zhenguan 貞觀, le chef du clan tangoute Xifeng, Xifeng Bulai 細封步賴, se

---

<sup>16</sup> « Wunian, Tuoba Ningcong deng ge shuai zhong yi Xuzhou neifu, shou da jiangjun, qi buxia geyou dengcha. ... Di wei yue: " huan yu er fuxiong, rensheng xuyou dingju, yanglao zhangyou. Nai zhahuan zhazou, buxiu xiangli xie! " Zishi chaogong bujue. » 五年，拓拔寧叢等各率眾詣旭州內附，授大將軍，其部下各有等差。...帝謂曰：「還語爾父兄，人生須有定居，養老長幼。乃乍還乍走，不羞鄉里邪！」自是朝貢不絕。Li Yanshou 李延壽, *Bei shi* 北史 (Histoire des dynasties du Nord), *juan* 96, *liezhuan* 84. <http://www.guoxue123.com/shibu/0101/00bsf/095.htm>

rallie au pouvoir des Tang, et s'installe à Guizhou 軌州, actuellement Songpan au Sichuan, ce qui indique qu'il est retourné dans la région de ses ancêtres tangoutes.

La cour des Tang ayant offert à Xifeng Bulai le poste d'ambassadeur *cishi* 刺使, cette stratégie d'apaisement du gouvernement des Tang pousse, l'un après l'autre, les autres clans tangoutes à se rapprocher du pouvoir. Cette politique accélère la deuxième migration des Tangoutes, qui se fait à grande échelle, avec notamment le clan des Tuoba, de nombreux Tangoutes suivent ce mouvement et commencent à se fixer dans les territoires où le pouvoir des Tang les installe. Selon l'Ancien Livre des Tang<sup>17</sup> un recensement effectué dans l'année 632 indique que près de 300 000 Tangoutes, répartis en quarante-huit cantons, se sont installés à la cour des Tang. La dynastie des Tang a intégré politiquement et géographiquement les Tangoutes, qui se soumettent et s'inféodent au pouvoir des Tang. La troisième migration se déroule au moment où les Tangoutes sont menacés politiquement et territorialement par les Tibétains Tubo<sup>18</sup>, et doivent se déplacer vers les territoires Tang ; les huit clans les plus puissants des Tangoutes se soumettent au pouvoir Tang ; à cette période, les Tangoutes avaient déjà migré plusieurs fois. Parmi tous ces mouvements, la migration en 677 a été mentionnée dans le Livre des Tang, qui indique avec précision les noms des régions où les Tangoutes se sont installés : au nord de Longyou dao 隴右道, principalement dans les cantons de Tao 洮, Qin 秦 et Lin 臨, à Guannei dao 關內道 dépendent les cantons Qing 慶, Ling 靈, Xia 夏, Yin 銀 et Sheng 勝. Le gouvernement des Tang aide les Tangoutes à se déplacer dans les cantons de Qing, Ling et Qin, pour s'installer dans la préfecture Dangxiang, Dangxiang *jimi fu* 党項羈縻府<sup>19</sup>, division administrative des Tangoutes, et offrir au grand chef des Tuoba et à ses descendants des titres de noblesse qui étaient héréditaires.

Ce système joue un grand rôle dans l'aide au développement des affaires tangoutes et des

---

<sup>17</sup> « *Taizong xia Shisui, dangxiang qiang qianhou neishu zhe sanshi wan kou.* » 是歲, 黨項羌前後內屬者三十萬口。Liu Xu 劉昫, *Jiu Tangshu* 舊唐書 (Ancien Livre des Tang), *juan* 3, *benji* 3, 945. <https://zh.wikisource.org/wiki/舊唐書/卷3>

<sup>18</sup> « *Dangxiang gudi xianyu Tubo, qi chuzhe wei qi yishu, Tubo weizhi Miyao.* » 党項故地陷於土蕃, 其處者為其役屬, 吐蕃謂之弭藥。Liu Xu 劉昫, *Jiu tang shu* 舊唐書 (Ancien Livre des Tang), *juan* 198, *liezhuan* 148. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/舊唐書/卷198>

<sup>19</sup> Le système *jimi*, également connu sous le nom de *jimi fuzhou* 羈縻府州, fait référence à l'État établi par l'ancienne cour impériale dans les zones minoritaires éloignées. L'utilisation de la stratégie « *yiyi zhiyi* » 以夷制夷, pour contrôler les barbares par d'autres barbares, n'est pas la même dans les états généraux et les comtés en raison de règles coutumières différentes.

ethnies. En accomplissant les tâches assignées par la cour impériale, les dirigeants de ces groupes ethniques sont inféodés à la cour impériale, élargissant et renforçant ainsi l'autorité locale du chef, dans le même temps, le pouvoir de la nation s'élargit progressivement. En se référant à la préfecture *jimi* dans laquelle les Tangoutes sont subdivisés comme indiqué dans le Nouveau Livre des Tang<sup>20</sup>, voici un tableau qui montre l'expansion des Tangoutes sous le système *jimi*.

Nationalités de la région		Distinction militaire et politique	Zone géographique	Préfecture <i>jimi</i>	Sous-préfecture <i>jimi</i>	Comté de Jimi
Turque 突厥, Huihe 回紇, Tangoute, Tuyuhun 吐谷渾		<i>Kuannei</i> district 關內道	Nord du Xinjiang	29	90	
Turque, Huihe, Tangoute, Tuyuhun et groupes ethniques des régions occidentales <sup>21</sup>		<i>Longyouzhe</i> 隴右者	Nord-ouest	51	198	
Tangoute		X			24	
	Troisième année de Zhenguan	Bureau du gouverneur de Songzhou	Région de Ling 靈, Qing 慶, Yin 銀, Xia 夏  Quatre provinces Ju 岨, Feng 奉, Yan 巖, Yuan 遠	15	51	
	Cinquième année de Zhenguan				67	47
	Tuoba Chici	Bureau du	Yi 懿, Wu 嵯,		32	

<sup>20</sup> Ouyang Xiu 歐陽修, *Xin tang shu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), *juan* 34 *xia*. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/新唐書/卷043下>

<sup>21</sup> Qiuci 龜茲, Khotan 于闐, Yanqi 焉耆, Shule 疏勒, les Hu attachés à la région de Hexi *neishu zhu hu* 河西內屬諸胡, seize royaumes des régions occidentales *xiyu shiliu guo* 西域十六國.

		gouverneur de Songzhou	Lin 麟, Ke 可			
	Pendant la rébellion de l'An Lushan		Région de Ling, Qing, Yin, Xia	1	73	1

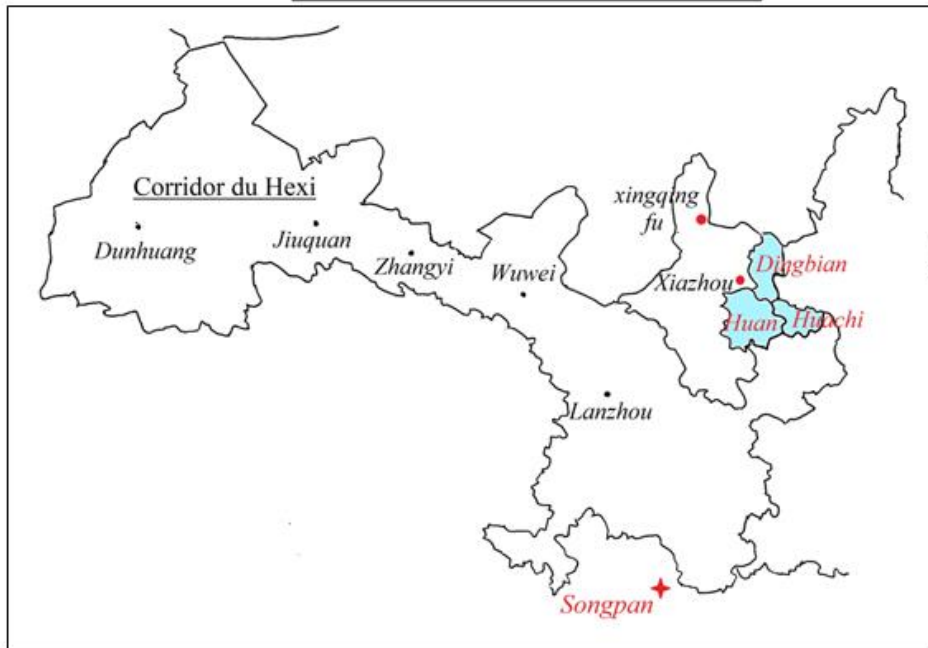
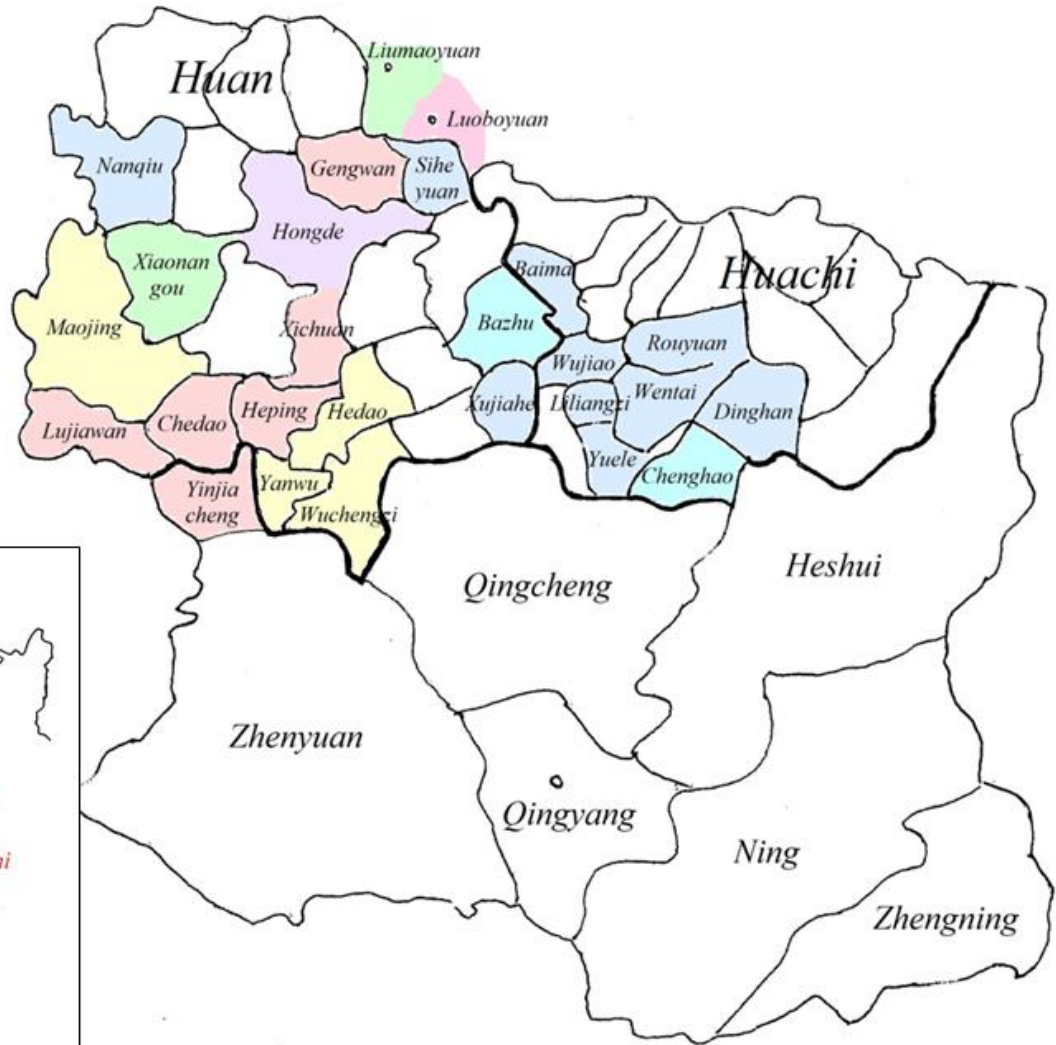
**Tableau 2 Zones géographiques des Tangoutes sous le système *jimi*, selon Zhong Yinmei<sup>22</sup>**

Selon l'Histoire générale des divisions administratives chinoises, au chapitre de la dynastie des Tang dans la correspondance entre les régions anciennes et actuelles<sup>23</sup>, les régions où étaient installés les Tangoutes correspondent à la zone géographique actuelle des sous-préfectures de Huan 環 et de Huachi 華池, de la ville Qingyang 慶陽 de la province du Gansu, de la sous-préfecture de Dingbian 定邊 de la ville de Yulin 榆林 de la province du Shanxi 陝西 ; une seule région des Tuoba était rattachée à la sous-préfecture de Zhenyuan 鎮原 de la province du Shanxi, mais elle se trouvait aussi à côté des autres clans des Tuoba. C'est un document qui indique avec détail les régions où résidaient des Tangoutes établis par le gouvernement de la dynastie des Tang. C'est seulement suite à la mutinerie de An Lushan 安祿山 et de Shi Siming 史思明 qu'une guerre sanglante éclate en Chine obligeant les Tangoutes à faire la dernière migration importante ; en 755, les Tangoutes se déplacent jusqu'aux régions Qing, Xia, Yan 鹽, Ling, Yin, Sui 綏 et Yan 延 qui sont devenues plus tard le territoire de la fondation de la cour impériale des Xixia du clan Tuoba.

<sup>22</sup> Zhong Yinmei 钟银梅, « Tangdai jimi fuzhou zhidu shuping » 唐代羈縻府州制度述评 (Revue du système de la préfecture de Jisi sous la dynastie Tang), *Ningxia daxue xuebao (Renwen shehui kexue ban)*, 宁夏大学学报(人文社会科学版), vol. 28, 2006, p. 43-46.

<sup>23</sup> Zhou Zhenhe 周振鹤 (ed.), *Zhongguo xingzhen qu huatong shi* 中國行政區劃通史 (Histoire générale des divisions administratives chinoises), Shanghai, Fudan daxue, 2007 *Tangdai juan* 唐代卷 "Gujindiyou duizhao" 古今地域對照.



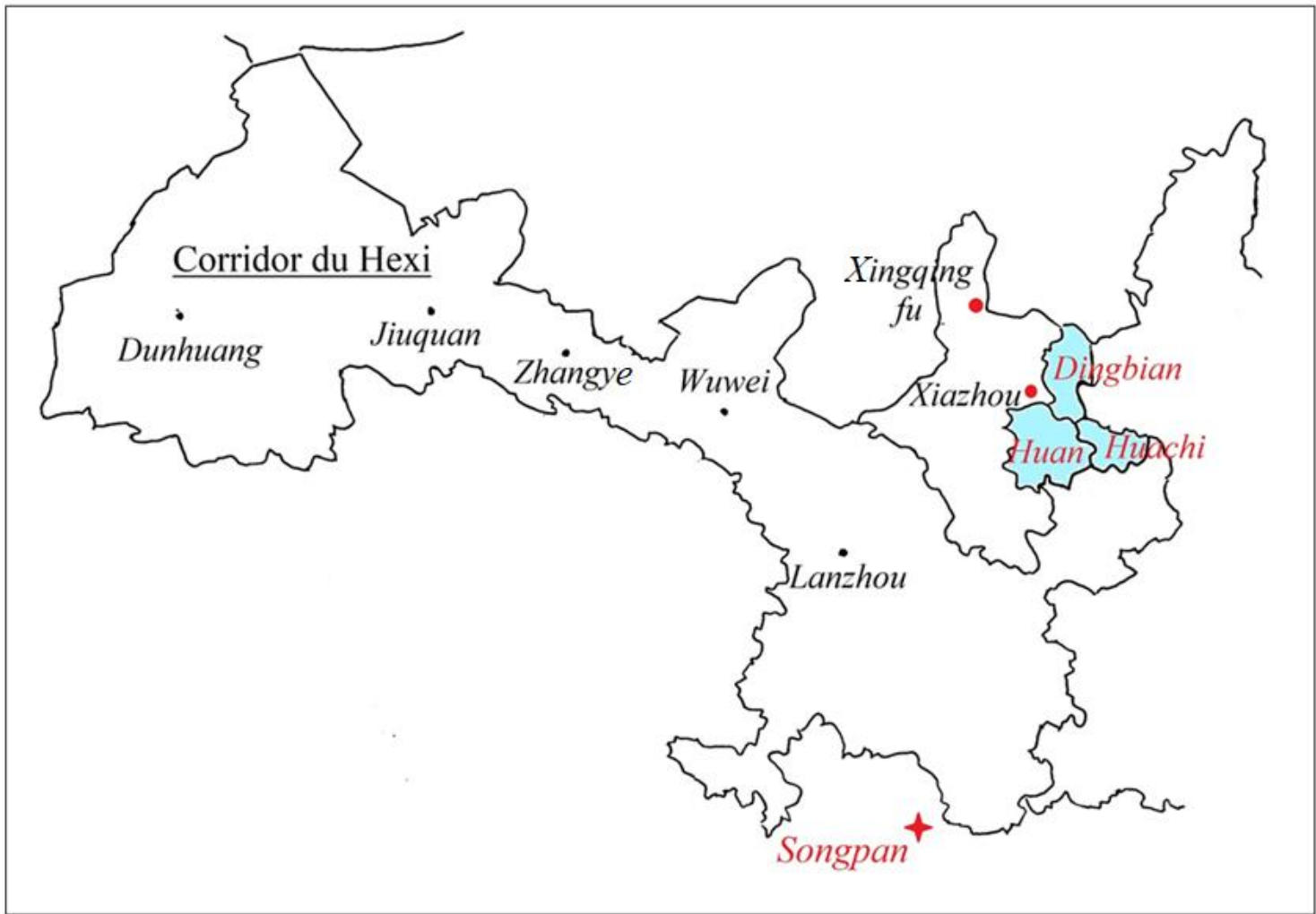


Carte 2 Régions où se sont réinstallés les Tangoutes en 677



## Début de la musique de cour

Les Tangoutes qui ont opté pour un passage de la vie nomade à la vie sédentaire, parce qu'ils sont de vaillants combattants et défendent la frontière nord-ouest, se sont intégrés à la dynastie Tang. Rappelons que les Tangoutes ont reçu des récompenses pour l'aide apportée aux Tang, et qu'ils purent accéder à la capitale, Chang'an 長安, aujourd'hui Xi'an 西安. Parmi de nombreuses influences de la culture han, les plus importantes sont les trois ensembles d'instruments de musique et les groupes de musiciens offerts à Tuoba Sigong 拓跋思恭 par l'empereur Xizong 僖宗 de la dynastie Tang. Grâce à ces influences, les Tangoutes sont entrés en contact avec la « musique de la cour des Han ». La musique de la cour introduite chez les Tuoba des Tangoutes de la dynastie Tang, a eu un impact très important sur la transmission de l'orthodoxie de la musique et du rituel, du système *liyue* 禮樂.



Carte 3 Zones où les Tangoutes se sont réinstallés et les territoires gouvernés par la dynastie Tang

Le corridor du Hexi sépare les contreforts tibétains au sud des plateaux mongols au nord, et relie les Plaines centrales aux régions de l'Ouest. Il traverse le district de Lanzhou 蘭州 du comté de Jincheng 金城, dans la province du Gansu, Xining 西寧 dans la province du Qinghai, Guazhou 瓜州, Shanzhou 鄯州 et la Bannière d'Ejin en Mongolie intérieure et les « quatre comtés de Hexi » : Wuwei 武威 (anciennement connu sous le nom de Liangzhou 涼州), Zhangye 張掖 (Ganzhou 甘州), Jiuquan 酒泉 (Suzhou 肅州) et Dunhuang 敦煌. Chaque chef tangoute a choisi le lieu de migration de son clan et l'itinéraire à suivre, enfin chaque clan, sous la conduite de son chef, a établi son plan et ses projets de développement. Les documents historiques relatifs aux itinéraires de migration, et les cartes que j'ai dessinées, me permettent de savoir dans quelles régions les Tangoutes se sont installés et quels itinéraires ils ont suivis. Contrairement à l'adage « l'idéologie dominante est celle de la classe dominante<sup>24</sup> », ou aux processus de colonisation pratiqués par l'Europe, toute l'histoire de la Chine est l'histoire de la conquête de territoires han par des peuples nomades, et l'histoire de la sinisation en retour de ces peuples.

### **Emergence de la dynastie Xixia de 1038 à 1227**

Après une longue période de préparation, les Tangoutes fondent l'empire des Xia occidentaux, ou dynastie Xixia 西夏, et se considèrent comme les égaux des dynasties des Song 宋, des Liao 遼 et Jin 金 (1115-1234).

Leur classe dirigeante est formée de Tangut métissés de Xianbei, descendants des Tabgatch fondateurs de l'empire des Wei du Nord 北魏 aux V<sup>e</sup> - VI<sup>e</sup> siècles et de Tuyuhun. Produits de mélanges ethniques, ces dirigeants sont à la tête d'un empire dont les populations sont hétérogènes — Tangut, Chinois, Turcs Ouïgours, Tibétains — et où se mêlent les genres de

---

<sup>24</sup> « Die Gedanken der herrschenden Klasse sind in jeder Epoche die herrschenden Gedanken », Karl Marx, Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie* (L'idéologie allemande) [1845-1846], 1932. [http://www.mlwerke.de/me/me03/me03\\_017.htm#I I A](http://www.mlwerke.de/me/me03/me03_017.htm#I I A) « Les pensées de la classe dominante sont aussi, à toutes les époques, les pensées dominantes » <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1845/00/kmfe18450000c.htm>

vie les plus divers : agriculteurs, caravaniers, éleveurs nomades, pasteurs à demi sédentaires...<sup>25</sup>

Pendant une courte période, après la mort de son père, Li Deming 李德明, Li Yuanhao 李元昊 se comporte envers la dynastie Song comme un ministre, sans en avoir le statut, et fait les derniers préparatifs pour établir le royaume Xixia. En 1036, Li Yuanhao ordonne au ministre Yeli Renrong 野利仁榮 de proclamer l'écriture Xixia ; les caractères xixia, créés en imitant ceux des chinois, se composent de radicaux, mais beaucoup plus complexes à construire. Ainsi les caractères xixia ont pour objet d'exprimer la langue orale tangoute, et les règles de leur formation peuvent-être différentes de celles des caractères chinois. L'écriture Xixia devient le livre du pays, « *guoshu* 國書 », ou livre des Fan « *fanshu* 番書 », ce qui a permis de préserver et de diffuser la culture Tangoute ; ainsi, Yeli Renrong établit, impose les règles des Han et fait construire des infrastructures sociales. Après l'achèvement des installations, la dynastie Xixia est fondée le 10 novembre 1038, à Xinqin fu (aujourd'hui Yinchuan de la région autonome du Ningxia Hui), et Li Yuanhao s'attribue le titre d'empereur Xia Jingzong 夏景宗.

### Création de l'écriture

Pendant cinq siècles, les Tangoutes s'étaient exprimés en langue tangoute mais avaient écrit en tibétain ou en chinois, ils ont par la suite été convaincus que pour fonder une dynastie il fallait avoir sa propre écriture<sup>26</sup>, afin de poser les bases du développement économique et culturel de la société. Plus tard les documents diplomatiques ont été écrits en tangoute et en chinois, pour communiquer avec d'autres dynasties.

---

<sup>25</sup> Jacques Gernet, *Le Monde chinois, op. cit.*, p. 312-314.

<sup>26</sup> « *Yuanhao zizhi fanshu, ming Yeli Renrong yanyi zhi, cheng shier juan... jiao guoren jishi yong fanshu, er yi Xiaojing, Erya, Siyan zazi wei fanyu.* » 元昊自製蕃書, 命野利仁榮演繹之, 成十二卷... 教國人紀事用蕃書, 而譯孝經、爾雅、四言雜字為蕃語。Toktogha, *Song shi* 宋史 (Livre des Song), *juan* 485, *liezhuan* 244, *waiguo* 1. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/宋史/卷485>

Selon l'histoire des Song, l'écriture Xixia a été créée par Li Yuanhao<sup>27</sup>, l'empereur fondateur des Xixia, alors que selon l'histoire de dynastie Liao<sup>28</sup> ce n'est pas Li Yuanhao, mais son père, Li Deming qui l'a créée. Mais, sous la dynastie Song, Shen Kuo 沈括 dans son livre *Mengxi bitan* 夢溪筆談<sup>29</sup>, suppose que l'écriture de Xixia a été créée par Yeli Yuqi 野利遇乞. De ces trois sources, je ne peux pas, à ce jour, savoir laquelle est exacte, mais une chose est certaine, la création de la langue xixia est antérieure à la fondation de la dynastie Xixia, mais postérieure à la naissance de Li Deming (981-1032).

Li Yuanhao ordonne que sur le territoire du royaume Xixia, les soutras bouddhiques, les ordres impériaux, les lettres de la vie quotidienne, et tout autre document doivent être écrits en xixia, tandis que les documents officiels et les traités signés avec les autres dynasties doivent principalement être écrits en xixia puis traduits en chinois ou dans d'autres langues. Parallèlement à l'ouverture d'écoles pour développer l'apprentissage du xixia, des lexiques en langue xixia sont imprimés, pour aider les Xixia et les Han à apprendre les deux langues dont le *Fanhan Heshi Zhangzhongzhu* 番漢合時掌中珠 (Manuel synoptique des Fan et des Han)<sup>30</sup>, et les lexiques *Wenhai* 文海 (Océan de l'écriture) et *Tongyin* 同音 (Les sons identiques); grâce à ces documents, j'ai pu trouver des éléments musicaux en xixia. En termes de culture et d'art, les Xixia ont été influencés par la culture des Han et adoptent leurs lois et règles<sup>31</sup>. Ils veulent développer le confucianisme<sup>32</sup>, promouvoir le bouddhisme

---

<sup>27</sup> id.

<sup>28</sup> « Zi Deming, xiao foshu, tong falu, changguan « Taiyi jinjian jue », « Yezhan ge », zhi fanshu shier juan, you zhizi ruo fuzhuan. » 子德明, 曉佛書, 通法律, 嘗觀《太一金鑒訣》、《野戰歌》, 制番書十二卷, 又制字若符篆。Toktogha, *Liao shi* 遼史, *liezhaunjuan45*, *guowai ji 2er guo wai ji*. [https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_e90c5dbc3005.aspx](https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_e90c5dbc3005.aspx)

<sup>29</sup> « Yuanhao guopan, qi tu Yuqi xian chuangzao fanshu, duju yi loushang, leinian fangcheng, zhishi xianzhi. » 元昊果叛, 其徒遇乞先創造番書, 獨局一樓上, 累年方成, 至是獻之。Shen Kuo 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談, *juan 25*, *zazhi 2*, 1088. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/27292/pg27292.html>

<sup>30</sup> Ecrit par Gule Maocai 骨勒茂才 en 1190.

<sup>31</sup> Li Tao 李燾, *Xu Zizhi tongjian changbian* 續資治通鑒長編 (Longue ébauche de la continuation du *Zizhi Tongjian*), *juan 150*, 1183. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=59350>

<sup>32</sup> Li Wei 李蔚, « Luelun xixia wenhua tong helong wenhua de guanxi » 略論西夏文化同河隴文化的關係 (Une brève discussion sur la relation entre la culture Xixia et la culture Helong), *Xixia shi yanjiu* 西夏史研究, 1989.

et former un royaume bouddhique avec les règles confucéennes<sup>33</sup>. La production artistique est diversifiée et riche ; peintures, calligraphies, sculptures, danses et musiques, m'ont permis d'étudier la musique tangoute et xixia.

### **L'origine du nom Tangoute**

Pour comprendre le nom « Tangoute », je me suis fondée sur trois types d'origines : l'auto-proclamation, l'appellation donnée par les autres groupes ethniques, et enfin par celle des chercheurs modernes.

### **Relation entre l'apparence des mots et le langage familier des Tangoutes**

Au XX<sup>e</sup> siècle, de nombreux savants se rendent, à des fins de recherche, à la frontière du plateau Qingkang-Tibet, pour recueillir la langue et la prononciation des minorités ethniques, des Tibétains et des Tuyuhun vivant dans les montagnes. Selon le livre *Xixia yanjiu* 西夏研究 (Études xixia) de Wang Jingru 王靜如<sup>34</sup>, aujourd'hui la langue du peuple Muya ressemble à celle des Tangoutes, et de nombreux chercheurs qui étudient les Xixia et Tangoutes supposent que les Muya peuvent être des descendants des Tangoutes.

### **Le nom des Tangoutes pour eux-mêmes**

L'appellation est subdivisée en « Dangxiang 党項 » et « Miyao 彌藥 »

L'étude des archives confirme que les Tangoutes sont appelés, « Tanggut » ou « Tewu » avec des prononciations différentes dérivées de leur langue, le miyao et le dangxiang. Les Han considèrent les « Fan », comme un peuple vassal, mais les Tangoutes qui s'appellent eux-mêmes « Fan », lors de la création de l'écriture xixia valorisent ce terme en « Fan sacrés » avec le radical *sheng* 聖, qui signifie sublime et noble, montrant ainsi qu'ils ont confiance dans leur nation. Au contraire, dans l'écriture xixia, pour désigner les Han, les Tangoutes créent le caractère qui désigne

---

<sup>33</sup> Li Yuelong 李躍龍, *Xixia Wangguo yu dongfang jinzhita* 西夏王國與東方金字塔 (Le royaume Xixia et les pyramides de l'Est), Shy chaur publishing co., 2003, P.150-160.

<sup>34</sup> Wang Jingru 王靜如 (1903-1990) est reconnu par l'écriture de ces trois volumes de recherches xixia publiés entre 1932 et 1933.

les Han avec le radical *chong* 蟲, qui signifie « insecte », distinguant ainsi les Tangoutes des Han. Bien que le sens donné au terme « insecte » soit dégradant, dans la société Xixia, il n'y a pas de grand écart entre le statut social des Han et celui des Tangoutes, alors que les dynasties Liao et Jin placent les Han au bas de l'échelle sociale.

La prononciation « *tewu* » 𦉳𦉳

Avant la création de l'écriture xixia, une prononciation pouvait avoir plusieurs significations, aussi, il a fallu créer autant de caractères que de sens différents. Ainsi, un nom de famille peut avoir, selon la façon dont il est écrit, un statut plus ou moins élevé. Les messages étant transmis oralement, chez les clans tangoutes, si un nom de famille se prononce de la même façon que le mot « monarque », alors il devient nécessaire de créer d'autres caractères par écrit pour distinguer le nom de famille du titre. Ceci dit, le caractère « monarque » augmente indirectement le statut social des patronymes. Dans son *Cours de xixia*<sup>35</sup>, Shi Jinbo 史金波 suppose qu'en l'absence d'écriture tangoute, il y a une relation étroite entre le monarque et un certain nom de famille Fan. L'origine de *tewu* est sous-entendue dans la prononciation et dans les caractères, de sorte qu'un nom de famille peut signifier monarque.

Le titre de *tewu* 𦉳𦉳 désigne le monarque, souverain, empereur, fils du ciel et chef du royaume<sup>36</sup>. *Tewu* étant aussi un nom de famille des Fan, selon *Zazi* 雜字 et *Suijin* 碎金, *tewu*<sup>37</sup> n'est pas un patronyme courant.

La prononciation " *mi* " ou " *mi-iah* ":

1. *Mi* 彌, signifie "Fan" en xixia, et je suppose que c'est une « apocope » du mot *mi-iah*, d'autant qu'ils ont le même sens.

---

<sup>35</sup> Shi Jinbo 史金波, *Xixia wen jiaocheng* 西夏文教程 (Cours de xixia), Beijing, Shehui kexue wenxian chubanshe 社会科学文献出版社, 2013, p.151.

<sup>36</sup> « *Junzhe di ye, huangshang ye, tianzi ye, guozhu shi ye* » 君者帝也皇上也天子也國主是也.

<sup>37</sup> Nie Hongyin 聶鴻音, Shi Jinbo 史金波, *Xixia wenben sui jin yanjiu* 西夏文本碎金研究 (Recherche sur le texte Xixia *Suijin*), Ningxia, Ningxia daxue xuebao sheke ban, vol. 2, 1995. <http://www.historychina.net/wszl/xlxh/2006-07-11/29952.shtml>

2. *Mjinja* 緺緺 ou *Mjidzjwo* 緺𦉳, prononcé *miyao*, fait référence à « *Fanren* », qui a un sens de sublime, noble, pur dans la langue xixia, mais en chinois, « *Fanren* » est le nom que les Han donnent aux groupes ethniques minoritaires et aux peuples étrangers<sup>38</sup>. Le caractère « *miyao* » est écrit avec le graphique sheng 聖, comme mentionné dans le paragraphe précédent.
3. Un tel titre, est comme si les Han appelaient les autres groupes ethniques les Fan.

### Les noms que donnent les autres groupes ethniques aux Tangoutes

1. *Mi-ag*, tibétain : མི་ཉག་, Wiley : *minyak*

Dans l'histoire de la dynastie Tang au VIIe siècle, il est clairement dit que la région où vit le peuple Tangoute, à cette époque, appartient à la sphère d'influence des Tubo, de sorte que ces derniers appellent les Tangoutes « *miyao*<sup>39</sup> ». Notons que le mot *miyao* est utilisé par les Tangoutes quand ils se présentent, mais c'est aussi le nom que les Tubo leur donnent. A travers la prononciation de « *miyao* », je peux voir que les Tubo s'adressent aux Tangoutes de la même manière que les Tangoutes s'adressent à eux, et j'en déduis que cela peut être dû à l'emplacement géographique. Selon les premiers documents qui parlent des Tangoutes, ceux-ci cohabitent avec les Tubo, qui ont sans doute entendu la langue des Tangoutes qui s'appellent eux-mêmes *miyao*, alors que ce mot est écrit en tibétain.

Dans la littérature tibétaine ancienne, "*mi-ag*" fait référence à un royaume du nord, situé à l'est et au nord-est du lac Qinghai. Le mot a finalement évolué pour devenir le nom de l'ensemble du territoire des Xixia. Au XIe siècle, les Tibétains et les Khotans du lac Qinghai utilisent ce nom pour désigner le peuple Tangoute Xixia dans leur correspondance avec la cour de la dynastie Song.

---

<sup>38</sup> « *Fanren jiuri bu gengli, xiangxue rujin zhong heshu.* » 蕃人舊日不耕犁，相學如今種禾黍。Wang Jian 王建, *Liangzhou xing* 涼州行 (Voyage à Liangzhou). [https://zh.wikisource.org/zh-hant/涼州行\\_\(王建\)](https://zh.wikisource.org/zh-hant/涼州行_(王建))

<sup>39</sup> « *Qi gudi xianyu tufan, qi chuzhe weiqi yishu, tufan weizhi miyao* » 其故地陷於吐蕃，其處者為其役屬，吐蕃謂之彌藥。Liu Xu 劉昫, *Jiu Tangshu* 舊唐書 (Ancien livre des Tang), *juan* 198, *liezhuan* 148, *xirong*, 945. <https://chinesenotes.com/jiutangshu/jiutangshu210.html>



## 2. Le nom « Tangghut » sur la stèle Kul Tigin 闕特勤

C'est la première fois que l'on trouve le nom de Tangghut écrit en alphabet Orkhon, en « vieux-turc », par les Oilur du plateau mongol, en 735, 23<sup>e</sup> année de la période Kaiyuan 開元 de l'empereur Xuanzong 玄宗 sous la dynastie Tang.

## 3. Nom de famille Tangoute

Dans « Reconstruire *Guangyun* 廣韻 dans la grande dynastie Song »<sup>40</sup>, les érudits Song ont pris le nom du clan Tangoute et disent que ce sont les noms des familles tangoutes.

## 4. Tangoute Qiang

Étant donné que l'ethnie Tangoute appartient à une branche de l'ethnie Qiang dans la Chine ancienne en termes d'anthropologie, dans les premiers documents chinois, les érudits Han ont ajouté le type de l'ethnie au nom. Les Qiang ne sont pas une nation, mais une ethnie au sens actuel des 56 nations reconnues par la Chine.

## 5. Translittération mongole des Tangoutes , translittération : tangyud, Tangut

Aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, le mot « Mi-ag » (« *Minagu* » ou « *Minak* » en chinois) est assimilé à « *Hexi* » (« *Kashin* » en mongol), et utilisé pour désigner les populations et territoires d'origine Xixia.

## 6. *Muya* 木雅, *Muna* 木納

*Muya* et *Muna*, apparaissent dans les noms de lieux et les légendes transmises de bouche-à-oreille dans l'ouest du Sichuan, ils appartiennent également aux différents noms de "Mi-ag".

---

<sup>40</sup> Chen Pengnian 陳彭年, *Dasong chongxiu guangyun* 大宋重修廣韻 (Rimes étendues des Song), 1008. <http://www.qulishi.com/baijiaxing/291.htm>

## 7. Hexi 河西

Ce n'est que dans « Voyage en Occident du taoïste *Changchun*<sup>41</sup> » de Li Zhichang 李志常, originaire de la dynastie Jin, que les Tangoutes s'appellent "*Hexi*". Je suppose alors que le territoire Hexi appartient aux Tangoutes, que Qiu a appelé Hexi, mais il n'y a aucun lien phonétique.

## 8. Une province nommée Tangut

Dans son *Devisement du monde* de 1298, Marco Polo écrit : « Camul [Khamil] est enclose auedans la grande province de Tanguth, & est subjecte à l'Empire du grand Cham [Khan]. » Marco Polo pense que « Tangut » est une province, dont les habitants, quel que soit leur origine, sont des Tangoutes. Il faut noter qu'après cela, les chercheurs occidentaux supposent que « Tangut » est le nom de la dynastie Xixia et non les ancêtres des Tangoutes.<sup>42</sup>

Selon Marco Polo<sup>43</sup>, lorsque les habitants du pays tangoute sont incinérés, tous les instruments de musique sont joués. Le pays tangoute nommé ici est celui de la région de Dunhuang (Sachion = Shazhou 沙洲 « le pays des sables »), et j'ai vu précédemment que le mot « Tangoute » fait aussi référence aux gens de Tangout ; je pense donc que le texte indique que les Tangoutes jouaient divers instruments de musique lors des funérailles. Malheureusement, dans ses notes datant de 1299, Marco Polo n'a pas indiqué le type d'instruments de musique. Or à cette époque, la dynastie Xixia avait disparu, il s'agissait donc de vestiges xixia ou d'autres groupes ethniques vivant dans la préfecture de Tangoute. Avec un document aussi court, je ne peux pas clairement indiquer s'il s'agit de Tangoutes, mais les formes funéraires décrites ici sont similaires à celles que pratiquaient, dans le passé les Tangoutes, je laisserai la question ouverte ici.

---

<sup>41</sup> Li Zhichang 李志常, *Zhangchun zhenren Xiyou ji* 長春真人西遊記 (Récit du voyage vers l'Ouest de l'alchimiste taoïste Changchun). <https://zh.wikisource.org/wiki/長春真人西遊記/卷上>

<sup>42</sup> Marc Paule [Marco Polo], *Le Devisement du monde, réduction en français vulgaire*, Paris, Etienne Grouleau, 1556, p. 73-74. [https://fr.wikisource.org/wiki/Page%3AMarco\\_Polo\\_-\\_Le\\_Devisement\\_du\\_monde%2C\\_1556.djvu/75](https://fr.wikisource.org/wiki/Page%3AMarco_Polo_-_Le_Devisement_du_monde%2C_1556.djvu/75)

<sup>43</sup> Marco Polo, *op. cit.*, ch. 45.

Après avoir chevauché trente jours dans ce désert, on atteint une cité qui est appelée Saciou (I Cha-Tcheou, aujourd'hui Tun-houang Dunhuang)) et qui est au grand Khan. La province s'appelle Tangut (2 Thang-chou), elle est peuplée d'idolâtres : on y trouve aussi quelques chrétiens nestoriens et quelques musulmans. Il y a là force abbayes et monastères emplis d'idoles variées que les indigènes entourent de respect et de dévotion.<sup>44</sup>

### **Les noms des Tangoutes donnés par les érudits modernes**

Après avoir regroupé les appellations tangoutes dans des livres anciens, les érudits modernes donnent aux Tangoutes les noms Danxiang et Tangoutes. Je pense que ces noms ont été créés d'après l'étude de livres anciens, et les milieux académiques occidentaux mentionnent les « Tanguts » en faisant référence à la dynastie Xixia, et non aux ancêtres tangoutes. Après l'analyse ci-dessus, je pense que le nom « Tangoute » est autoproclamé dans le langage propre des Tangoutes, de sorte que d'autres groupes ethniques l'utilisent après avoir rencontré d'autres groupes ethniques tangoutes, et ils utilisent « Tangwu » ou des mots avec des prononciations similaires pour désigner les groupes ethniques Tangoutes, il existe de nombreuses variantes de ce nom.

Sous la règne Qianlong 乾隆 de la dynastie Qing, les Dangxiang Qiang 党項羌<sup>45</sup>, sous-entendu, les Qiang des Tangoutes, désignent les Tibétains, nom qui regroupe les Qiang du Qinhai 青海 depuis la dynastie Ming, c'est en même temps le nom des peuples qui vivent dans cette région, et le nom de ce lieu. En 1770, trente-cinquième année de Qianlong, le savant Fu Heng 傅恒 a rapporté à l'empereur la stratégie pour

---

<sup>44</sup> Id., *Le Devisement du monde*, 1556, p. 76. Id., *Devisement du monde*, Maurice Turpaud, ed., *Les merveilleux voyages de Marco Polo dans l'Asie du XIIIe siècle*, partie 2, Chapitre XI « Les idoles de Tangut », Paris, Spes, 1929, p. 72 sq. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56070330/f83.item%20id.>, [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Merveilleux\\_Voyages\\_de\\_Marco\\_Polo\\_dans\\_l'Asie\\_du\\_XIIIe\\_siècle/Partie\\_II/Chapitre\\_11](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Merveilleux_Voyages_de_Marco_Polo_dans_l'Asie_du_XIIIe_siècle/Partie_II/Chapitre_11)

<sup>45</sup> « Anshi zai Guangde ernian, Daizong ji eryue wuyin Dangxiang qiang kou Fu Ping fen Dingling qindian, Guo Ziyi chuan Huai En shui Tubo huige Dangxiang qiang hun cinu deng sanshi wan lue. » 按事在廣德二年，代宗紀二月戊寅党項羌寇富平焚定陵寢殿，郭子儀傳懷恩說吐蕃回紇党項羌渾刺奴等三十萬掠。Yan Zhangming 嚴長明, *Qianlong Xi'an fuzhi* 乾隆西安府志 (Journal de la préfecture de Xi'an de Qianlong), juan 51, 1779. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/乾隆西安府志\\_\(己亥刻本\)/卷51](https://zh.wikisource.org/zh-hant/乾隆西安府志_(己亥刻本)/卷51)

pacifique Junggar, *Pingding Zhungaer fanglue* 平定準噶爾方略<sup>46</sup>:

« Le Qinghai 青海, le Balkhamu 巴爾喀木, le Tibet 藏 et le Wei 危 sont les quatre parties des Tangoutes. »<sup>47</sup>

Les archives chinoises mandchoues et mongoles existantes de la dynastie Qing font référence à « Tangoute » comme faisant spécifiquement référence à la « région tibétaine » ou à la « langue tibétaine »<sup>48</sup>.

Cette appellation ne manque pas d'intérêt, mais la période Qing est trop éloignée, ainsi la définition par les Qing des Tangoutes désigne d'autres peuples que ceux de ma thèse. Fu, dans ses treize articles, attribue le nom de Tangoutes à différents groupes d'ethnies, en fonction de leur lieu de vie. Cette assertion qui manque de rigueur ne justifie en rien l'origine du nom Tangoute sous la dynastie Qing. Aussi je n'aborderai pas les Tangoutes de la dynastie Qing dans ma thèse.

### **Shengfan 生番 et shufan 熟番**

On va étudier les différences entre sociétés, cultures et modes de vie des *shengfan* ou *shenghu* 生戶 et des *shufan* ou *shuhu* 熟戶. Après la fondation de la dynastie Xixia, les Tangoutes sont encore composés de différents clans, maintenant une forme de vie nomade même après la fondation de la dynastie, puis les chefs de clan ont incité les Xixia à s'installer dans les villages. Mais dans les registres militaires de *l'Histoire des Song*<sup>49</sup>, les Tangoutes sont principalement nomades et leurs clans dispersés, ce qui fait

---

<sup>46</sup> « *An Qinghai, Balkhamu, Zang, Wei nai Tangute si dabu.* » 按青海巴爾喀木藏危乃唐古特四大部。Fu Heng 傅恒, *Pingding Zhungaer fanglue* 平定準噶爾方略 (La stratégie pour pacifier Junggar), ed. *Siku quanshu ben*, premier tome, *juan* 14, 1770.  
[https://zh.wikisource.org/zh-hant/平定準噶爾方略\\_\(四庫全書本\)/前編卷14](https://zh.wikisource.org/zh-hant/平定準噶爾方略_(四庫全書本)/前編卷14)

<sup>47</sup> Les régions Qinghai 青海, Balkhamu 巴爾喀木 (aussi sous le nom Kang 康, aujourd'hui appelé Xikang 西康), Zang 藏 et Wei 危 (aussi sous le nom Wei 衛, signifie Houzang 后藏) sont les quatre principales tribus tangoutes.

<sup>48</sup> Li Baowen 李保文, *Tangute•Yila guke sanhu tuketu kao* 唐古特•伊拉古克三呼图克图考, (Recherches sur les peuples tangoutes), *Zhongguo zangxue* 中国藏学, vol. 2, 2005, p. 54.

<sup>49</sup> Toktogha, *Song shi* 宋史 (Livre des Song), *juan* 191, *bingzhi* 5, 1345.

que les Song distinguent les Tangoutes « *shuhu* », qui vivent sous la dynastie Song des « *shenghu* », qui vivent sous la dynastie Xixia. La distinction est établie entre *sheng*, qui signifie « cru » et désigne des peuples non-civilisés et *shu* qui signifie « cuit », et désigne les peuples civilisés, tandis que *fan* signifie « horde barbare » et *hu* « foyer familial ». Ces termes donnés par des Song montrent que le statut social des Tangoutes est différent selon leurs lieux de résidence.

Cette distinction me permet d'analyser, à travers les archives, la situation des villageois *shuhu* vivant dans les territoires Song, et de pallier l'absence d'informations sur les *shengfan* qui vivent chez les Xixia. *L'Histoire des Song* indique le nombre de soldats « *shuhu* » dans les villages de soldats *fan*, *fanbing* 蕃兵, situés sur les routes de Qinfeng 秦鳳路, Kunyan 鄜延路, Jingyuan 涇原路, et Huanqing 環慶路. J'utilise les données des villages sur la route de Qinfeng pour construire un tableau présentant les spécificités des villages tangoutes : portes, tribu, noms de famille, clans, soldats. Je peux ainsi connaître la subdivision intertribale de la société clanique du peuple Tangoute et de la population à cette époque.

Villages 砦	Portes, forteresse villageoise	Tribus	Noms de famille	Clans	Soldats
Sanyang 三洋	18	34	43	180	3 467
Longcheng 隆城	5	5	34	34	2 054
Gongmen 弓門	2	17	17	17	1 704
Yefang 冶坊	2	2	9	9	360
Herang 禾穰	2	2	11	11	1 080

Jingrong 靜戎	3	10	6	16	625
Dingxi 定西	4	4	16	28	600
Anyuan 安遠	23	23	126	126	5 350
Laiyuan 來遠	8	8	19	19	1 574
Ningyuan 寧遠	4	4	36	36	7 480
Guwei 古渭	172	171	171	171	16 970

**Tableau 3 Tangoutes *shuhu* de la route de Qinfeng**

### **Les Tangoutes et les Xixia : leurs traces après la chute de la dynastie Xixia en 1227**

Les Mongols après avoir pris possession du palais Xingqing 興慶, la ville royale de Xixia, l'ont incendiée, détruisant ainsi les archives des Xixia, et s'emparent du pouvoir de la dynastie Xixia. Heureusement certains objets culturels et documents xixia ont aujourd'hui été retrouvés grâce aux descendants des Xixia ou des clans Tangoutes vivant dans les autres régions de la Chine qui ont pu les sauver.

Après avoir analysé les documents historiques, j'ai découvert que les Xixia sont toujours actifs après la fin de leur régime, un grand nombre de Tangoutes occupent même de hautes fonctions à la cour des Yuan, et des Ming, d'autres restent dans les territoires Xixia et vivent en harmonie avec les autres peuples. Certains Tangoutes et Xixia sont retournés dans les régions du lac Qinghai 青海湖, au Sichuan et dans ses environs, où vivaient leurs ancêtres.

À travers ces phénomènes, je pense que, bien que le régime Xixia ait disparu, les Xixia et ses descendants entretiennent toujours des liens étroits avec les cours des Plaines centrales, tout comme la relation entre leurs ancêtres et le gouvernement de la dynastie Tang. Après être partis les Tangoutes ont aidé le clan Tuoba à établir la dynastie Xixia, et certains Xixia qui sont revenus au mode de vie nomade des Tangoutes ne sont pas dans le cadre de cette étude. Au fil du temps, les

caractéristiques de l'ethnie Tangoute ont progressivement fusionné avec celles d'autres groupes ethniques en Chine. De nos jours plusieurs peuples sont disséminés au nord-ouest de la province du Sichuan, à la recherche de leur langue, et certains supposent que leurs descendants sont des Tangoutes. En 1986, Luce Boulnois publie des clichés d'Ella Maillart (1903-1997) représentant d'hypothétiques bergers tangoutes<sup>50</sup>.

La transformation et la présentation des musiques tangoute et xixia dans le développement de leur propre culture sont au centre de ma thèse. Après que la musique tangoute a été influencée par diverses cultures, que ce soit concernant les modalités de la performance, les types d'instruments ou le système de notation, les musiques tangoute et xixia se sont progressivement développées dans des directions différentes, et plus tard des instituts administratifs liés à la musique sont apparus chez les Xixia.

---

<sup>50</sup> Luce Boulnois, *La route de la soie*, Genève Éditions Olizane, 1986, 1<sup>ère</sup> éd. 1966, p. 22, 54. Isabelle Charleux, « The Inner Mongol City of Hohhot/Guihuacheng in the Eyes of Western Travellers », *Mongolica Pragensia*, 17, 10/1 (2020) Stanislav Juhaňák – TRITON, 2020. halshs-02984229

# **Chapitre 1 : Voyage sur le terrain - la découverte et l'observation de l'ancien territoire de la dynastie Xixia**

Le travail et la recherche des ethnomusicologues constituent une approche à multiples facettes de l'observation et de l'étude d'un groupe ethnique particulier. La recherche historique permet au chercheur d'avoir une compréhension préliminaire et historique du groupe avant de se rendre sur le terrain grâce à des cartes, des sources, et des documents historiques et aux recherches d'autres chercheurs. Le chercheur peut ainsi prendre en compte les origines du groupe, son développement et l'évolution de la structure sociale et des coutumes. Nous ne devons pas oublier que dans le processus de la recherche, outre l'étude de l'ethnomusicologie, et l'examen des documents historiques, il y a une composante ethnographique et musicologique. La musique peut être enregistrée avec un appareil audio ou vidéo, mais la recherche pourra également être menée par d'autres moyens, comme l'observation, la pratique et les entretiens, car la musique est un art vivant.

La musique n'est pas seulement un art du son, elle est aussi éprouvée et gestuelle. Elle nécessite un échange entre l'interprète et le public dans le même espace afin de ressentir le sens derrière le son, et cet échange prend différentes formes selon la nature de la musique interprétée. L'étude ethnomusicologue nécessite un contact, une connaissance, une compréhension et une communication, menant à une intégration dans la communauté étudiée. Les contacts du chercheur avec la communauté étudiée sont essentiels, car ils instaurent la confiance avec ses membres, et permettent une meilleure connaissance de leur véritable nature, et de l'environnement dans lequel ils vivent. Cette confiance s'observe par la façon dont nos interlocuteurs s'expriment, répondent aux questions et surtout se comportent devant les équipements que nous utilisons pour enregistrer ces entretiens avec le maximum d'informations. Sans cette confiance la personne face à la caméra ou au micro risque d'être mal à l'aise, voire de se sentir offensée, ou va tout simplement débiter des savoir acquis à l'école.



Grâce à mes études en licence et master à la Sorbonne, j'ai pu avoir des occasions d'aller travailler sur divers terrains, en appliquant des méthodes que j'espère adaptées. Parmi ces expériences, celle avec la troupe d'opéra cantonais de Paris constitue un travail de long terme. J'ai eu mon premier contact avec la troupe en 2016, huit ans plus tard le travail est toujours en cours ; pour un travail de terrain, ce que je trouve le plus important est la relation avec les interlocuteurs dans le domaine de l'ethnomusicologie. Il faut commencer par se connaître, créer une confiance, et, plus tard, être acceptée pour pouvoir observer et travailler le côté plus réel de la troupe. Ainsi la communication est très importante, car après un certain temps à se connaître, les membres de la troupe m'ont dit qu'il y avait des gens qui voulaient les rejoindre, mais qui ne parlent pas le cantonais, ce qui est un problème pour s'intégrer à la troupe. Heureusement comme je suis polyglotte, j'ai pu avoir sans difficulté des échanges en cantonais avec les membres de cette petite communauté, mais c'est qu'à ce moment que je vois l'importance des langues ; de plus, ces membres se sont étonnés qu'une Taïwanaise parle cantonais comme langue maternelle, cela a attiré beaucoup leur attention. Les membres de la troupe m'ont également raconté que, mis à part les questions de la langue, montrer la motivation et l'objectif de vouloir s'intégrer à la troupe sont aussi importantes pour eux dans la décision d'accepter un nouveau membre. Ainsi ils m'ont raconté plus tard qu'ils sont intéressés par « l'origine » des gens, et c'est la raison pour laquelle ils m'ont acceptée dans le groupe, d'autant que ma famille est originaire de Foshan 佛山, où est né l'opéra cantonais, ce « bonus » ayant attiré leur attention. Mon jeune âge, mes connaissances de la musique, et le fait que je prépare un master en musicologie, ont convaincu les maîtres de la troupe de l'opéra cantonais de m'accepter non seulement comme une étudiante qui fait son travail de master, mais aussi comme une élève à qui ils peuvent et veulent transmettre leurs connaissances. En gagnant la confiance des membres de la troupe, j'ai eu de la chance d'acquérir des expériences inoubliables. Grâce à cette expérience, j'ai pu constater qu'aller sur le terrain est indispensable pour une ethnomusicologue. À cause de la disparition des Tangoutes et des Xixia, nous ne pouvons malheureusement pas entendre leurs musiques, mais aller sur les territoires

où ils ont vécu pour ressentir l'environnement et l'ambiance est un travail important pour une recherche d'ethnomusicologie.

Ces rencontres et ces échanges, nécessaires, même s'ils prennent du temps, ne viennent ni de lectures de documents en bibliothèque, ni d'études des travaux effectués par des chercheurs, d'où l'importance du travail sur le terrain des ethnomusicologues. Afin de bien vivre, comprendre et intégrer les méthodes et les apports de l'ethnomusicologie, outre une formation spécialisée en master, j'ai continué toutes ces années à pratiquer la musique au sein d'une communauté traditionnelle : l'opéra cantonais en région parisienne. Dans la théorie de Lévi-Strauss, puis dans l'expérience accumulée par des générations d'ethnologues, on sait que le regard et l'oreille éloignés, acquis par le décalage en passant par le terrain, peuvent être reportés, un fois acquis, sur sa propre culture d'origine. C'est ce que je me suis proposé de faire, en le reportant, comme s'en inspire d'ailleurs l'anthropologie historique<sup>51</sup>, vers les pratiques d'une civilisation disparue. L'archéomusicologie est une étude analytique des phénomènes musicaux, d'un peuple en particulier, dans le passé, qui consiste à collecter, corréler, et déduire divers facteurs à partir de données classiques de l'archéologie : textes, objets, et images. La musicologie politique, comme l'on dit « économie politique » ou « sociologie politique », est une branche de la musicologie qui étudie les rapports de pouvoir et aux institutions, en particulier la relation subtile entre la musique et les opérations politiques en termes de gouvernance et d'équilibre social.

Le point commun entre ces deux disciplines, ethnologie et archéologie, est le travail de terrain. Nous pouvons nous demander si l'ethnomusicologue peut communiquer directement avec les personnes qu'il étudie, alors que l'archéomusicologue ne peut écouter la musique qu'il étudie. Lorsque nous foulons l'espace où le groupe que nous étudions a vécu, nous ne sommes sans doute pas en mesure d'entendre comment la musique était jouée. Même si des mélodies, des théories musicales et des instruments utilisés par les artistes ont été perdus à jamais,

---

<sup>51</sup> De Louis Gernet à Jacques Gernet, Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet.

faute d'avoir été transmis, d'autres ont été sauvés par les descendants de ce peuple aujourd'hui. Au-delà de l'ethnologie classique, je m'appuie sur l'expérience et les acquis du professeur Philip V. Bohlman de Chicago, qui est allé arpenter le Burgerland où les Juifs ont disparu<sup>52</sup>. Il ne s'agit pas seulement de voir, mais de marcher, comme l'a théorisé aussi Ama Oforiwaa Aduonum.<sup>53</sup>

## 1-1 Sur les traces de la musique xixia cachée

« Qu'est-ce que le discours historique, sinon l'expression d'une réaction personnelle de l'historien devant les vestiges éparpillés de son émotion, je dirai de son rêve ? Car, inéluctablement, il doit rêver. Sérieusement, mais rêver. »<sup>54</sup>

La musique xixia semblant aujourd'hui disparue, il était important d'aller sur le terrain pour ressentir l'atmosphère de la musique xixia et tracer l'« espace » où elle a été cachée au regard des ethnomusicologues. Il faut se déplacer dans l'espace, entendre son corps et se rendre dans les villes où les musiques se sont épanouies. L'empire xixia est comme une île, en Asie centrale, parcourue de chemins, comme le corridor du Hexi, la Route de la soie, mais aussi une zone infranchissable comme le désert de Gobi. La musique se déplace dans des zones disparates, à des vitesses différentes, selon qu'elle a pris place en ville, à la campagne, mais aussi dans des espaces intermédiaires, comme en Asie centrale, sur les marchés ou les caravansérails, voire dans les garnisons militaires. Ce qui me permet de ressentir la différence entre les espaces des villes xixia, et ceux des autres lieux du monde.

Pour expliquer cette idée, je pars du principe que le royaume Xixia n'est pas un territoire, mais un espace dans lequel nous pouvons observer et découvrir les sons cachés de sa musique. L'espace que tiennent les musiques tangoute et xixia,

---

<sup>52</sup> Philip V. Bohlman, « Returning to the Ethnomusicological Past », Gregory Barz and Timothy J. Cooley (dir.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2<sup>nd</sup> ed., Oxford University Press, 2008, p. 246-270.

<sup>53</sup> Ama Oforiwaa Aduonum, « Walking as fieldwork method in ethnomusicology », *Ethnomusicology*, vol. 65, n° 2, 2021, p. 221–258. *JSTOR*, <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.65.2.0221>. Accessed 7 Mar. 2024.

<sup>54</sup> Georges Duby, entretien avec Pierre Lepape, *Le Monde* du 26 janvier 1993.

s'explique par l'histoire des Mongols. Les habitants de ces contrées ont été influencés par les musiques tangoutes et xixia qui, aujourd'hui, sont enfouies sous les sables. C'est ainsi que mes travaux de terrain m'ont permis de retrouver ces sons, cachés sous la terre, et de transmettre mon ressenti de l'environnement de ces anciens cites xixia.

### **1-1-1 Découvertes avant d'aller parcourir ce nouvel univers**

Pour atteindre l'objectif de mes recherches, j'ai voulu examiner la région où certains des Tangoutes ont vécu pendant près de sept siècles, de l'établissement de la dynastie Xixia à sa disparition, après la migration de la dynastie Sui vers ce que l'on appelle aujourd'hui la région de Hexi 河西, dans le nord-ouest de la Chine. Nous ne pourrions jamais entendre les chants, les danses et la musique joués par les Tangoutes, mais nous pourrions faire l'expérience de l'environnement des Tangoutes en voyant les monuments et paysages. Par conséquent, j'en suis venue à penser que le travail sur le terrain était devenu important, indispensable.

Les sources que j'avais repérées avant les travaux de terrains sont réparties sur plusieurs axes : sources écrites chinoises, documents xixia, peintures rupestres, statues et autres sites qui ne peuvent être vus que sur place ; les échanges avec des experts et des chercheurs dans le domaine des études sur les Xixia, chacun ayant sa propre vision et son propre savoir-faire, constituent d'autres sources, auxquelles ma recherche a pu être confrontée en profondeur.

Au début de l'année 2019, j'ai commencé à planifier mes voyages dans la patrie des Xixia et dans les zones de migration des Tangoutes. Au cours du choix de mon itinéraire et de la collecte de données, j'ai contacté, par correspondance, de nombreux établissements de recherche et des chercheurs locaux qui m'ont apporté beaucoup d'aide. L'invitation au « sixième forum international sur les études Xixia » *Diliu jie Xixia xue guoji xueshu luntan* 第六届西夏学国际学术论坛 et au « séminaire sur l'industrie culturelle Xixia de la Route de la soie » *Silu xixiq wenhua chanye yantao hui* 丝路西夏文化产业研讨会, en août, a également été à l'origine de ma deuxième visite sur le terrain, guidée par le doyen Du Jianlu 杜建录 et d'autres professeurs

d'études Xixia de l'université de Ningxia. Ce fut une occasion rare pour moi d'approfondir ce que j'avais vu lors de ma première visite, de faire des découvertes et d'interagir avec des experts et des chercheurs dans le domaine des études sur le Xixia.

Les parcours et le contenu de ces deux expéditions n'étant pas les mêmes, il est nécessaire ici de les séparer et de les consigner en détail, en expliquant pourquoi le périple a été organisé de cette façon, quel genre d'objets on pouvait s'attendre à trouver dans ces sites à inclure dans mon itinéraire.

#### 第六届西夏学国际学术论坛暨丝路西夏文化产业研讨会邀请函

尊敬的 孙玮 先生/女士：

“西夏学国际学术论坛”是教育部人文社科重点研究基地和中俄西夏学联合研究的重要学术活动。本届西夏学国际学术论坛将于2019年8月中旬在宁夏银川召开。素仰您在相关研究领域的造诣和成就，诚邀您拨冗莅临，分享与交流学术成果。

##### 一、会议名称

第六届西夏学国际学术论坛暨丝路西夏文化产业研讨会

##### 二、主办单位

宁夏大学西夏学研究院

##### 三、会议时间及地点

2019年8月14日—17日，宁夏银川。14日全天报到，地点：宁夏大学国际交流中心一楼。15日上午论坛开幕式及大会报告，地点：宁夏大学国际交流中心。15日下午、16日全天分组研讨，地点：宁夏大学西夏学研究院。17日代表离会。

##### 四、会议议题

1、西夏历史文化研究；2、西夏语言文字研究；3、西夏文献整理研究；4、西夏文物考古研究；5、西夏学数字化建设；6、丝路西夏文化产业研究。

##### 五、会议注意事情

与会代表于2019年7月10日前传来论文word全文(论文统一采用页下注，具体格式参照《西夏学》)。论文须是未经发表，请勿一稿多投，会务组将在会前统一印制会议论文集。会后将择优在教育部人文社科重点研究基地学术刊物《西夏学》(CSSCI集刊)公开出版。

正式代表会议期间的食宿费由会议主办方承担，往返交通费自理。正式代表以外人员恕难接待，敬请谅解。

##### 七、联系人

张笑峰 电话：13895376910 邮箱：zhangxiaofeng2088@163.com

王若男 电话：15693434548 邮箱：571140983@qq.com

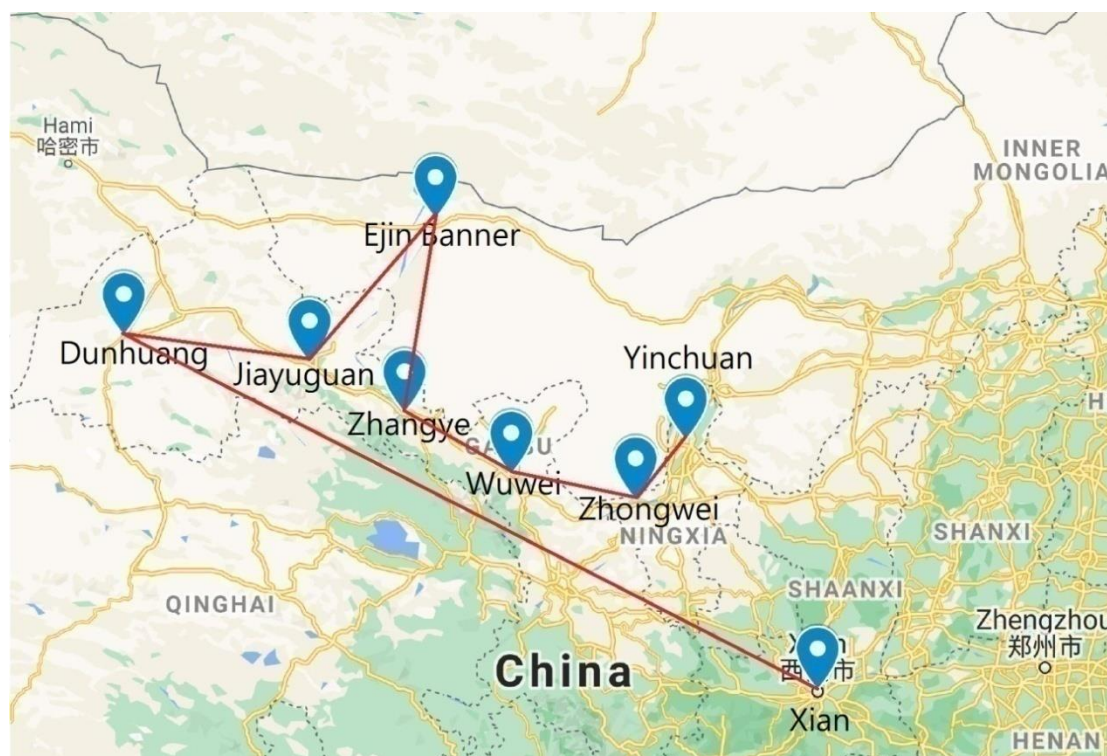


Figure 1 Invitation aux séminaires des études xixia

## 1-1-2 Itinéraire suivi dans ces contrées

### Première excursion (du 1<sup>er</sup> au 30 juin 2019)

Dans le préambule, j'ai défini les zones de migration du peuple Tangoute et la future capitale de la dynastie Xixia, Xingqing fu 興慶府, aujourd'hui Yinchuan 银川 dans la province du Ningxia, qui servira de référence pour l'itinéraire de mon travail de terrain. Compte tenu de la complexité des voies de migration, j'ai tracé l'itinéraire ci-dessous.



Carte 4 Itinéraire de l'excursion de juin 2019<sup>55</sup>

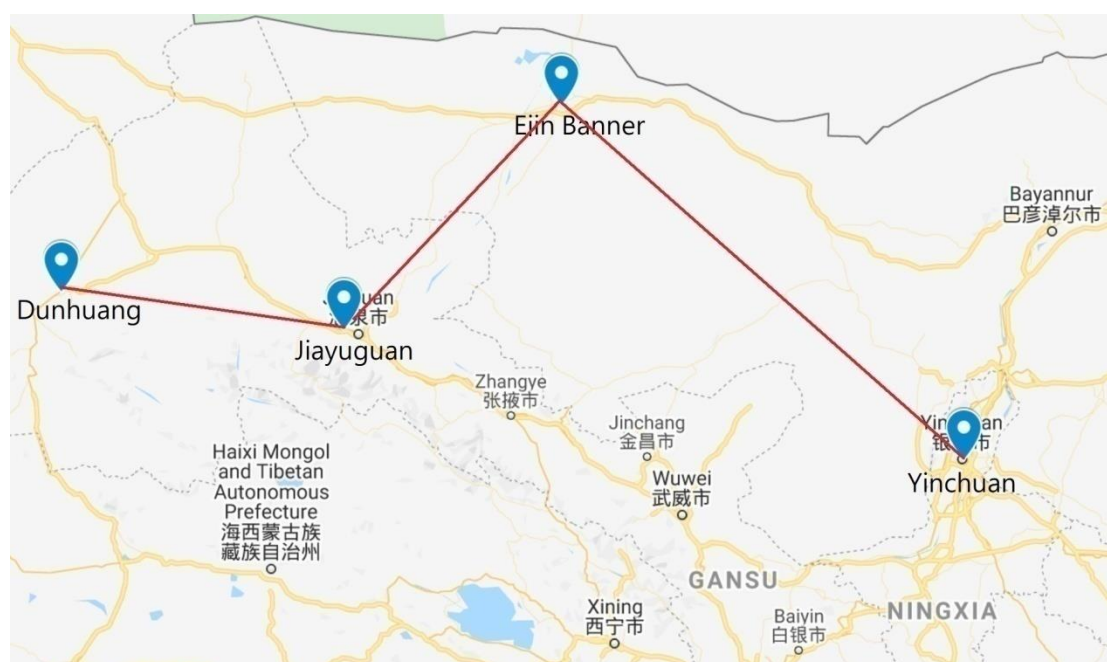
J'ai analysé la répartition des objets et des sites culturels lors du processus de planification, ce qui m'a aidée à rendre l'itinéraire de l'expédition plus spécifique. L'expédition est partie de Yinchuan dans la région Ningxia et s'est rendue à l'ouest à Zhongwei, Wuwei et Zhangye, puis au nord à la bannière d'Ejin en Mongolie intérieure, puis au sud-ouest à Jiayuguan, puis à l'ouest à Dunhuang et enfin à Xi'an,

<sup>55</sup> Annoté et étiqueté sur Google Maps.

le tout durant trente jours. Toutes les villes de cet itinéraire sur l'ancienne Route de la soie sont importantes et elles sont toutes —sauf Xi'an — les lieux d'origine des Xixia.

L'itinéraire a été planifié principalement en raison de la situation géographique et de l'accessibilité. La date de départ en juin a été choisie pour rencontrer des chercheurs et des experts, ainsi que des universitaires, et me rendre dans des universités, des instituts de recherche et des bibliothèques avant leur fermeture pour les vacances d'été.

### Deuxième excursion (du 13 au 29 août 2019)



Carte 5 Itinéraire de l'excursion d'août 2019<sup>56</sup>

La visite au mois d'août a eu pour but de pouvoir participer au « 6e symposium international sur les études Xixia et séminaire sur l'industrie culturelle Xixia de la Route de la soie » qui s'est tenu à l'université de Ningxia du 14 au 17 août 2019. En outre, un mois après ma première visite, j'ai pu rassembler les données collectées en juin et constater qu'il y avait encore des lacunes malgré la planification. C'est

---

<sup>56</sup> Annoté et étiqueté sur Google Maps.

pourquoi, après le séminaire, je me suis à nouveau rendue à la bannière d'Ejin, Jiayuguan et Dunhuang en Mongolie intérieure pour combler ces lacunes.

## **1-2 Dans l'espace des territoires xixia**

### **1-2-1 Expédition de juin**

Dans ce qui suit, je décrirai en détail les expériences, les observations et les enseignements tirés de ce premier voyage sur le terrain et j'expliquerai également l'importance de ces différents sites à des fins de recherche.

La première étape est Yinchuan, autrefois capitale de la dynastie Xixia, nommée commanderie de Huaiyuan jun 懷遠郡 et comté de Huaiyuan xian 懷遠縣 pendant la dynastie des Zhou du Nord, et renommée ville de Huaiyuan zhen 懷遠鎮 pendant la dynastie des Song du Nord. J'ai visité l'Institut d'études Xixia de l'Université de Ningxia, où j'ai rencontré le doyen Du Jianlu, qui m'a apporté une aide considérable en matière d'enseignement et de recherche. Il m'a également présenté au professeur Yu Guangjian 于光建, qui a organisé une visite des tombes royales des empereurs Xixia, du musée du Ningxia, et m'a donné les contacts pour planifier les rendez-vous avec des conservateurs de musées, des chercheurs et des experts au cours de notre itinéraire, afin que je puisse faire des recherches, interviewer et collecter des données dès mon arrivée dans la ville, formant ainsi une visite très systématique des réalisations culturelles de la partie occidentale des Xixia. Je tiens à remercier M. Du et M. Yu pour leur aide. Outre la visite des tombes et de certains des bâtiments xixia restant, j'ai également été autorisée à examiner divers documents xixia et à poser des questions aux experts dans la bibliothèque de l'Institut Xixia.

La deuxième étape est Zhongwei 中衛, une oasis dans le désert, située à la frontière du Ningxia, du Gansu et de la Mongolie intérieure, où coulent le fleuve Jaune et la rivière Qingshui. À 26 kilomètres au sud de la ville de Zhongwei, dans le



désert de Tengger<sup>57</sup>, à la jonction de la région autonome Hui du Ningxia et de la Mongolie intérieure, Tonghu 通湖, « lacs connectés », est une prairie formée par les eaux du lac de l'Est et du lac de l'Ouest, qui sont reliés sous terre. Il s'agit d'une ville située au bord du désert, dans la bannière de gauche d'Alashan de la Ligue d'Alashan, au sein du *sum*<sup>58</sup> de Tenggeli'elisi. Lorsque les gens ont appris que je voulais aller dans le désert, ils m'ont suggéré de jeter un coup d'œil au fleuve Jaune qui traverse le désert depuis Zhongwei. Cet endroit désertique se trouve à l'ouest du corridor du Hexi, là est également une forteresse de la route du Nord de l'ancienne Route de la soie.

La prairie de Tonghu étant située dans le désert de Tengger, on peut y voir des lacs, des oasis, de vastes prairies et la montagne Luotuo 駱駝 (Chameau) où des peintures rupestres ont été découvertes. On peut également voir le paysage naturel de l'ancienne route commerciale reliant l'ouest aux Plaines centrales, qui était également une route importante vers la région désertique. Après avoir collecté la plupart des documents dans la Région autonome Hui du Ningxia, j'ai emprunté l'ancienne Route de la soie pour me rendre dans la province de Gansu, autrefois territoire de la dynastie Xixia, afin de découvrir l'atmosphère du patrimoine et de l'environnement préservés. Ce voyage à dos de cheval et de chameau a été pour moi l'occasion de découvrir la vie des bergers nomades, et d'imaginer avec plus de réalité les caravanes allant de l'ouest vers les Plaines centrales, où les voyageurs de différentes nationalités échangeaient des marchandises et interagissaient sur le plan culturel et politique afin de promouvoir l'intégration multiculturelle.

Jadis, Zhangye 張掖 s'appelait Ganzhou 甘州 et Jiuquan 酒泉 Suzhou 肅州, ce sont des villes situées sur le cours supérieur du fleuve Jaune, dans cette région qui porte aujourd'hui le nom de Gansu 甘肅. J'arrive à ma troisième étape, Wuwei, située à l'extrémité orientale du corridor du Hexi, connue dans l'antiquité sous le nom de Liangzhou 涼州, lieu où jadis les soldats se sont battus et où des groupes

---

<sup>57</sup> Désert Tengger 騰格里沙漠, le deuxième plus grand désert de Chine.

<sup>58</sup> Une division administrative propre à la Mongolie, la Mongolie intérieure et certaines régions (Tuva, Buryatie) de la Russie.

ethniques et de nombreuses cultures ont convergé. La musique de Xiliang, *Xiliang yue* 西涼樂, jouée à la cour de la dynastie Tang<sup>59</sup>, s'est formée à Liangzhou<sup>60</sup> pendant la période des Seize Royaumes (304–439) en se fondant sur la musique han des Plaines centrales avec une combinaison de mélodies Qiang et Hu. Liangzhou n'était pas seulement importante à des fins militaires, mais aussi pour les échanges entre différentes cultures. La musique de Liangzhou pourrait être considérée comme une synthèse de la musique des régions occidentales et de la Chine sous différentes dynasties. De la période des Seize Royaumes à la période Xixia, la musique de Xiliang est imprégnée de musique Xixia, puis les Yuan ont appelé la musique Xixia « musique de Xiliang » attestant l'influence de la culture Xixia à Wuwei.

Dans le musée Xixia, se trouve une stèle datant de 1094, 5<sup>e</sup> année de Tianyou min'an 天佑民安 sous le règne de Chongzong des Xia 夏崇宗, avec le titre « Reconstruction de la pagode de la Compassion du temple de la Protection du pays<sup>61</sup> », (*chongxiu Huguosi gantong ta bei* 重修護國寺感通塔碑), également citée, dans les études ultérieures, sous le nom de stèle Xixia ou de Liangzhou. Bien qu'il n'y ait aucune autre trace de musique sur cette stèle, on trouve sur les côtés deux apsaras jouant de la musique. À mon arrivée à Wuwei, le directeur de l'exposition m'a fait visiter le musée, le clocher du temple Dayun 大雲 et le temple de la littérature Wenmiao 文廟.

---

<sup>59</sup> « Yan xiang chen “Qingyue”, “Xiliang yue”. » 宴享陳《清樂》、《西涼樂》。Liu Xu 劉昫, *Jiu tangshu* 舊唐書 (Ancien livre des Tang), *juan* 29, *zhi* 9, *yinyue* 2, 945. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/舊唐書/卷29>

<sup>60</sup> « “Xiliang” zhe, qi Fushi zhi mo, Lu Guang, Juqu Mengxun deng, ju you Liangzhou, bian Qiuci sheng wei zhi, haowei Qinhan ji. Wei Taiwu jiping Hexi dezhi, weizhi “Xiliang yue”. » 《西涼》者，起苻氏之末，呂光、沮渠蒙遜等，據有涼州，變龜茲聲為之，號為秦漢伎。魏太武既平河西得之，謂之《西涼樂》。Wei Zheng 魏徵, *Sui shu* 隋書 (Histoire des Sui), *juan* 15, *zhi* 10, *Yinyue xia* 音樂下, 636. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=124338>

<sup>61</sup> Ksenia Kepping, « The famous Liangzhou bilingual stele: A new study », *T'oung Pao*, vol. 84, n° 4/5, 1998, p. 356–79. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/4528762>. Accessed 7 Mar. 2024.

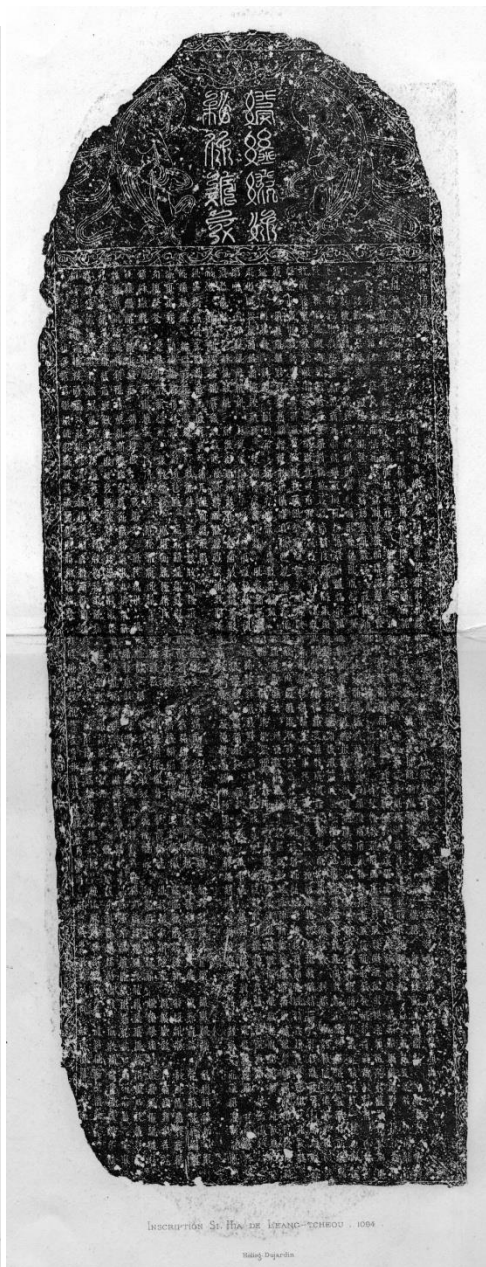
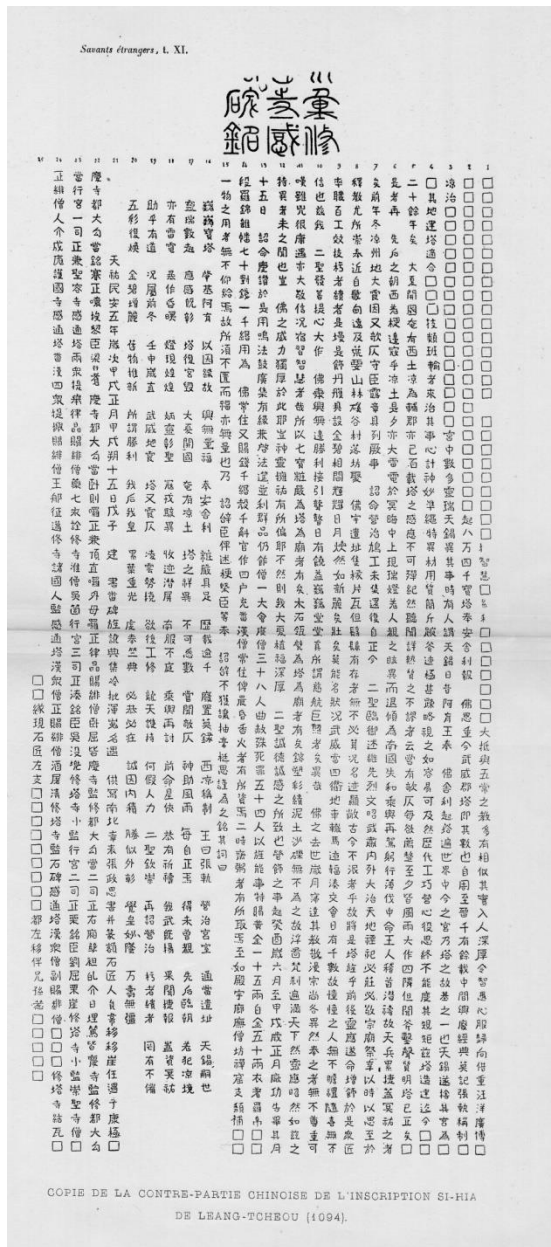


Figure 2 Stèle chongxiu Huguosi gantong ta bei<sup>62</sup>

La quatrième étape est Zhangye, le temple du grand Bouddha (*Dafo si* 大佛寺), connu aussi sous le nom de « temple du pays des Xixia » (*Xixia guosi* 西夏國寺); construit sous la dynastie Xixia, c'est également un monastère royal des Xixia, créé

<sup>62</sup> Gabriel Devéria, *L'Écriture du Royaume de Si-Hia ou Tangout* « Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France », Paris, Klincksieck, 1898, p. 34-35 et 38-39. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.cr60070579&seq=40>

en première année de Yong'an 永安 des Xixia, soit en 1098. A l'intérieur d'un des bâtiments se trouve la plus grande statue d'un Bouddha couché existant encore en Chine, qui donne également le nom de « temple du Bouddha couché » (*wofu si* 卧佛寺). Cette statue du nirvana de Sakyamuni mesure 34,5 m de long, et 7,5 m de haut, avec des pieds de 5,4 m et des oreilles de plus de 4 m. Cette statue est une sculpture en bois, creuse, ainsi l'intérieur d'une oreille peut accueillir huit personnes assises. Derrière le Bouddha couché se trouvent les statues en argile des dix disciples, et à côté d'eux se trouvent les statues d'Upasika, d'Upasaka et des dix-huit arhats. Afin de renforcer le fonctionnement et la gestion du Hexi, le régime Xixia a activement mis en œuvre une série de politiques de sinisation, notamment la construction de temples et la traduction des écritures bouddhistes. Le temple Huguo 護國 à Liangzhou a également été construit au cours de cette période. Ce qui montre que les temples bouddhiques sont nombreux et variés chez les Xixia, et rappelle que la cour impériale promeut le bouddhisme.

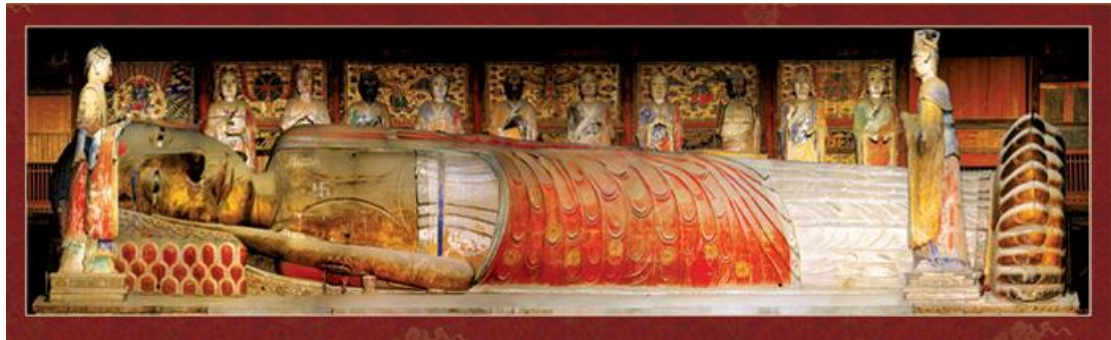


Figure 3 Statue du nirvana de Sakyamuni (Photo Wu Jian 吴健)<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Statue du nirvana de Sakyamuni, photo prise par Wu Jian 吴健 .  
<http://www.dili360.com/article/p5746aafef7e284.htm>



**Figure 4 Statue du nirvana de Sakyamuni<sup>64</sup>**

La cinquième étape est la bannière d'Ejin, dans la région désertique, en Mongolie intérieure, où se trouve Heshui (Khara-Khoto), ville datant de l'ère Xixia, autrefois un bastion militaire dans le nord du territoire xixia ; c'est une importante étape entre la plaine de Hetao 河套 et le corridor du Hexi. La plupart des documents, statues et peintures xixia ont été trouvés dans les pagodes de la ville de Khara-Khoto. Un grand nombre d'objets xixia ont été emportés à Saint-Pétersbourg par l'explorateur russe Kozlov au début du XX<sup>e</sup> siècle, et d'autres, moins nombreux, en Grande-Bretagne par l'explorateur britannique Aurel Stein (1862-1944), sur place en 1914. Khara-Khoto était sous les Xixia une ville très développée avec une architecture à prédominance bouddhique, ainsi que des bâtiments taoïstes et islamiques. Bien qu'elle ait été administrée et habitée par les Mongols pendant la dynastie Yuan, on peut y voir, datant de la période xixia, des vestiges de mosquées et de pagodes, et des traces d'habitations et de routes. La ville disposait d'un réseau de distribution d'eau

---

<sup>64</sup> Statue du nirvana de Sakyamuni, photo prise par Zhang Zhugang. [https://zh.wikipedia.org/wiki/File:Zhangye\\_Dafo\\_Si\\_2014.01.02\\_15-33-30.jpg](https://zh.wikipedia.org/wiki/File:Zhangye_Dafo_Si_2014.01.02_15-33-30.jpg)

important, de terres fertiles et d'une vie urbaine animée, mais maintenant elle est désertée, avec des pagodes encore debout que le sable et le vent érodent peu à peu, c'est donc le meilleur lieu pour découvrir le monde des Xixia. Le directeur culturel de la bannière d'Ejin a organisé ma visite de Khara-Khoto, de ses environs, de ses sites patrimoniaux et du musée d'Ejin.

La sixième étape est Jiayuguan 嘉峪關, premier col de l'ancienne Route de la soie dans les Plaines centrales, et le col le plus à l'ouest du corridor du Hexi, patrie des Xixia. Jiayuguan était un lieu d'échange entre les cultures de l'ouest et des Plaines centrales, où des commerçants du monde entier passaient et apportaient différentes cultures. C'est dans cet environnement que la diversité et l'inclusivité de la dynastie Xixia envers les différents groupes ethniques ont pu se développer. J'ai été accueillie par le département culturel de Jiayuguan, pour visiter les peintures murales en brique des tombes Wei et Jin 晉 (265-420), qui comprenaient également des représentations d'instruments de musique, de musiciens et de danses, ce qui m'a permis de ressentir le niveau artistique des différentes périodes. Lors de la visite des tombes Wei et Jin 晉 (265-420), il est interdit de prendre des photos, de dessiner et d'enregistrer. Heureusement, ils disposent d'une salle d'exposition pour fournir des services de reproduction et plusieurs ouvrages illustrés parus il y a trente ans.

La septième étape est Dunhuang, un site archéologique majeur, autrefois site militaire important et lieu de rassemblement artistique et culturel, mais surtout religieux. L'ancienne Route de la soie passait principalement par Dunhuang pour aller des Plaines centrales vers les régions occidentales, plusieurs chemins allaient vers d'autres régions, les cols du Yangguan 陽關 et du Yumen 玉門關 constituaient, sur ce parcours, une véritable frontière. Je me suis rendue à Dunhuang pour l'art, pour visiter les grottes de Mogao et les grottes de Yulin. Les deux ensembles contiennent des images de la musique Xixia, ce qui permet de voir des instruments et des performances de la période Xixia.

Lors de ma visite à Dunhuang, je me suis adressée à l'Institut de recherche de Dunhuang pour visiter des grottes Xixia, où se trouvent des peintures d'instruments



de musique et de scènes musicales ; par chance, mon accompagnatrice était une guide professionnelle. Outre les grottes de Mogao, j'ai également demandé à visiter les grottes de Yulin, où j'ai été guidée par un interprète professionnel dans les grottes de la période Xixia pour analyser les peintures murales liées à la musique, mais il est très difficile d'obtenir sur place des informations dans ce domaine. En dehors des grottes, je suis allée dans une librairie du marché de nuit de Dunhuang qui a une collection de documents sur Dunhuang écrits par des chercheurs de grande érudition.

La huitième et dernière étape est Xi'an, capitale de la dynastie Tang et le lieu de contacts des Tangoutes avec la culture Han. En plus de la visite du musée de Xi'an, j'ai également profité d'une exposition de peintures murales de tombes de la dynastie Tang.

L'itinéraire de cette excursion suit l'ancienne Route de la soie, avec des objets culturels et une architecture, associés à la culture xixia. En revenant à Xi'an et en allant de l'ouest vers les Plaines centrales, j'ai, je crois, suivi le chemin emprunté jadis par le peuple tangoute et les Xixia. Il s'agissait d'un lieu de passage entre les Plaines centrales et les régions occidentales, une région qui liait de nombreuses cultures, ce qui en faisait un lieu d'architecture, d'art et d'ethnicité diversifiés.

### **1-2-2 Expédition d'août**

J'ai été invitée par le doyen Du Jianlu à assister à la conférence académique annuelle sur le Xixia lors de ma visite à l'Institut des études sur le Xixia de l'université de Ningxia en juin. Il a mentionné que de nombreux experts, chercheurs et spécialistes d'autres domaines d'études participeraient à la conférence, espérant que je pourrais faire connaissance avec des experts dans le domaine des études Xixia et en tirer profit. Je tiens à remercier le doyen Du pour son dévouement et ses encouragements. « Le sixième symposium international sur les études Xixia » et le « séminaire sur l'industrie culturelle Xixia de la Route de la soie » ont duré quatre jours, du 14 au 17 août 2019.

J'ai assisté à diverses conférences dans le domaine du Xixia et j'ai consulté de

nombreux chercheurs sur certaines des difficultés que j'ai rencontrées dans mes recherches. Ils se sont tous montrés très utiles en répondant à mes questions, en me recommandant des ouvrages de référence et en échangeant nos coordonnées pour de futures recherches. Lors de la deuxième étape, je suis retournée à la bannière d'Ejin et j'ai visité à nouveau la ville de Khara-Khoto pour compenser ce que je n'avais pas vu la fois précédente, en observant plus attentivement les vestiges archéologiques. La troisième étape a été Jiayuguan, où j'ai « escaladé » la Grande Muraille Xuanbi, construite sous la dynastie Ming, avec une inclinaison de 45 degrés, afin de défendre de la frontière de la dynastie Ming. J'ai aussi parcouru son extrémité ouest, connue sous le nom de *diyi tun* 第一墩, « première jetée » de la Grande Muraille. Ces deux enceintes ont été construites pendant la dynastie Ming, afin que, des montagnes, on puisse voir l'ancienne Route de la soie et le corridor du Hexi qui surplombe l'ancien territoire des Xixia. La dernière étape fut Dunhuang, mais les grottes que j'ai visitées cette fois-ci ne sont pas à proprement parler des grottes Xixia. J'ai visité d'autres grottes que je n'avais pu voir la fois précédente pour observer les différences entre elles et celles des Xixia, ainsi que leurs caractéristiques respectives. Cette fois-ci j'ai eu le temps de visiter une exposition spéciale sur les peintures murales de musique et de danse dans les grottes de Mogao, ainsi que plusieurs répliques des grottes de Xixia à Yulin et d'apprécier de plus près les peintures murales.

J'ai eu le temps de me rendre aux cols de Yangguan et de Yumen, d'admirer la vue de l'ancienne Route de la soie dans le désert de Gobi, et j'ai senti que je franchissais la dernière passerelle entre l'Occident et les Plaines centrales.

### **1-3 Légendes entendues dans ces espaces**

Lors de mon déplacement sur le terrain, recommandée par le professeur Yu de l'Université de Ningxia, j'ai eu la chance, à mon arrivée à la bannière d'Ejin, de rencontrer un haut responsable local, d'origine mongole, qui, lors de nos échanges, m'a raconté quelques histoires locales. Ce sont des informations très précieuses sur ses expériences personnelles et celles de sa famille dans sa ville natale de Xixia, proche de Khara-Khoto. Lorsque j'ai visité les grottes de Dunhuang, la guide qui



m'accompagnait m'a également raconté les scènes des grottes de Mogao à l'époque de ses grands-parents, ainsi que l'attitude des gens face à ces grottes bouddhiques. Ces « légendes » sont des expériences très rares, et aussi des sources que je ne m'attendais pas à découvrir, elles sont très importantes pour connaître le passé de l'espace du terrain que j'étudie.

Couplées à mes sentiments dans cet espace, ces légendes m'ont aussi montré d'une certaine manière son passé, à partir duquel j'ai ressenti la musique xixia recouverte dans les sables. La musique xixia n'a pas disparu à cause de la fin de la dynastie Xixia, mais elle a simplement existé d'une autre manière. Par exemple, nous pouvons trouver de la musique xixia cachée dans les collections des partitions musicales ultérieures comme dans le *Da Ming Jili* 大明集禮 et le *Jiugong Dacheng* 九宮大成.

Les grottes de Dunhuang et de Mogao sont des matériaux très importants pour l'étude des images des instruments de musique xixia. La visite des seules grottes accessibles au public de Mogao nécessite désormais que le groupe soit accompagné d'un guide assermenté de l'Académie de Dunhuang. Cependant, pour les recherches académiques, on peut faire la demande à l'Académie de Dunhuang pour visiter les grottes que l'on veut étudier. Si les conditions dans lesquelles se trouve la grotte le permettent, un guide sera dédié durant la visite. C'est grâce à cette opportunité que la guide a partagé avec moi la scène et l'environnement de Dunhuang à l'époque de ses grands-parents.

### **1-3-1 Légende de Mogao**

La légende racontée par ma guide m'a donné une vision différente de ce que je voyais lors de ma visite.

À l'époque de mes grands-parents, la zone des grottes de Mogao était encore un endroit désert, il n'y avait pas de bâtiments comme aujourd'hui et tout le monde pouvait aller et venir à volonté. Il y avait souvent beaucoup de gens qui jouaient dans les grottes, y cuisinaient et pratiquaient diverses activités. À cette époque, de nombreuses personnes

grimpaient sur la grande statue de Bouddha qui est aujourd'hui enchâssée dans des constructions récentes. Bien sûr, quand les habitants se rendaient dans la grotte ou qu'ils gravissaient la statue de Bouddha, ils devaient le faire à mains nues, car de nombreux escaliers construits, dans les temps plus anciens, avaient été endommagés. Plus tard, avec l'intervention des institutions culturelles, les habitants ont perdu un lieu où ils pouvaient jouer.

Cette histoire m'a permis de voir à quoi ressemblaient autrefois les grottes de Mogao, aujourd'hui visitées par des groupes de touristes avec des guides, et des érudits. D'après la légende, je peux sentir que les grottes de Mogao qui étaient, à cette époque, un lieu éloigné, s'animaient grâce aux visites des habitants. Aujourd'hui, des bâtiments ont été construits devant les grottes et les statues de Bouddha pour protéger les vestiges culturels, attirant ainsi de nombreux touristes, mais la « vitalité » d'aujourd'hui est différente de celle des temps passés. Autrefois, les habitants y allaient pour se promener et jouer, tout comme nous allons au parc près de chez nous pour nous détendre. Maintenant que les grottes de Mogao sont devenues une attraction touristique et lieu de recherches, elles ont perdu la simplicité qu'elles avaient à l'époque.

J'ai visité les grottes de Mogao deux fois et j'ai ressenti l'environnement de Dunhuang, j'ai eu le sentiment que même si Dunhuang était dans le passé peu peuplé, c'était le dernier endroit où la Route de la soie menait aux régions occidentales de la Chine. C'est un trésor artistique formé par la rencontre, la collision et la fusion de l'art oriental et occidental.

Quand j'ai décidé d'aller à Khara-Khoto, le haut responsable local m'a raconté quelques histoires locales et les expériences vécues par lui et ses ancêtres. Je vais partager avec vous quelques-unes de ces histoires intéressantes, qui m'ont permis de voir Khara-Khoto sous un autre angle. Elles m'ont fait ressentir la musique xixia enfouie dans le sable et racontée par le vent, alors que je m'extasiais devant ces ruines xixia spectaculaires.



**Figure 5 Photographiée devant le site de Khara-Khoto**



**Figure 6 Photo ancienne du site de Khara-Khoto<sup>65</sup>**

---

<sup>65</sup> Gosudarstvennyĭ Ėrmitazh (Russia), Xibei minzu daxue 西北民族大学, Shanghai guji chubanshe

### 1-3-2 Légende de Khara-Khoto

La ville militaire de Khara-Khoto, forteresse frontalière maintenant en ruine, était importante sous la dynastie Xixia, car c'était aussi un lieu agricole et d'élevage. Reconstituée sous la dynastie Yuan elle a servi de caravansérail important de la plaine de Hetao et de la région du corridor du Hexi vers la province de Lingbei sous les dynasties Xixia et Yuan. À cette époque, l'importance de la ville de Khara-Khoto et son environnement naturel étaient propices à la vie et au développement du bétail grâce à la présence de l'eau. Ceci est également confirmé par les légendes racontées par le haut fonctionnaire mongol.

Avant de commencer cette histoire, je veux te raconter une légende sur l'attaque de la ville de Khara-Khoto par les soldats de la dynastie Yuan. À cette époque, la ville de Khara-Khoto était encore dotée d'un réseau de distribution d'eau ; afin de forcer les généraux xixia de la ville à se rendre, les Yuan ont bouché les canaux. On dit que le général Hei 黑, défenseur de la ville, a caché dans un puits les trésors de la ville qu'il ne pouvait emporter, le trou que nous voyons maintenant dans le mur de la ville a été creusé par lui lorsqu'il s'est échappé.

---

上海古籍出版社, *Eluosi guoli Aiermitashen bowuguan cang Heishuicheng yishu pin* 俄罗斯国立艾尔米塔什博物馆藏黑水城艺术品 I (Œuvres d'art de Khara-Khoto au musée de l'Ermitage de l'État russe), vol. I, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2008, p.12.



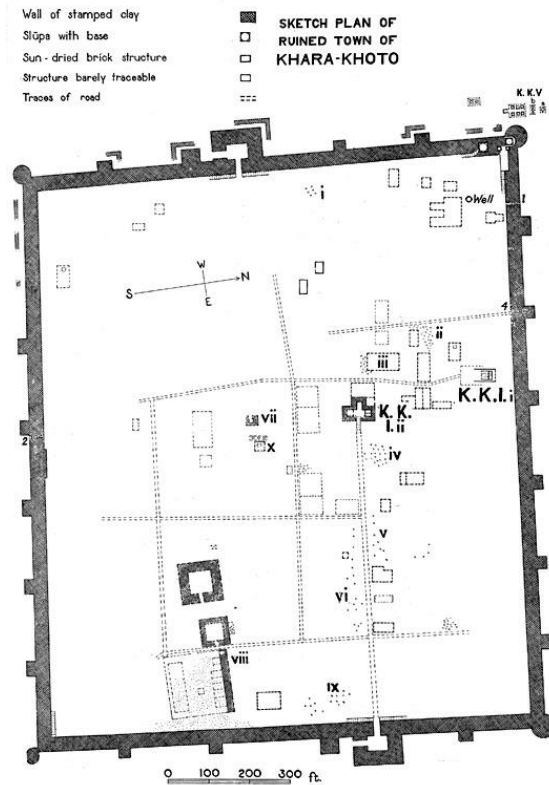
**Figure 7 Trou par lequel le général Hei s'est échappé**

En raison du blocage du canal d'eau, le sable et la poussière ont commencé à submerger la ville de Khara-Khoto, de sorte que celle que tu vois aujourd'hui n'est que la moitié de celle qui existait. Il y a deux ans<sup>66</sup>, ce site n'était pas encore recouvert de sable, mais le rythme de la désertification s'est accéléré. Les autorités locales ont prévu de fermer les ruines de la ville de Khara-Khoto car, quoi qu'elles fassent, le sable continuera d'envahir le site. Par conséquent, c'est peut-être aussi son destin de laisser la nature recouvrir la ville Khara-Khoto.

Lorsque mon grand-père était guide touristique local, il emmenait des touristes venus du monde entier en Mongolie et parfois dans le désert. Certains d'entre eux, ont vu que les bâtiments, les maisons et les installations de la ville de Khara-Khoto de la dynastie Yuan étaient encore bien préservés. À cette époque, Khara-Khoto n'était pas encore une ville morte, comme tu la vois actuellement, la population y vivait et entretenait des relations commerciales avec les autres villes environnantes.

---

<sup>66</sup> Ma visite sur le terrain s'étant effectuée en été 2019, il veut dire en 2017.



Carte 6 Plan de la ville Khara-Khoto<sup>67</sup>

Cependant, pendant la Révolution culturelle, afin de collecter des matériaux, les populations locales ont retiré le bois, les pierres et les matériaux utilisables pour construire les maisons... C'est pourquoi on peut encore voir clairement les fondations des maisons au sol, ainsi que l’empreinte des bâtiments de la ville.

Ainsi, en fait, les « bâtiments urbains » que vous voyez aujourd'hui sont des vestiges de la dynastie Yuan et ont été utilisés jusqu'aux premières années de la République de Chine. En fait, les seuls qui appartiennent réellement à Xixia sont les pagodes et les mosquées.

<sup>67</sup> Aurel Stein, Sketch plan of ruined town of Khara-Khoto, Innermost Asia, Vol. III, Pl. 18, Oxford, 1928. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.69618>





**Figure 8** Vue globale de la mosquée xixia



**Figure 9** Devant la mosquée xixia



**Figure 10 Intérieur de la mosquée**



**Figure 11 Toit de la mosquée**





**Figure 12 Sur les murs de la ville**

L'existence de la mosquée reflète la diversité et la tolérance des différentes religions dans la société xixia. Comparée aux pagodes dont les entrées étaient battues par le vent et envahies par le sable, cette mosquée est aussi le seul bâtiment à être « ouvert ». J'étais donc heureuse d'avoir le privilège de pouvoir passer la clôture et ressentir le silence de la mosquée qui était différent de celui, « poussiéreux », de l'extérieur.

Au cours de la visite, j'ai eu la chance d'avoir un contact et une expérience plus approfondis avec les ruines xixia. En effet, le directeur Ji m'a permis de traverser la clôture et d'entrer dans la mosquée pour visiter, et m'a également permis d'escalader les murs de la ville pour avoir la sensation de revivre son histoire. Ce que je vois maintenant, c'est que la ville de Khara-Khoto est entourée par le désert. Ce n'est pas aussi désolé que ce qu'il apparaît dans le vent, j'entends le sable souffler près de mes oreilles et gifler mon corps. Le sable fin passe entre mes doigts et cette expérience me permet de véritablement découvrir l'ancienne ville des Xixia avec mes sensations propres. J'ai vaguement l'impression que des vestiges culturels n'ont pas encore été découverts, et ne le seront peut-être jamais, car ils se trouvent sous le sable, autour de moi, et peut-être sous mes pieds. À travers ce sable fin, je peux sentir la musique

enfouie des xixia.

Le haut responsable local mongol m'a également emmenée dans la ville de Datong 大同, près de la ville Khara-Khoto. Il m'a dit que, quand il était enfant, la ville actuelle de Datong était encore nettement apparente, mais que maintenant elle est en majeure partie ensevelie sous le sable.



**Figure 13** Vue des pagodes

### **1-3-3 Légende du trésor**

L'explorateur russe Kozlov, venu faire des fouilles dans la ville de Khara-Khoto, après avoir déterré un grand nombre de vestiges culturels xixia, les a volés. En fait, selon les histoires locales, Kozlov a déterré tant de vestiges culturels xixia qu'il n'a pu les prendre en une seule fois, aussi certains ont été enfouis sous le sable. Mais Kozlov qui craignait qu'ils ne soient récupérés par des expéditions concurrentes, venues d'autres pays, les a cachés, à proximité, sous le sable, en attendant de pouvoir les récupérer plus tard. C'est catastrophique, parce qu'à son retour, il n'a jamais pu retrouver ces trésors enfouis sous

le sable, car entre-temps, le paysage avait complètement changé à cause du vent. Comme nous n'avons aucune idée du lieu où ces objets ont été enfouis, il sera difficile, voire impossible de les retrouver, mais au moins ils resteront, « chez eux », là où ils doivent être.

Cette légende, racontée par le haut responsable local mongol, qui dit que Kozlov a caché des objets, me pousse à en savoir plus et m'invite, dans mes rêves les plus audacieux, à monter une expédition, avec l'aide des autorités locales, pour tenter de les retrouver. Surtout, ce qui est intéressant dans cette légende racontée par un haut responsable local mongol, afin que je découvre les trésors xixia cachés par Kozlov, c'est qu'elle me permet de comprendre l'histoire et d'appréhender l'espace.

### **1-3-4 Trésors cachés**

Croisant les légendes selon lesquelles les trésors xixia sont cachés sous les sables avec l'histoire religieuse et culturelle, j'ai découvert que le terme de « trésors cachés » a en effet un lien fort avec les Xixia, par leur religion. Au cours de mes voyages sur le terrain, j'ai appris que la dynastie Xixia était dominée par le bouddhisme principalement tibétain. Je pense que tout cela est lié à l'endroit où ont été trouvées les premières traces des Tangoutes, leur lieu de résidence d'origine est au Tibet, donc je pense que c'est là que le bouddhisme xixia est né, ce qui explique également pourquoi nous voyons de nombreux dessins qui rappellent le bouddhisme tibétain dans les peintures bouddhistes xixia ultérieures.

Parlant des trésors cachés, pour désigner la musique xixia, je pense qu'il est important de mentionner le « *terma* », qui signifie trésor caché, est un terme bouddhiste tibétain<sup>68</sup>. Pour quelques précisions sur la transmission par enfouissement et les trésors cachés dans la tradition bouddhique tibétaine, voici ce que dit la grande

---

<sup>68</sup> Selon François Picard, les *termas* étaient des enseignements liés au bouddhisme tibétain, qu'il considère comme une civilisation, ce que dit également Mireille Helffer, tous deux ayant vécu longtemps avec les Tibétains, alors que pour Françoise Wang il s'agit d'une religion. Je cite François Picard : « Les *termas* étaient des enseignements religieux cachés volontairement pour être découverts à une époque qui serait favorable à leur mise en pratique. »

ethnomusicologue spécialiste du Tibet Mireille Helffer<sup>69</sup> :

Les éditions de textes fondamentaux appartenant aussi bien à la catégorie canonique des tantras, qu'à celle des « trésors cachés » (*gter ma*), et enfin à la tradition orale des *bka'* *ma* des « textes-trésors » (*gter-ma*), supposés cachés au temps de Padmasambhava [VIII siècle) ont progressivement été mis à jour par des « découvreurs de trésors » (*gter ston*), principalement chez les *nyingmapa* et les *kagyüpa*. Ils ont été à la source de nombreux cycles rituels.

Un autre exemple de *terma* au temps de Padmasambhava :

Un *mnga-rabs* attribué à Padmasambhava, inséré dans une collection de textes relatifs aux « Huit Grands mandalas » (*Bka'-brgyad*) et provenant d'un « trésor caché » (*gter-ma*) découvert au XIII<sup>e</sup> siècle par Chos kyi dbang-phyug *alias* Guru Chos-dbang figure dans les « grands rituels de réalisation » (*sgrub-chen*) effectué à Dpal-yul (S.T. 51, vol. I : 39-44)<sup>70</sup>.

La découverte du *terma* dès le XI<sup>e</sup> siècle :

Selon la « quête du tambour du *dbal* terrible » (*drag-po dbal gyi mnga-btsal*) dont le texte est inclus dans un rituel de Phur-pa (S. T. 82, vol. I : 326-332) provenant de la redécouverte d'un *gter-ma* par Khu-tsha zla-'od (né en 1024), la tâche de trouver le tambour des *dbal* – une importante catégorie de divinités protectrices du *Bon* – incombe au *dbal-bon* Stag-la me-'bar ( à ne pas confondre avec la divinité du même nom) qui, sur les conseils de la mère Byams-ma, commence une quête qui le mènera aux quatre points cardinaux et finalement au centre du monde créé où il trouvera le tambour qu'il cherche<sup>71</sup>.

D'après Mireille Helffer, les *termas* ont été découverts dès le XI<sup>e</sup> siècle, pour François Picard, c'est l'action de découvrir les *termas* qui en fait des trésors cachés.

D'autres explications de *terma*<sup>72</sup>:

---

<sup>69</sup> Mireille Helffer, « Un rituel du monastère tibétain de Shéchen : des textes à la pratique en terre d'exil », *Archives de sciences sociales des religions*, n°154, 2011, 121-137.

<sup>70</sup> Mireille Helffer, *Mchod-rol: Les instruments de la musique tibétaine*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1994, p.133.

<sup>71</sup> *Ibid.* p.134.

<sup>72</sup> Diamond Way Buddhism Worldwide, *Tibetan-English Dictionary of Buddhist Teaching & Practice*, Rangjung Yeshe Translations & Publications, 1996. Archived from the original on 2010-03-28.

*Gter ma: Terma.* 'Treasure.' 1) The transmission through concealed treasures hidden, mainly by Guru Rinpoche and Yeshe Tsogyal, to be discovered at the proper time by a '*tertön*,' a treasure revealer, for the benefit of future disciples. It is one of the two chief traditions of the Nyingma School of Vajrayana Buddhism, the other being '*Kama*.' This tradition is said to continue even long after the Vinaya of the Buddha has disappeared. 2) Concealed treasures of many different kinds, including texts, ritual objects, relics, and natural objects.

Tradition holds that *terma* may be a physical object such as a text or ritual implement that is buried in the ground (or earth), hidden in a rock or crystal, secreted in a herb, or a tree, hidden in a lake (or water), or hidden in the sky (space). Though a literal understanding of *terma* is "hidden treasure", and sometimes refers to objects that are hidden away, the teachings associated should be understood as being 'concealed within the mind of the guru', that is, the true place of concealment is in the *tertön's* nature or essence of mind<sup>73</sup>.

Ces définitions sont importantes pour moi pour qualifier la musique xixia de trésor caché, ce qui montre aussi l'idée de l'espace<sup>74</sup> : ces trésors ne sont pas forcément visibles, mais on peut les ressentir. Ainsi de nombreuses études montrent que la culture tangoute des Xixia est fortement imprégnée de la religion bouddhique tibétaine<sup>75</sup>, les classes sociales des moines tibétains sont considérées comme plus élevées, puis viennent les moines ouïghours, et xixia, enfin les moines han<sup>76</sup>. Nous trouverons ultérieurement l'influence du bouddhisme tibétain dans les dessins de thangkas dans le chapitre 3.

---

Retrieved 2011-02-05.

<https://web.archive.org/web/20090618052648/http://www.diamondway-buddhism.org/default.asp?col=04&t=diction.htm>

<sup>73</sup> Scholarly Community Encyclopedia, *Terma (Religion)*, 2022. <https://encyclopedia.pub/entry/31458>

<sup>74</sup> Tulku Thondup, « The *terma* tradition of the Nyingmapa school », *The Tibet Journal*, vol. 15, n° 4, 1990, p. 149–58. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43300379> . Accessed 7 Mar. 2024.

<sup>75</sup> Yury Khokhlov, « The Xi Xia legacy in Sino-Tibetan art of the Yuan dynasty », *Asian Arts*, 2016 <https://www.asianart.com/articles/xi-xia/>

Anne Saliceti-Collins, *Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A Case Study of Transculturation in East Asia, Eleventh-thirteenth Centuries*, Washington D.C., University of Washington, 2007.

Isabelle Charleux, « The Inner Mongol City of Hohhot/Guihuacheng in the Eyes of Western Travellers », *Mongolica Pragensia*, Stanislav Juhaňák – TRITON, 2020. halshs-02984229.

<sup>76</sup> Shi Jinbo 史金波, *Xixia fojiao shilue* 西夏佛教史略 (Brève histoire du bouddhisme Xixia), Yinchuan, Ningxia renmin chubanshe, 1988, p.144.

## **1-4 Musiques xixia d'aujourd'hui**

Mis à part les musiques cachées des Xixia, j'ai peut-être trouvé les traces des descendants xixia, qui pratiquent encore les musiques traditionnelles des Xixia ou voire même celles des Tangoutes.

### **1-4-1 Trace des musiques xixia**

Après avoir synthétisé l'ensemble du travail de terrain, j'orienterai ma thèse vers la matérialisation de la musique des Xixia et l'analyse approfondie des partitions transmises, pour voir s'il existe une musique similaire dans les Plaines centrales, afin d'identifier les caractéristiques de la musique xixia ou son degré de sinisation.

J'ai pour projet de me rendre sur les lieux où vivent les descendants des Xixia, afin de recueillir la musique de ce peuple. Je pense que ce travail peut être divisé en deux parties : tout d'abord, le clan Tuoba qui a établi la dynastie Xixia, dont un groupe de personnes qui ne souhaitait pas participer à l'empire Xixia s'est tourné vers le Tibet pour préserver sa vie originelle et vivre une vie nomade au sein de la nature. La collecte de la musique de ces Tangoutes aurait de la valeur. Enfin, il faudra que je me rende sur les lieux où les descendants des Xixia se sont installés après la disparition de la dynastie Xixia. La raison pour laquelle ces travaux sont définis comme un travail de suivi de cette thèse, c'est qu'au moment de la rédaction, j'ai été confrontée à des contraintes qui m'ont empêchée de me rendre dans les régions de Muya<sup>77</sup> et de Kangding où vivent les descendants des Tangoutes pour collecter leur musique. À travers les descendants des Xixia confirmés par les méthodes linguistiques, nous pouvons voir que si le peuple Muya est réellement descendant du peuple Xixia, alors le peuple Dangxiang a eu des échanges étroits avec les Tibétains depuis le développement de la dynastie Sui, et ils vivent, aujourd'hui, toujours ensemble au

---

<sup>77</sup> Muya est aussi le nom d'une langue qianguique parlée dans les comtés de Kangding et de Jiulong, au centre-est du Sichuan, dans la préfecture autonome tibétaine de Garzê, en Chine. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Muya\\_\(langue\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Muya_(langue))

Tibet. Ce lien avec le Tibet confirme la relation étroite entre les bouddhismes xixia et tibétain mentionné ci-dessus, car les Tangoutes et les Tibétains ont été en contact l'un avec l'autre pendant longtemps. L'idée des trésors cachés du bouddhisme tibétain coïncide avec les trésors cachés de la musique Tangut que j'étudie.

### **1-4-1 Trésors perdus**

Au cours de mes deux voyages, j'ai eu la chance de recevoir aide et assistance d'universitaires, de bibliothécaires, de savants et même parfois des autorités locales, ce qui ne m'a pas empêchée de rencontrer des difficultés de différentes natures.

Des articles n'étant pas encore publiés, et certains des documents découverts n'ayant pas encore été rendus publics, je n'ai pu savoir s'ils contenaient des éléments liés à la musique. Également, pendant mes visites sur des sites ou des musées, des objets avaient été prêtés pour une exposition ou étaient en cours de restauration. Je n'ai donc vu au mieux que des photos exposées pour les remplacer. Je me suis heurtée à des musées ouverts par intermittence, et d'autres définitivement fermés, des monuments en ruine, ou tout simplement fermés. J'étais à la porte des musées, sans pouvoir rencontrer ces trésors cachés derrière. Outre que le nombre de lieux qui peuvent être visités est limité, il faut aussi voir comment est organisée la conservation des manuscrits, donc l'état des archives et des objets xixia, découverts par les archéologues, qui sont devenus très fragiles après des siècles, ce qui explique que les conditions pour y accéder sont exigeantes. Il existe même des documents qui ne peuvent être étudiés que sous forme de copies en raison de leur mauvais état de conservation.

Au cours de mon voyage, certains lieux que je voulais visiter étaient interdits au public, comme par exemple les tombes impériales qui, après les recherches menées par des archéologues ont été fermées au public au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, pour mieux les protéger. Les trésors qui n'ont pas encore été découverts sont comme ces objets qui dorment dans les musées, ou sur ces sites partiellement explorés. En espérant qu'après la découverte de manuscrits sur de nouveaux sites xixia, il me sera possible

de les consulter. J'espère retourner prochainement sur place pour ressentir l'ambiance de ces espaces uniques, où la musique xixia attend toujours d'être découverte.



**Figure 14 Ressentir l'espace face aux pagodes**

Afin de mieux « ressentir » l'espace, je me suis mise par terre, sur les sables, devant les pagodes xixia, en écoutant le vent passer autour de moi, jouer la musique xixia cachée dans l'espace unique au moment précis.





## Chapitre 2 : Noms des instruments chez les Xixia

La musique est l'art du son, peut-on la transcrire par l'écriture ou le dessin; comment reproduire la musique décrite par l'écriture?

La recherche et l'analyse de la musique Xixia relèvent de la musicologie archéologique, ou archéologie musicale, qui consiste à analyser la musique à travers les objets ou vestiges culturels (en chinois *wenwu* 文物, en anglais « *cultural relics* ») préservés et dont le programme est « textes, objets, images »<sup>78</sup>. Par conséquent, la préservation et le statut de ces objets sont l'un des axes de ma recherche. Dans mon analyse organologique, les noms donnés par les sources historiques et la forme des instruments, vues dans les peintures murales, et autres supports, montrent ceux utilisés par les Xixia.

Dans ce chapitre je traiterai des instruments xixia à l'aide des sources textuelles trouvées dans, le lexique bilingue *Mi zangwu ndzię mbu pię ngu nię — Fan han heshi zhangzhong zhu* 番漢合時掌中珠 (Perle synoptique dans la main des Tangoutes et des Chinois), 1190, les lexiques xixia et les chroniques des Xixia, *Xixia shushi*, sources de premier plan sur les instruments tangoutes, qui m'ont permis d'analyser les nombreux instruments utilisés dès les premiers contacts du clan royal xixia, les Tuoba, avec les Plaines centrales, dont les musiques tang et song. Ces textes ne m'ont cependant fourni aucune explication ou description qui me permettraient d'analyser les instruments des Tangoutes ou des Xixia.

Cependant, les lexiques xixia sont postérieurs à la période étudiée de la musique des Tangoutes de la dynastie Tang dans le *Xixia shushi*, ce qui confirme que les Xixia ont continué la pratique de ces instruments dès la dynastie Tang.

---

<sup>78</sup> Annie Bélis, Ann Buckley, Catherine Homo-Lechner, François Picard (dir.), *La Pluridisciplinarité en archéologie musicale*, 2 vol., Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, « Recherche Musique et Danse », 1994.

## 2-1 *Xixia shushi* 西夏書事

Le *Xixia shushi* 西夏書事 (Chroniques des Xixia) est un livre de chroniques du royaume Xixia, en 42 *juan*, compilé par Wu Guangcheng 吳廣成, publié en 1825 puis en 1935. Wu a voulu ainsi pallier l'absence d'un livre d'histoire de la dynastie Xixia, à l'image de Livres de Han, des Tang, ou même des Liao<sup>79</sup>. Il en existe plusieurs versions numérisées :

Chinese Text Project <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=995503>

Wikisource <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西夏書事>

Selon le *Xixia shushi* au cours des dernières années de la dynastie Tang, les Tangoutes ont aidé le gouvernement de la dynastie Tang à vaincre la rébellion de Huang Chao 黃巢 (875-884). L'empereur Xizong 僖宗 des Tang a offert à Tuoba Sigong 拓跋思恭, alors chef des Tangoutes, des fiefs, des titres et des postes officiels, l'usage du nom de la famille impériale Li, ainsi que de nombreux instruments de musique des Plaines centrales. Ces influences sont les plus importantes parmi celles de la culture han ; grâce à elles, les Tangoutes sont entrés en contact avec la « musique de la cour des Han ». Introduite chez les Tuoba des Tangoutes de la dynastie Tang, elle a eu un impact très important sur la transmission de l'orthodoxie de la musique et du rituel, du système *liyue* 禮樂 et les musiques xixia que nous traiterons dans les chapitres ultérieurs.

### 2-1-1 Instruments de *guchui* Xixia

Les trois ensembles complets de sonneurs et batteurs *guchui* 鼓吹<sup>80</sup> mentionnés dans

---

<sup>79</sup> Li Fanwen 李范文, « Aperçu sur l'empire Xixia et sur la langue et l'écriture tangoutes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 157<sup>e</sup> année, n° 4, 2013, p. 1683-1691. [https://www.persee.fr/doc/crai\\_0065-0536\\_2013\\_num\\_157\\_4\\_95150](https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2013_num_157_4_95150)

<sup>80</sup> « *Ci sigong guchui quanbu, bu you sanjia : dajia yong yiqian wubai sanshi ren, fajia qibai bashiyi ren, xiaojia babai yishiliu ren : juyi jinzheng, jiegou, gu, dagu, xiaogu, naogu, yubao gu, zhongming, da hengchui, xiao hengchui, bili, taopi, jia, di weiqi.* » 賜思恭鼓吹全部, 部有三駕: 大駕用一千五百三十人, 法駕七百八十一人, 小駕八百一十六人: 俱以金鈺、節鼓、擗鼓、大鼓、小鼓、鐃鼓、羽

le *Xixia shushi*, le *dajia*, le *fajia* et le *xiaojia*, comprennent un nombre important de musiciens : 1 530 pour la grande garde d'honneur de l'empereur *dajia* 大駕, 781 pour la garde d'honneur du fils du ciel *fajia* 法駕, 816 pour la petite garde d'honneur de l'empereur *xiaojia* 小駕. On appelle « *guchui* » la garde d'honneur qui accompagne l'empereur lorsqu'il voyage, souvent accompagné d'un groupe de musiciens.

Les mêmes informations se trouvent dans le *Song shi* (Histoire des Song)<sup>81</sup>, concernant le début de la dynastie Song. La diversité des instruments est grande : gong *jinzheng* 金鉦, tambour *jiegu* 節鼓, tambour à main *ganggu* 剛鼓, grand tambour *dagu* 大鼓, petit tambour *xiaogu* 小鼓, cymbales *naogu* 饒鼓, tambour *yubaogu* 羽葆鼓, corne *zhongming* 中鳴, flûtes *da hengchui* 大橫吹, *xiao hengchui* 小橫吹, *xiao* 簫, *di* 笛, et hautbois *bili* 鼙栗, *jia* 笳 (écrit 茄), *taopi bili* 桃皮鼙籥. On a par ailleurs une chanson, *daoyin* 導引 qui accompagne. Ainsi il y a exactement la même norme et le même nombre de musiciens dans *dajia*, *fajia* et *xiaojia*, depuis la dynastie Tang, pour le fils du ciel, et les fonctionnaires du premier au troisième rang. Ceci montre que Tuoba Sigong a un statut suffisamment élevé dans la dynastie Tang pour recevoir ces ensembles.

### Gong *jinzheng* 金鉦

Après avoir désigné dans l'antiquité une sorte de cloche, longue et étroite, avec un long manche<sup>82</sup>, *zheng* (coréen *chǒng*) 鉦 désigne un gong. Cet objet est plus un instrument militaire que de musique, utilisé pour faire marcher au pas ou arrêter la

---

葆鼓、中鳴、大橫吹、小橫吹、鼙栗、桃皮、茄、笛為器。Wu Guangcheng 吳廣成 (ca. 1796-1850), *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *juan* 12, 1825. <https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

<sup>81</sup> « *Songchu yinzhi, chejia qianhou bu yong jinzheng, jiegu, ganggu, dagu, xiaogu, naogu, yubao gu, zhongming, da hengchui, xiao hengchui, bili, taopi bili, xiao, jia, di, ge « daoyin » yiqu. You huang taizi ji yipin zhi sanpin, jieyou benpin guchui.* » 宋初因之, 車駕前後部用金鉦、節鼓、擱鼓、大鼓、小鼓、饒鼓、羽葆鼓、中鳴、大橫吹、小橫吹、鼙籥、桃皮鼙籥、簫、笳、笛, 歌《導引》一曲。又皇太子及一品至三品, 皆有本品鼓吹。Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *zhi*, *juan* 93, *yue* 15, 1345. [https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_e9bb7e3f6a69.aspx](https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_e9bb7e3f6a69.aspx)

<sup>82</sup> « *Zheng : nao ye. Si ling, bingzhong, shangxia tong. Congjin zhengsheng.* » 鉦: 饒也。似鈴, 柄中, 上下通。从金正聲。Xu Shen 許慎, *Shuowen jiezi* 說文解字 (Explication des pictogrammes *wen* (文) et des idéo-phonogrammes *zi* (字)), 121. <https://ctext.org/shuo-wen-jie-zi/jin-bu3/zh>

marche. Ban Gu 班固, dans le livre des Han<sup>83</sup> annoté par Yan Shigu 顏師古, donne une explication du nom du tambour de métal *jingu* 金鼓, et mentionne que le *zheng* est une sorte de cymbale *nao* 鐃, qui ressemble à un tambour, et c'est pour cela qu'il est appelé *jingu*.

L'existence à l'époque et dans l'illustration xixia d'objets que l'on peut identifier à des gongs laisse à penser que le terme *jingu*, même s'il désignait un autre objet sous les Han, désignait un gong, sous les Song et les Xixia.

Cet instrument est arrivé chez les Xixia avec l'ensemble de *guchui*, nous supposons qu'il est utilisé pour les musiques militaires et de cour.

### **Tambour *jiegu* 羯鼓**

Le *jiegu* est un tambour en forme de sablier recouvert de chaque extrémité d'une membrane en peau de bœuf, sa taille est étroite, c'est pourquoi on l'appelle « tambour de taille » *jiegu*. Selon les livres *Xixia shushi*<sup>84</sup> et *Yuefu shiji* :

Il y a sept types d'instruments de musique dans le *da hengchui* : cor *jiao*, tambour *jiegu*, flûte traversière *di*, flûte verticale ou flûte de Pan *xiao*, hautbois *bili*, *jia*, et *taopi bili*<sup>85</sup>.

On utilise le *jiegu* 節鼓 pour le *guchui* et le groupe de flûtes traversières *hengchui* 橫吹, il est ici écrit avec le caractère *jie* 節, nous pensons que c'est probablement *jie* 羯 ou *jie* 揭 comme dans le précieux ouvrage japonais d'illustrations d'instruments de musique et de danses *Shinzei kogaku zū*, d'autant plus précieux que les illustrations sont accompagnées du nom de l'instrument ou de la danse en caractères chinois.

---

<sup>83</sup> Ban Gu 班固, *Sima Xiangru zhuan shang* 司馬相如傳上 (Biographie de Sima Xiangru, partie 1), *Hanshu* 漢書 (Livre des Han), 111. <https://ctext.org/han-shu/si-ma-xiang-ru-zhuan-shang/zh>

<sup>84</sup> « *Juyi jinzheng, jiegu, ganggu, dagu, xiaogu, naogu, yubao gu, zhongming, da hengchui, xiao hengchui, bili, taopi, qie, di wei qi.* » 俱以金鈺、節鼓、擗鼓、大鼓、小鼓、鐃鼓、羽葆鼓、中鳴、大橫吹、小橫吹、鼙栗、桃皮、茄、笛爲器。Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

<sup>85</sup> « *Da hengchui bu, qi yueqi you jiao, jiegu, di, xiao, bili, jia, taopi bili qizhong ...* ». 大橫吹部, 其樂器有角、節鼓、笛、簫、篳篥、筋、桃皮篳篥七種...。Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099), *Yuefu shiji* 樂府詩集 (Collection de poésies du Yuefu), *juan* 21, « *Hengchui qu ci yi* » 橫吹曲辭一 (Paroles d'un air de flûte traversière, 1). <https://ctext.org/wiki.pl?if=en&chapter=233321&remap=gb>



Figure 15 Joueur du tambour *jiegu*<sup>86</sup>

Le *jiegu* était un instrument capable de jouer des solos, le seul instrument auquel ait été consacré un livre.

Selon un passage de la préface du *Dit du tambour Jie* de Nan Zhuo, vers 850, ce tambour permettait de moduler les sons “avec le vide et le lointain” et donc de jouer des airs. Cette musique, il n’y a plus qu’un vieux de Binzhou qui soit encore capable d’en jouer quelques airs comme « Cigales de la grande harmonie » et « Goutte à goutte au printemps ». On ne l’a appris qu’avec retard, les officiels ont eu ordre de le faire venir au palais, mais quand les envoyés sont arrivés à Binzhou, le vieux était mort et les derniers sons du tambour de Jie ont disparu. Au département de la musique aujourd’hui il n’y a plus que le nom des airs mais l’art de moduler les sons avec le vide et le lointain, il n’y en a plus trace.<sup>87</sup>

Ainsi Meng Yuanlao<sup>88</sup> indique que dans les cérémonies, il y a la grande cloche *dazhong* 大鐘, appelée aussi « cloche de paysage » *jingzhong* 景鐘 ou *jiegu* 節鼓, ce qui est tout à fait insolite. Du You 杜佑, dans le *Tongdian*<sup>89</sup>, mentionne que le *jiegu* se joue avec deux baguettes, une de chaque côté, et qu’il porte aussi le nom de

<sup>86</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯 (1106-1159), *Shinzei kogaku zū* 信西古樂圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), 1449, Tōkyō, archives nationales, rééd. Tōkyō, Gendai shicho, rééd. Fac-simile Beijing, Yinyue chubanshe, 1959.

<sup>87</sup> Shen Kuo 沈括 (1031-1095), *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau de la rivière des Rêves), [05/086] trad. François Picard.

<sup>88</sup> « *Yoyou dazhong, yue jingzhong, yue jiegu.* » 又有大鐘，曰景鐘，曰節鼓。Meng Yuanlao 孟元老, *Dongjing meng hua lu* 東京夢華錄 (Rêves de splendeur de la capitale de l’Est), *juan* 10, 1147.

<sup>89</sup> « *Jiegu, zheng ru qitong, liangtou juji. Yichu jiezong, guhao jiegu, yi weizhi liangzhang gu.* » 羯鼓，正如漆桶，兩頭俱擊。以出羯中，故號羯鼓，亦謂之兩杖鼓。Du You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), *juan* 144, 801. <https://zh.wikisource.org/wiki/通典/卷144>

tambour à deux baguettes *liangzhanggu* 兩杖鼓, mais la traduction de Shen Kuo oppose plutôt le jeu à deux baguettes au jeu à une baguette et une main nue, comme pratiqué en Corée. Chez les Tangoutes, le *jiegu* est apparu dans l'ensemble de *guchui*.

### **Tambour à main *shougang gu* 手剛鼓**

Peu d'information sur ce tambour, mais comme le premier caractère, *shou* 手, signifie main, c'est vraisemblablement un tambour joué avec les mains plutôt qu'avec un bâton ou une baguette. Pour le terme *ganggu* 剛鼓, le terme *gang* est aussi écrit *gang* 綱, ou *gang* 綱<sup>90</sup>; le *ganggu* est un petit tambour, qui mesure de trois *chi* 尺, muni d'un couvercle, durant le jeu, il est souvent utilisé en premier pour introduire le grand tambour, c'est également un tambour de l'ensemble de *guchui*. L'empereur Yangdi de la dynastie Sui l'utilise lors des banquets<sup>91</sup>.

### **Grand tambour *dagu* 大鼓 et petit tambour *xiaogu* 小鼓**

Le grand tambour *dagu* et le petit tambour *xiaogu* appartiennent à la même famille, les tambours en tonneau à deux peaux cloutées; quand il est utilisé pour la guerre, c'est un *zhangu* 戰鼓 dont le son est sec, puissant, et plus aigu que celui du grand tambour.

Le lexique *FanHan heshi zhangzhongzhu* 番漢合時掌中珠 de 1190 ne donne pas le nom pour petit tambour en tangoute, mais le terme chinois *xiaogu* 小鼓 est mentionné par Wu Guangcheng.

---

<sup>90</sup> Wei Zhi 魏徵, *Sui shu* 隋書 (Histoire des Sui), *juan* 14, *Yinyue zhi* 9 音樂志 (Musique volume 9), 636. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/隋書/卷14>

<sup>91</sup> « *Sui dajia guchui you shougang gu, zhang sanchi, zhuxiu qishang, gongren qingdi juwen. Daye zhong, Yangdi yanxiang yongzhi. Tang 《Kaiyuan liyi luo》 yue* : 「*shougang gu, xiaogu ye.*」 *Antu, gushang yougai, changxian zuozhi, yi yin dagu, yi you yayue zhizou yu jinzheng xiangying*, *jiyou quyan.* » 隋大駕鼓吹有手剛鼓, 長三尺, 朱髹其上, 工人青地莛文。大業中, 煬帝燕享用之。唐《開元禮義羅》曰: 「手剛鼓, 小鼓也。」按圖, 鼓上有蓋, 常先作之, 以引大鼓, 亦猶雅樂之奏與金鉦相應, 皆有曲焉。Ma Duanlin 馬端臨, *Wenxian tongkao* 文獻通考 (Etude exhaustive des documents), *juan* 136, *Siyi kao* 四夷考·*Tujue kao* 突厥考 (Etudes des quatre Barbares et des Turcs), *Yuekao* 樂考 (Etude de la musique), 9, 1307. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=985464>

## Cymbales *naogu* 饒鼓

Le terme *naogu* associe tambour et cymbale ; c'est soit un tambour, soit l'assemblage d'un tambour et de cymbales, mais on notera que l'assemblage d'une grosse caisse avec des cymbales sur le dessus que l'on trouve en Europe n'est jamais attesté en Asie centrale et Orientale anciennes. Sous la dynastie Tang<sup>92</sup>, un ensemble de *guchui* composé de douze cymbales et tambours jouait, en encadrant le cortège de l'empereur, lors de ses voyages. La forme du *naogu* est assez similaire au tambour *shougang* 手岡, qui est souvent utilisé à l'arrière de l'ensemble de *guchui*.

Ma Duanlin 馬端臨, dans son *Wenxian tongkao*<sup>93</sup>, souligne qu'il existe trois types de tambours militaires, à savoir les tambours en bronze *tonggu* 銅鼓, les tambours de guerre *zhangu* 戰鼓 et les tambours à cymbales *naogu*. Dans les poèmes et textes des dynasties Tang et Song<sup>94</sup>, nous voyons que le *naogu* est apparu dans la musique militaire et les divertissements populaires, en raison d'un son fort et puissant, qui permet d'attirer l'attention.

La caractéristique de cet instrument convient aux Xixia, car il est nécessaire pour l'ensemble de *guchui* lors des voyages de l'empereur, ainsi que dans l'armée, et peut également être utilisé lors des divertissements populaires.

---

<sup>92</sup> Ouyang Xiu 歐陽修, Song Qi 宋祁, *Xin Tang shu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), *juan* 21, partie étiquette *Yiwei zhi* 儀衛志, 1060. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/新唐書/卷021>

<sup>93</sup> « *Fan jungu zhizhi yousan : yiyue tonggu, eryue zhangu, sanyue naogu.* » 凡軍鼓之制有三：一曰銅鼓，二曰戰鼓，三曰饒鼓。Ma Duanlin 馬端臨, *Wenxian tongkao* 文獻通考 (Etude exhaustive des documents), *op. cit.*, *juan* 136, *Siyi kao* 四夷考·*Tujue kao* 突厥考 (Etudes des quatre Barbares et des Turcs), *Yuekao* 樂考 (Etude de la musique), 1317. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=985464>

<sup>94</sup> Liu Zongyuan 柳宗元 (773-819), *Tang naoge guchui qu dongman* 唐饒歌鼓吹曲·東蠻 (Musique de *nao* dans le *guchui* de la dynastie Tang), époque Tang. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/唐饒歌鼓吹曲十二篇并序>

« *Qizhi jiangye, naogu guotian.* » 旗幟絳野，饒鼓聒天。Chen Gu 陳鵠 (1174-1224), *Qijiu xuwen* 耆舊續聞 (Fiction anecdotique), *juan* 4, époque Song. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=710449>

Han Yu 韓愈 (768-824), *Han yu ji* 韓愈集 (Collection de Han Yu), *juan* 31, *beizhi* 8 *Nanhai shenmiao bei* 南海神廟碑 (Stèle du temple Nanhai), époque Tang. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=667219>



## Tambour *yubao gu* 羽葆鼓

Le « tambour à plumes » *yubao gu* est un tambour décoré<sup>95</sup>, son support en bois est agrémenté de plumes de queue de *zhai* (un faisan), de pompons en soie ou d'une matière similaire, mêlés à des plumes de cinq couleurs, qui peuvent flotter au vent. Li Longji 李隆基 dans le *Tang Liudian*<sup>96</sup>, indique que le tambour *yubao gu* est utilisé par le *guchui* réservé au fils du ciel ; lors de ses déplacements l'ensemble est composé de deux groupes de douze tambours, l'un placé devant et l'autre derrière le cortège de l'empereur.

Le *Wenxian tongkao*<sup>97</sup> mentionne que le tambour *yubao* est utilisé à cheval, ce qui n'est pas le cas sous les dynasties Sui et Tang, cela montre que l'utilisation de ce tambour a changé au cours des différentes dynasties.

Il est peu probable que le *yubao* soit comme le tambour sur mât *jiangu* 建鼓<sup>98</sup>, de la dynastie Han, même s'ils sont souvent recouverts des mêmes plumes qu'un *yubao*, et selon les sources historiques, ce tambour de cour fait partie de l'ensemble des instruments que les Tangoutes ont reçu de l'empereur Xizhong des Tang.

## Corne *zhongming* 中鳴

La corne moyenne *zhongming* de l'ensemble *guchui* a été offerte aux Tangoutes par l'empereur de la dynastie Tang. Selon le Nouveau Livre des Tang<sup>99</sup>, dans le jeu de

---

<sup>95</sup> « *Guchui che, shangshi cenglou, sijiao jinlong, chui liusu yubao. Tang yubao zhizhi, xianyu jiashang, qi jiashi yi wucui liusu, zhi yu ye. Gai naogu, yubao gu jie shiyi danqing, xingzhi polei ganggu.* » 鼓吹車，上施層樓，四角金龍，垂流蘇羽葆。唐羽葆之制，懸於架上，其架飾以五采流蘇，植羽也。蓋鏡鼓、羽葆鼓皆飾以丹青，形制頗類擗鼓。Chen Yang 陳暘 (1064-1128), *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique), *juan* 138, 1101. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=59055>

<sup>96</sup> Li Longji 李隆基, *Tang Tang Liudian* 唐六典 (Recueil des statuts officiels de la dynastie Tang), 738. <http://tingfengblog.com/dianji/info/324014.html>

<sup>97</sup> « *Zi yubao gu deng jie mashang jizhi.* » 自羽葆鼓等皆馬上擊之。Ma Duanlin 馬端臨, *Wenxian tongkao* 文獻通考 (Etude exhaustive des documents), *op. cit.*, *juan* 136, *Siyi kao* 四夷考·*Tujue kao* 突厥考 (Etudes des quatre Barbares et des Turcs), *Yuekao* 樂考 (Etude de la musique) 20, 1317. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=626019>

<sup>98</sup> Zhang Heng 張衡 (78-139), *Dongjing fu* 東京賦 (Poème de la capitale de l'est), époque Han. <https://zh.wikisource.org/wiki/東京賦>

<sup>99</sup> « *Zhongming yiqu sansheng : yi "dansheng", er "yasheng", san "songsheng".* » 中鳴一曲三聲：

*zhongming* lors d'une cérémonie, il y a trois sons de souffle dans un morceau : le *dang* 蕩, le *ya* 牙 et le *song* 送. Nous rapprocherons ces trois sons de ceux faits avec la trompe longue « *Changming yi qu, san sheng* : 1 *longyin sheng*, 2 *biaohou sheng*, 3 *hesheng* » 長鳴一曲，三聲：一《龍吟聲》，二《彪吼聲》，三《河聲》. (La longue trompe a trois sons pour un morceau : 1 feulement du dragon, 2 rugissement, 3 bruit du fleuve). Nous interprétons ces ensembles de trois termes comme désignant trois sons émis à différents moments de la musique.

Le Livre de la musique de Chen Yang<sup>100</sup> indique que le son de la corne des Hu, *hujiao* 胡角 est semblable à celui du hautbois *hujia*, les cornes longues *changming* 長鳴 et moyennes *zhongming* 中鳴 se composant souvent en trois groupes. Ainsi que dans le Nouveau Livre des Tang<sup>101</sup>, le *guchui* se joue avec cent-vingt grands tambours *dagu* et cent-vingt cornes *changming*. Cela explique que *guchui* devait être composée de plusieurs groupes et qu'il devait y avoir un grand nombre de *zhongming*.



Figure 16 Corne *zhongming* 中鳴<sup>102</sup>

一《蕩聲》，二《牙聲》，三《送聲》。Ouyang Xiu 歐陽修, Song Qi 宋祁, *Xin tang shu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), *op. cit.*, partie étiquette *yiweizhi* 儀衛志, *juan* 23 *xia*, *zhi* 13 *xia*, 1060. <http://www.guoxue123.com/shibu/0101/00xts/023.htm>

<sup>100</sup> « *Hujiao benying hujia zhi sheng, tong changming, zhongming.* » 胡角本應胡笛之聲，通長鳴、中鳴。Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique) *op. cit.*, *juan* 130, 1101. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=927954>

<sup>101</sup> Toktogha, *Liao shi* 遼史 (Histoire des Liao), *juan* 54, *zhi* 23, 1343. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/遼史/卷54>

<sup>102</sup> Xue Zongming 薛宗明, *Zhongguo yinyue shi* 中國音樂史 (L'histoire de la musique chinoise), *yueqi pian* 樂器篇 (Instruments de musique), Shanghai, The Commercial Press, 1990, p. 534.

Après avoir comparé les images des cornes *changming* et *zhongming*, nous pensons que cette dernière dans le *Yueshu* ne semble pas être un instrument de musique, car l'image de la corne *changming* trouvée dans la dynastie Qi du Nord est une trompe très longue, mais nous n'avons trouvé aucun instrument similaire sur ce vase.

Plus généralement, on ne trouve pas de trompes parmi les instruments de musique au sens strict en Chine, mais on en trouve, ou plus généralement des instruments à vent à embouchure, parmi les instruments militaires, et de là parmi les instruments de signaux pour les rituels et les spectacles.

### **Grande flûte traversière *da hengchui* 大橫吹 et petite flûte traversière *xiao hengchui* 小橫吹**

Ce sont des flûtes *di* introduites par les Hu<sup>103</sup>, sachant que *da hengchui* signifie grande flûte traversière, et *xiao hengchui* petite flûte traversière. Toutes deux ont un rôle important dans le *guchui*<sup>104</sup>, composé de cinq grandes parties, *guchui*, *yubao*, *naochui*, *da hengchui* et *xiao hengchui*.

### **Hautbois *jia* 箎**

Sous la dynastie des Jin de l'Ouest, Xi Jin 西晉 (265-316), Fu Xuan 傅玄<sup>105</sup> indique qu'on fait le son avec les feuilles de *jia* 葭, le caractère 箎 *jia* est écrit également 葭 *jia* sous la dynastie des Han<sup>106</sup>, « *jia* est un roseau *wei* 葦 qui n'a pas encore poussé, et le roseau *wei* est un *jia* mûr ». Le timbre est triste, doux, profond et persistant, également connu sous le nom de *beijia* 悲箎 et *aijia* 哀箎.

---

<sup>103</sup> Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique), *op.cit.*, département *hu* catégorie bambou, *lǜshu yuetu* 律書樂圖 (Livre de rimes et de musiques), 1101.

<https://zh.wikisource.org/zh-hant/欽定古今圖書集成/經濟彙編/樂律典/第123卷>

<sup>104</sup> Toktogha, *Liao shi* 遼史 (Histoire des Liao), *op. cit.*, *juan* 54, *zhi* 23, 1343. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/遼史/卷54>

<sup>105</sup> « *Jiaye weisheng*. » 葭葉為聲。Fu Xuan 傅玄 (217-278), *Jiafu xu* 箎賦·序 (Préface au poème du corne barbare), époque Jin. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/全晉文/卷四十五>

<sup>106</sup> « *Jia, wei zhi weixiu zhe, wei, dajia ye*. » 葭, 葦之未秀者, 葦, 大葭也。Xu Shen 許慎, *Shuowen jiezi* 說文解字 (Explication des pictogrammes *wen* (文) et des idéo-phonogrammes *zi* (字)), *op. cit.*, *juan* 2, 121. <https://ctext.org/shuo-wen-jie-zi/cao-bu/zh>

Les recherches d'organologie historique orientent vers un instrument à tuyaux de roseau et pavillon en corne, à anche cachée dans une embouchure en corne, similaire à l'*alboka* basque, dont le nom vient de l'arabe où il signifie « corne ».

Chen Yang, dans son Livre de la musique<sup>107</sup>, dit qu'un *jia* est un instrument qui ressemble à un *bili* et le *Taiping Yulan* 太平御覽<sup>108</sup> rapporte que c'est un instrument utilisé par les barbares Hu, d'où vient le nom de *hujia*, les Hu roulaient des feuilles de bouleau et soufflaient dedans pour s'amuser.

Nous pensons que cette affirmation est tout à fait problématique, car centrée sur le peuple Han. Cette affirmation signifie que la musique autre que celle des Han est juste pour le plaisir et ne peut pas être élégante. Cependant, cet instrument de musique est également utilisé par les Han, ce qui est en contradiction avec les opinions du peuple Han quant à la musique.

### **Hautbois *taopi bili* 桃皮甯築**

Le *taopi bili* est un instrument de la famille des hautbois et le mot *taopi* signifie peau de pêche, nous supposons qu'il est fabriqué en écorce de pêcher, il existe également le *yangpi bili* 楊皮甯築<sup>109</sup> fabriqué en écorce de peuplier. Selon les sources historiques, le *taopi bili* est répandu en Corée<sup>110</sup>, utilisé pour accompagner les danses, et les chants, tandis qu'en Chine nous ne trouvons que peu de traces de son utilisation. Ainsi le

---

<sup>107</sup> « *Jia si bili er wukong.* » 笛似甯築而無孔。Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique), *op.cit.*, *juan* 130, 1101. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=927954>

<sup>108</sup> « *Bili zhe, jiaguan ye.* » 甯築者, 笛管也。Li Fang 李昉, *Taiping Yulan* 太平御覽 (Encyclopédie à relecture impériale de l'ère Taiping), *juan* 584, *yuebu* 樂部 (Partie musicale) 22, 984. <https://zh.wikisource.org/wiki/太平御覽/0584>

<sup>109</sup> Niu Longfei 牛龍菲, *Guyue fa yin* 古樂發隱 (L'Origine cachée de la musique antique), Lanzhou, Gansu remin, 1985, p.456.

<sup>110</sup> Wei Zhi 魏徵, *Sui shu* 隋書 (Histoire des Sui), *juan* 15 et 81, *liezhuan* 46, 636. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=124338>

Du You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), *op. cit.*, *juan* 146, 801. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=321768>

Liu Xu 劉昫, *Jiu tangshu* 舊唐書 (Ancien livre des Tang), *op.cit.*, *juan* 29, *zhi* 9, musique., 945. <https://zh.wikisource.org/wiki/舊唐書/卷29>

Ouyang Xiu 歐陽修, Song Qi 宋祁, *Xin tang shu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), *op. cit.*, *juan* 21 et 22, 1060. <https://zh.wikisource.org/wiki/新唐書/卷021>

*Tongdian* indique que « les barbares de l'est roulent la peau de pêche, l'instrument ressemble au *bili*<sup>111</sup> ». Le *Xin Tangshu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), *juan* 21, distingue le *taopi bili* du petit *bili*, *xiao bili* 小箏篋.

Après avoir présenté les instruments des ensembles *guchui* du *Xixia shushi*, nous allons étudier deux instruments, le hautbois *bili* et la flûte traversière *di*, qui sont apparus dans le *Xixia shushi* et les lexiques *xixia*.

## 2-2 Lexiques *xixia*

Parmi de nombreux dictionnaires et lexiques *xixia*, seuls trois lexiques traitent de la musique, ce qui nous permettra d'étudier les instruments utilisés par les *Xixia*.

### 2-2-1 Le vocabulaire musical tangoute et *xixia* dans le lexique *FanHan*

À la recherche des musiques tangoute et *xixia*, les sources écrites nous apprennent que la musique tangoute a du caractère, que les instruments utilisés sont simples<sup>112</sup>, mais que, au contact des dynasties des Plaines centrales, les instruments et l'organisation de la musique *xixia* se seraient complexifiés. Cependant, nous devons analyser les traces écrites qui indiquent les noms des instruments, le vocabulaire concernant les musiques tangoute et *xixia*, afin de vérifier le passage d'une musique tangoute simple à une musique *xixia* plus élaborée.

Nous allons rechercher spécialement dans deux lexiques de langue tangoute parmi neuf<sup>113</sup> :

---

<sup>111</sup> « *Taopi, dongyi you juan taopi, shi bili ye.* » 桃皮, 東夷有卷桃皮, 似箏篋也。Du You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), *op. cit.*, *juan* 144, 801. <https://zh.wikisource.org/wiki/通典/卷144>

<sup>112</sup> « *Erqi yinyue, shangyi pipa, jifou weijie. Xizong shi, ci Sigong guchui quanbu...* » 而其音樂, 尚以琵琶, 擊缶爲節。禧宗時, 賜思恭鼓吹全部...Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des *Xixia*), *op.cit.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

<sup>113</sup> Les neuf lexiques sont : *Tongyin* 《音同》, *Wenhai baoyun* 《文海寶韻》, *Tongyin Wenhai baoyun*

La seconde partie, *Renshi xia* 人事下 (Affaires humaines, vol. 2) du *Mi zangwu ndzie mbu piq ngu nie* — *Fan han heshi zhangzhong zhu* 番漢合時掌中珠 (Perle synoptique dans la main des Tangoutes et des Chinois), 1190, découvert en 1909 à Heshui, Mongolie.

Le *Zazi* 雜字 (Caractères divers), dans sa partie consacrée à la musique et au système *liyue*<sup>114</sup>, et le *Sancai zazi* 三才雜字 version en mandarin avec quelques mots concernant la musique, découvert en 1989 à Dunhuang.

Ces ouvrages donnent des noms d'instruments de musique, de styles de spectacles, de systèmes d'organisation, concernant la façon de jouer des instruments, les théories musicales, et les gestes des musiciens ; de plus, le conservatoire ou académie royale *jiaofang*<sup>115</sup> 教坊 est mentionné. Tout ceci montre que les pratiques musicales chez les Tangoutes et Xixia, suite aux échanges avec les autres cultures, font partie de la société. Nous classifions les mots liés à la musique dans ces lexiques et aborderons le vocabulaire des instruments de musique, tandis que les spectacles, les institutions musicales, les théories musicales et les performances dramatiques seront traités dans d'autres chapitres. Dans la littérature xixia, nous voyons qu'une grande partie de la musique xixia a été influencée par les Tang, nous nous référerons à la classification des instruments de musique mentionnée dans les *Illustrations de la musique ancienne du moine Shinzei* (*Shinzei kogaku zū* 信西古樂圖)<sup>116</sup>, collection japonaise de musiques et danses Tang. C'est surtout une des très rares sources avant le *Sancai tuihui* 三才圖會 de 1607 à combiner noms des instruments ou des genres et leur illustration. De nombreux instruments de musique xixia ont été introduits par les Tang, et les images de cette époque nous aident à

---

hebian 《同音文海寶韻合編》, *FanHan heshi zhangzhongshu* 《番漢合時掌中珠》, *Sancai zaizi* 《三才雜字》, *Zuanyao* 《纂要》, *Tongyi* 《同義》, *Wuyin qieyun* 《五音切韻》, *Xinji Cuijin zhizhang wen* 《新集碎金置掌文》.

<sup>114</sup> Neuvième division de la partie musique, *yinyue bu di jiu* 音樂部第九.

<sup>115</sup> Lucie Rault assimile le « carré d'enseignement » *jiaofang* au Jardin des poiriers. *Musiques de la tradition chinoise*, Paris / Arles, cité de la musique / Actes Sud, 2000, p. 15.

<sup>116</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古樂圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

comprendre la littérature consacrée aux dessins des instruments de musique de l'époque.

Dans le lexique synoptique Tangoute-Han, *FanHan heshi zhangzhongzhu*, la seconde partie des Affaires humaines<sup>117</sup> (*Renshi xia* 人事下) liste des mots concernant les instruments de musique. Dans ce lexique bilingue, les mots sont bisyllabiques et classés par thème, nous analyserons les instruments de musique selon l'ordre de ce lexique. Certains instruments de musique se retrouvent dans le vocabulaire bouddhique, tandis que les autres sont dans la section musique et instruments de musique.

### Partie bouddhique

Parmi les instruments du lexique *FanHan*, nous commencerons dans l'ordre par la partie bouddhique, il existe sept noms d'instruments sonores : cloches et lithophones *qing zhong* 磬鐘, cymbales *naoba* 鐃鈸, tambours *tonggu* 銅鼓 et *fagu* 法鼓, conque *hailuo* 海螺 ou *falu* 法螺, clochette *ling* 鈴.

Le texte est sur quatre colonnes, qui se lisent de droite à gauche, les deux colonnes de droite donnent la prononciation chinoise des caractères xixia, et les deux de gauche, proposent la prononciation en xixia des caractères chinois. Prenons l'exemple du premier instrument de la liste au-dessous, étant donné que notre sujet n'est ni la phonologie ni l'écriture xixia, nous analyserons uniquement la présence de ces instruments chez les Xixia mais pas les composants détaillés des mots.

---

<sup>117</sup> Gule Maocai 骨勒茂才, *FanHan heshi zhangzhongzhu* 番漢合時掌中珠 (Perle dans la main des écritures Tangoute et Han synoptique), 1190. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/番漢合時掌中珠\\_甲乙本.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/番漢合時掌中珠_甲乙本.pdf)



Figure 17 Noms d'instruments du lexique *Fanhan*<sup>118</sup>

Prononciation des caractères chinois en xixia	Nom des instruments en chinois	Nom des instruments en xixia	Prononciation des caractères xixia en chinois
鉶	聲	禱	鈞
菝	鍾	禱	鈞

Tableau 4 Correspondance des noms chinois/xixia du lexique *Fanhan*<sup>119</sup>

<sup>118</sup> Gule Maocai 骨勒茂才, *ibid.*, f. 22 p. 358/209. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/番漢合時掌中珠\\_甲乙本.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/番漢合時掌中珠_甲乙本.pdf)

<sup>119</sup> *Ibid.*





Figure 18 Instruments de musique du lexique *Fanhan*<sup>120</sup> (partiel)

Cloches et lithophones *qing zhong* 磬鐘 *da yie* 鼗

Les carillons de cloches et de phonolithes *qing zhong* 磬鐘 — ici écrit *qing* 磬 — sont le cœur de l'instrumentarium rituel de l'antiquité. Ils n'ont été maintenus presque que pour les rituels confucéens. Un instrument, venu d'Inde, la cloche en forme de bol des cérémonies bouddhiques, a pris le nom *qing* 磬 du lithophone.

Dès l'antiquité, les accords des cloches ont été recherchés et obtenus avec une grande précision<sup>121</sup>, et dans le *Zhouli*<sup>122</sup> la forme du carillon, sa hauteur de son et le

<sup>120</sup> *Ibid*.

<sup>121</sup> François Picard, « Sur l'accord de quelques jeux de phonolithes et de cloches de la Chine ancienne », Bulletin du G.A.M., n° 114, 1986. [http://www.lam.jussieu.fr/Publications/BulletinsGAM/GAM\\_114-Accordage-cloches-Chine\\_Picard.pdf](http://www.lam.jussieu.fr/Publications/BulletinsGAM/GAM_114-Accordage-cloches-Chine_Picard.pdf)

nombre de pièces<sup>123</sup> sont précisés, ainsi que la façon d'ajuster la hauteur des cloches.

À l'origine les phonolithes sont fabriqués en pierres ordinaires taillées, et plus tard, en pierres précieuses tel le jade ce qui a permis d'obtenir des hauteurs déterminées, puis les phonolithes ont été groupés en carillons *bianqing* 編磬.

Cloches et phonolithes figurent dans le lexique *FanHan heshi zhangzhongzhu*, comme faisant partie, non seulement des instruments et objets utilisés lors rituels bouddhiques, mais aussi lors des cérémonies au palais et des fêtes populaires.

*Dq* 𦍋, phonolithes *qing* 磬, *qing* 磬, ou cloches *duo* 鐸, sont tous des noms d'instruments à percussion, et *ye* 𦍋, signifie cloches.

### Cymbales *naoba* 鐃鈸 *tsji ba* 𦍋 𦍋

Les *naoba* et les *fagu* apparaissent dans la classification des instruments et objets bouddhiques du lexique *xixia*, mais les *naoba* ne sont pas seulement des instruments utilisés dans les rituels du temple, ce sont également des instruments de musique. Les *nao* et les *ba*, peut-être à l'origine deux instruments différents, ont, si c'est le cas, été combinés pour faire des *naoba*, et utilisés pour les divertissements, mais aussi pour les offrandes musicales bouddhiques et ils sont devenus des instruments rituels pour les offrandes à Bouddha dans les pagodes.

Les *naoba* sont constitués d'une paire de disques métalliques avec un renflement

---

<sup>f</sup>  
<sup>122</sup> « *Qingshi weiqing. Juju yiju youban. Qibo weiyi, gu wei er, gu wei san. Shenfen qi gubo, quyiyiwei gubo, shenfen qi gubo, yi qiyi weizhi hou. Yishang ze mo qipang, yixia ze mo qiduan.* » 磬氏為磬。倨句一矩有半。其博為一，股為二，鼓為三。叁分其鼓博，去一以為鼓博，叁分其鼓博，以其一為之厚。已上則摩其旁，已下則摩其端。Duc de Zhou, *Zhou li* 周禮 (Rites des Zhou), *Dongguan Kaogong ji* 冬官考工記 (Bureau de l'hiver, Mémoires sur les travaux publics), ca. 770 – 476 av. J.-C. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/周禮/冬官考工記>

<sup>123</sup> « *Fanxian zhongqing, ban wei du, quan wei si.* » 凡縣鐘磬，半為堵，全為肆。Duc de Zhou, *Zhou li* 周禮 (Rites des Zhou), *op. cit.*, *Xiaguan zhongbo* 夏官宗伯 (Bureaux d'été), ca. 770 - 476 av. J.-C. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/周禮/春官宗伯>

au centre ; le cymbalier tient les disques à l'aide d'un foulard noué en leur centre et il frappe les deux disques l'un contre l'autre. Ils sont utilisés dans le *faqu* 法曲 de la musique élégante des dynasties Tang<sup>124</sup> et Song, et dans les temples bouddhiques et taoïstes<sup>125</sup>.

En tangoute, *naoba* s'écrit *tsji* 𐰇𐰏, et *ba* 𐰇𐰏, ce dernier est emprunté au chinois, et la prononciation est identique.

### Tambour en bronze *tonggu* 銅鼓 *rər bar* 𐰇𐰏 𐰇𐰏

Les tambours en bronze ont été décrits pour la première fois dans le Livre des Han postérieurs<sup>126</sup>, le caractère *gu* 鼓 est écrit *gu* 鼓 dans ce lexique, les tambours en bronze se sont développés principalement dans ce qui est actuellement le sud de la Chine. Liu Xun 劉恂, dans le *Lingbiao luyi*<sup>127</sup>, souligne que le tambour en bronze est d'origine barbare, il a la forme d'un sablier, seul un côté a une membrane d'environ deux pieds de diamètre. L'ensemble du tambour, y compris le tympan, est en bronze.

Initialement utilisé pour appeler les soldats à se rassembler, il sert aussi à récompenser les actions des sujets de l'empereur et d'offrande à ce dernier, et enfin pour accompagner les cérémonies sacrificielles et les chants et les danses lors des banquets.

Avant les dynasties Tang et Song, le tambour en bronze, en tant qu'objet rituel,

---

<sup>124</sup> Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique), *op.cit.*, ed. *Siku quanshu ben*, *juan* 125, 1787. [https://zh.wikisource.org/zh-hans/樂書\\_\(四庫全書本\)/卷125](https://zh.wikisource.org/zh-hans/樂書_(四庫全書本)/卷125)

<sup>125</sup> Toktoğa, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *Shihuo zhi xia er* 食貨志下二 (Chroniques alimentaires, partie 2), *juan* 348, 1345. <https://zh.wikisource.org/zh-hans/欽定古今圖書集成/經濟彙編/食貨典/第348卷>

<sup>126</sup> « *Yu jiao zhi de luoyue tonggu...* » 於交阨得駱越銅鼓... Fan Ye 范曄, *Hou Hanshu* 後漢書 (Livre des Han postérieurs), Ma Yuan *zhuan* 馬援傳 (Biographie de Ma Yuan), 445. <https://ctext.org/hou-han-shu/ma-yuan-lie-zhuan/zh>

<sup>127</sup> « *Manyi zhiyue, you tonggu yan, xingru yaogu, er yitou youmian.* » 蠻夷之樂，有銅鼓焉，形如腰鼓，而一頭有面。Liu Xun 劉恂, *Lingbiao luyi* 嶺表錄異 (Recueil d'objets et d'événements étrangers à Lingnan), *juan shang* 卷上 (premier volume), époque Tang. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=354957>

est le symbole de l'identité et du statut de son propriétaire<sup>128</sup>. Après les dynasties Tang et Song, au fil du temps, les tambours en bronze, principalement utilisés lors des rites, sont devenus de simples instruments d'accompagnement de banquets. La forme du tambour en bronze a changé, sa taille s'est réduite, sa décoration a été de plus en plus influencée par la culture han.

Tel que les descriptions ethnographiques le montrent, les tambours en bronze accompagnent des danses, plusieurs tambours en bronze sont suspendus, une personne frappe le tympan de chaque tambour avec une mailloche, et une autre tient un tonneau en bois et le pointe vers l'arrière du tambour pour faire varier la résonance. Le son est riche et profond et se propage très loin. Les danseurs, généralement en groupes, entourent les tambours de bronze et dansent à son rythme.

Le terme est composé de *rər* 菱, bronze et de *bar* 𪛗 tambour, donc un tambour en bronze.

### **Tambour fagu 法鼓 *tsjir bar* 𪛗 𪛗**

Le « tambour de la loi » *fagu* est le nom du grand tambour utilisé dans les temples bouddhiques<sup>129</sup>. Mujaku Dōchū 無著道忠 (1653 - 1744) dans le *Zenrin shōkisen* 禪林象器箋<sup>130</sup> dit que le tambour placé dans le coin nord-est de la salle du Dharma est un *fagu* 法鼓 et celui situé dans le coin nord-ouest est un « tambour du thé » *chagu* 茶鼓. On bat le tambour *fagu*, lit-on, pour ordonner aux soldats de marcher dans la foule et utiliser les enseignements du Bouddha pour que la foule accomplisse de

---

<sup>128</sup> Wei Zhi 魏徵, *Sui shu* 隋書 (Histoire des Sui), *Dili zhi* 地理志 (Volume géographie), *juan* 31, *zhi* 26, 636. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=274422>

Zhang Tingyu 張廷玉, *Ming shi* 明史 (Histoire des Ming), Liu Xian *zhuan* 劉顯傳 (Biographie de Liu Xian), *juan* 212, 1739. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/明史/卷212>

<sup>129</sup> « *Chui da fa luo, ji da fa gu* » 吹大法螺, 擊大法鼓。 *Miaofa lianhua jing* 妙法蓮華經 *Saddharma-puṇḍarīka-sūtra* (Sūtra du Lotus), *Taisho* vol. 9, n° 262. <http://m.fodizi.tw/f02/13411.html>

<sup>130</sup> Mujaku Dōchū 無著道忠, *Zenrin shōkisen* 禪林象器箋 (Notes sur les instruments en ivoire des monastères chan), *juan* 27, 1715. [https://cbetaonline.dila.edu.tw/zh/B0103\\_027](https://cbetaonline.dila.edu.tw/zh/B0103_027)

bonnes actions<sup>131</sup>.

Dans le lexique Tangoute Han, le *fagu* est répertorié avec d'autres instruments et objets bouddhiques, et non parmi les instruments de musique.

*Tsjir* 禱, rituels, pratiques religieuses et *bar* 𠵹, tambour, donc *fagu* 法鼓 *tsjir bar* 禱 𠵹 est un instrument utilisé lors des cérémonies religieuses.

**Conque hailuo** 海螺 *ɲjow kwə* 𠵹 𠵹

La conque hailuo 海螺, souvent utilisée dans les musiques bouddhiques et taoïstes, porte aussi les noms de *fanbei* 梵貝 et *falu* 法螺, nous retrouvons souvent dans les peintures murales l'image de la conque soufflée.

Selon les indianistes, en Inde, la conque, *çankha*, est « un instrument de caractère magique dont on se sert pour éveiller la divinité ou attirer son attention<sup>132</sup> ».

La conque est un instrument mais avant tout un coquillage, en tangoute *ɲjow* 𠵹, mer, et *kwə* 𠵹, coquillage. En chinois *luo* 螺, escargot de mer et *bang* 蚌 moule.

**Clochettes ling** 鈴 *ɲewr yi* 𠵹 𠵹

La clochette à manche et à battant interne 鈴 est un instrument sonore en métal, elle produit un son clair lorsqu'elle est secouée. Elle est spécialement associée au bouddhisme tantrique et sa forme provient de l'Inde. Dans le lexique xixia, les

---

<sup>131</sup> « *Kougu jiebing jinzhong, yi pifo zhi shuofa wei jiezong jinshan zhe.* » 扣鼓誡兵進眾，以譬佛之說法為誡眾進善者。 *Wuliangshou jing* 無量壽經 *Sukhāvātīvyūha* (Sūtra de la vie infinie). <https://tclotus.net/tcbl/99move/read/Wujing/2/04/fd000005.htm>

« *Fa zhuang dang cui she, fa gu sheng yi jue.* » 法幢當摧折，法鼓聲亦絕。 *Dafang deng da ji jing* 大方等大集經 *Sūtra Mahāsaṃnipāta*, juan 56, ca. II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècle. <https://deerpark.app/reader/T0397/56>

<sup>132</sup> Louis Renou, Jean Filliozat, *L'Inde classique, manuel des études indiennes*, tome I, Paris, Claire Maisonneuve-Librairie d'Amérique et d'Orient, 1990, p. 571.

cloches sont considérées comme des objets bouddhiques et des instruments de musique, elles peuvent être utilisées lors des cérémonies religieuses<sup>133</sup>.

Le caractère *newr* 𪛗, signifie trembler, voire vibrer, le caractère *yi* 𪛘, clochettes. Ainsi pour jouer des clochettes, il faut les faire vibrer, avec les mouvements de la main.

### Partie musicale

Une partie consacrée à la musique suit la partie bouddhique dans le lexique *FanHan*, analysons dans l'ordre ces dix-neuf termes, dont dix-sept sont des instruments.



Figure 19 Verbes et instruments musicaux du lexique *FanHan*<sup>134</sup> (partiel)

<sup>133</sup> « *Da jisi, mingling yiyang jiren.* » 大祭祀，鳴鈴以應雞人。Duc de Zhou, *Zhou li* 周禮 (Rites des Zhou), *op. cit.*, *Chunguan zongbo* 春官宗伯 (ch. Bureaux du printemps sur les rites, les cérémonies et le protocole), ca. 770 - 476 av. J.-C. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/周禮/春官宗伯>

<sup>134</sup> Gule Maocai 骨勒茂才, *FanHan heshi zhangzhongzhu* 番漢合時掌中珠 (Perle dans la main des écritures Tangoute et Han synoptique), *op. cit.*, f. 22 p. 358/209. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/番漢合時掌中珠\\_甲乙本.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/番漢合時掌中珠_甲乙本.pdf)

*Qule yinjiu* 取樂飲酒 *lhejr lhjij 'o thji* 翫窺振飲

L'expression *Qule yinjiu* 取樂飲酒 figure dans le lexique *FanHan heshi zhangzhongzhu* avec les noms d'instruments de musique, elle se traduit par « s'amuser en buvant du vin », c'est une coutume parmi les Tangoutes. Lorsqu'ils boivent et s'amuse, ils sont souvent accompagnés de musiciens et de danseurs pour donner plus d'ambiance. Prenons un exemple dans la biographie des Tangoutes de l'Ancienne histoire des Cinq dynasties et Dix Royaumes<sup>135</sup>, qui traite de la musique et des danses tangoutes, sous la dynastie des Tang postérieurs de Li Siyuan (867-933) pendant la période des Cinq Dynasties et Dix Royaumes.

« Les Tangoutes ont été invités par l'empereur Mingzong au palais, ils boivent et mangent, et quand ils sont ivres, ils s'amuse en dansant et en chantant avec leur musique traditionnelle ».

S'amuser en buvant du vin est vu par les Han comme la caractéristique de la société xixia, même lorsqu'ils sont invités à la cour des autres dynasties, ils font perdurer cette coutume. Ainsi après la fondation de la dynastie Xixia, celle-ci est incluse dans le lexique xixia.

Dans la grammaire tangoute, les éléments d'un même mot sont dans un ordre particulier<sup>136</sup> ; prenons l'exemple de l'expression *lhejr lhjij 'o thji*, *lhejr* 翫 signifie « tranquillité d'esprit », *lhjij* 窺 « prendre », *'o* 振 « vin », et *thji* 飲 « boire », soit dans l'ordre grammatical français « Boire du vin l'esprit tranquille ».

---

<sup>135</sup> « ... *Laoyi jiushi, jizui, lianmei gehu, dao qi tufeng yiwei le.* » 勞以酒食，既醉，連袂歌呼，道其土風以為樂。Xue Juzheng 薛居正, *Jiu wudai shi* 舊五代史 (Ancienne histoire des Cinq Dynasties et Dix Royaumes), *Dangxiang zhuan* 党項傳 (Biographie des Tangoutes), *juan* 138, 974. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/舊五代史/卷138>

<sup>136</sup> Soloin Kij, « Brief account of the Tangut grammar ». [https://www.academia.edu/73167270/Brief\\_account\\_of\\_the\\_Tangut\\_grammar](https://www.academia.edu/73167270/Brief_account_of_the_Tangut_grammar)

## Enseigner la musique *jiao dongyue* 教動樂 *tshow njij tsju* 諺誦祧

*Jiao dongyue* n'est expliqué dans aucun document, mais nous supposons que *jiao* 教 signifie transmettre ou enseigner, et *dongyue* 動樂, musique dynamique et entraînante.

Si *tshow* 諺 signifie « musique », *njij* 誦, placé après il signifie « souhaiter » et *tsju* 祧 « bouger », ce qui renforce la lecture de l'expression *dongyue* 動樂 « musique pour faire bouger ».

## Luth à trois cordes *sanxian* 三絃 *sɔ rer 'o* 散斃彘

Le *sanxian* est un luth à long manche à cordes pincées dont la caisse rectangulaire est recouverte d'une peau de serpent. Le mot est orthographié en japonais *sangen* avec *xian* 絃 écrit avec la clef de soie. Le nom *sanxian* apparaît pour la première fois sous la dynastie Tang dans le *Jiaofang ji*<sup>137</sup>. L'Ancien Livre des Tang<sup>138</sup> indique que selon le Livre des Song, pendant la période des Song du Sud, ces derniers utilisaient le *sanxian* dans leur musique. Plus tard, le *sanxian* s'est répandu<sup>139</sup> sous la dynastie Yuan pour accompagner le poème chanté *yuanqu*.

Le *sɔ* 散 est le chiffre trois, *rer* 斃 signifie généralement cordes, et *'o* 彘, suspendre, accrocher, pencher, donc *sɔ rer 'o* est un luth à trois cordes pincées.

<sup>137</sup> Cui Lingqin 崔令欽 (ca. 712-762), *Jiaofangji* 教坊記 (Notes du Jardin des poiriers), époque Tang. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/教坊記>

<sup>138</sup> Liu Xu 劉昫, *Jiu tangshu* 舊唐書 (Ancien livre des Tang), *op.cit.*, *juan* 29, *zhi* 9, musique, 945. <https://zh.wikisource.org/wiki/舊唐書/卷29>

<sup>139</sup> « *Jinzhi sanxian, shiyu yuanshi.* » 今之三弦, 始於元時。Yang Shen 楊慎 (1488-1559), *Sheng'an waiji* 昇庵外集 (Collection de Sheng'an), *juan* 44, époque Ming. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=369738>



Luth à six cordes *liuxian* 六絃 *tshjiw rer ·o* 𑖇𑖇𑖇𑖇



新疆吐鲁番克孜尔石窟壁画：六弦琵琶(摹本)

Figure 20 Reproduction du luth de type *pipa* à six cordes, grottes de Kizil<sup>140</sup>



日本正仓院藏唐五弦琵琶

Figure 21 Luth *pipa* à cinq cordes de la dynastie Tang<sup>141</sup>

Peu de sources historiques traitent du *liuxian* 六絃, également écrit avec la clef de soie ; il est possible que ce soit une variante du luth *pipa* à six cordes, que nous trouvons dans les grottes de Kizil (voir figure « Luth *pipa* à six cordes dans les grottes de Kizil ») situées dans le bassin du Tarim, ou dessiné avec les autres *pipa* à quatre ou cinq cordes dans les grottes d’Ajantâ.

<sup>140</sup> Yu Jiafang 余甲方, *Gudai yinyue shi (chatuben)* 中国古代音乐史 (插图本) (Histoire de la musique chinoise ancienne (édition illustrée)), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe 上, 2003, p. 118.

<sup>141</sup> Collection du musée du Shōsō-in 正倉院 (Nara, Japon), Yu Jiafang 余甲方, *ibid.*, p. 120.

En remplaçant le caractère *sə* 𪛗 par le caractère *tshjiw* 𪛗 on passe d'un luth de trois à six cordes.

Luth *pipa* 琵琶 *ɲwər kja* 𪛗𪛗



Figure 22 Joueur du luth *pipa*<sup>142</sup>

Le premier caractère *ɲwər* 𪛗 signifie quatre ou *pipa* et le second *kja* 𪛗, chanson ou instrument, les deux caractères réunis désignent un instrument à cordes.

Le *pipa* est un luth à manche court, sa caisse de résonance, en bois, est en forme de demi-poire et est montée de quatre cordes de soie, pincées avec un plectre ou par les doigts. Quatre grosses frettes *xiang* 相 sont fixées sur le manche et plus tard plusieurs fines *pin* 品 sur la table. Le terme bisyllabique *pipa* n'existe pas chez les classiques ni dans toute autre source anciennes jusqu'au *Shuowen jiezi*; selon certaines légendes le mot vient du nom du fruit du bibassier, selon d'autres *pi* et *pa* sont à l'origine deux techniques de jeu, *pi* est joué en avant avec la main droite et *pa* est joué en arrière avec la main droite.

Dans le *Tongdian*<sup>143</sup>, Du You écrit : « Les musiciens *zuobuji* 坐部伎 jouent assis de la musique *yanyue*, l'instrument principal est le *pipa*, c'est pourquoi on

<sup>142</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古楽圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

<sup>143</sup> Du You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), *op. cit.*, *juan* 146, 801. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/通典/卷146>

appelle cette musique *pipa qu* 琵琶曲 ». Cela montre que le *pipa* se joue en particulier avec d'autres instruments. L'anecdote du moine Duan 段 et du célèbre joueur Kunlun 昆侖 à la pagode bariolée montre une compétition de *pipa* solo dès l'époque Tang<sup>144</sup>.

Concernant le nombre de cordes d'un *pipa*, il existe aussi des descriptions du *pipa* à cinq cordes dans les œuvres de nombreux poètes tels que Zhang Hu et Bai Juyi de la dynastie Tang. La structure du *pipa* à cinq cordes est à peu près la même que celle du *pipa* à tête courbée *qujin* 曲頸 à quatre cordes. Depuis le Jiaofang des Song le *pipa* à cinq cordes n'est plus utilisé, il est alors remplacé par le *pipa* à quatre cordes.

Liu Xi 劉熙, dans son *Shiming·Shi yueqi* 釋名·釋樂器 (Interprétations des noms et des instruments de musique),<sup>145</sup> dit que les Hu jouent du *pipa* à cheval. Comme beaucoup d'autres sources, ce livre mentionne que le *pipa* est joué à cheval, ce qui semble naturel chez les Tangoutes, ainsi le *pipa* est l'instrument de musique utilisé depuis longtemps par les Tangoutes. Comme le *pipa* des Tangoutes est relativement ancien, nous supposons que les Xixia utilisaient les *pipa* à quatre et cinq cordes.

### Cithare sur table *qin* 琴 *tsji kja* 𪚩𪚪

À l'origine, *qin* est un des plus anciens noms pour désigner des instruments à cordes, voire des instruments de musique. C'est pourquoi on va spécifier l'instrument par un adjectif comme « ancien » pour désigner aujourd'hui la cithare *guqin* 古琴. Le *guqin* a un large registre de sons, un timbre profond et il est capable de jouer de nombreuses harmoniques. Si le terme *qin* désigne bien la cithare *guqin* dans les textes que nous

---

<sup>144</sup> Duan Anjie 段安節, *Yuefu zalu* 樂府雜錄 (Documents divers du bureau de la musique), ch. 14 « Pipa », ca.894. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=822025>

<sup>145</sup> « *Piba ben chu hu zhong, ma shang suo gu ye.* » 批把本出胡中，馬上所鼓也。Liu Xi 劉熙, *Shiming·shi yueqi* 釋名·釋樂器 (Interprétations des noms et des instruments de musique), ca. 200. <https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=145616>

études, on notera que dès le IX<sup>e</sup> siècle, il était associé à des techniques de jeu très sophistiquées : corde à vide, corde appuyée, corde effleurée pour un jeu d’harmoniques. Dans la musique cérémonielle impériale *yayue* la technique de jeu du *guqin* est restée en revanche extrêmement rudimentaire, limitée aux cordes à vide. Mais les peintures murales des Dunhuang montrent le *guqin* dans un contexte de musique d’ensemble *yanyue*, divertissement de la cour. Depuis l’empereur Taizong (976-998) de la dynastie Song, des fonctionnaires et les publics, pratiquant du *qin*, font de ce dernier, un instrument important.

La musique tangoute se caractérise par un son fort et rythmé qui laisse supposer que le *qin* est peu utilisé, nous en déduisons que chez les Xixia il ne peut être joué qu’au palais ou chez des nobles. L’existence du *qin* chez les Xixia ne nous montre pas nécessairement que la musique élégante des Plaines centrales est bien implantée chez les Xixia : il peut s’agir, comme pour le Japon, de la simple nécessité d’avoir un terme pour traduire le mot *qin* présent dans les classiques.

Le caractère *tǎjī* 鞞 a attiré notre attention, car il désigne en même temps le *qin* et le *se* 瑟, une autre cithare sur table, mais à chevalets ; nous supposons que le *se* est joué chez les Xixia, ou, que le *qin* et le *se* sont le même instrument ou bien, comme en Chine, qu’ils forment un couple. Et le *kǎ* 鞞, instrument, complète le sens de ces caractères, qui désignent une cithare sur table *qin*.

Cithare *zheng* 箏 *lhjor kja* 箏



Figure 23 Joueur de cithare *zheng*<sup>146</sup>

Dans le *Shiji*<sup>147</sup> 史記, nous avons la première trace de l'utilisation du *zheng*, accompagné d'un pot *fou*.

Battre l'urne et percuter le vase, jouer de la cithare et se battre la cuisse, et chanter fort, c'est la vraie voix de Qin.

Le *zheng*<sup>148</sup> a une caisse de résonance rectangulaire en bois, avec des cordes soulevées par des chevalets mobiles *zhengzhu* 箏柱. À une corde correspond une note de la gamme pentatonique. Le *zheng* s'est lentement distingué de la cithare *se* 瑟. Les premiers *zheng* des Tang et des Song ont treize cordes, puis seize, dix-huit et enfin vingt-et-une. Contrairement à la cithare *zheng*, la cithare *yazheng* 軋箏 est un instrument à cordes frottées avec une baguette<sup>149</sup>.

<sup>146</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古樂圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

<sup>147</sup> « *Jiweng kou fou, danzheng bo bi, er gewu huhu, ci wei zhen Qin zhi sheng.* » 擊甕叩缶, 彈箏搏髀, 而歌鳴呼呼, 此謂真秦之聲。Sima Qian 司馬遷, *Shiji* 史記 (Mémoires du Grand Historien), *juan* 87, 91 av. J.-C.. <https://zh.wikisource.org/wiki/史記/卷087>

<sup>148</sup> Lucie Rault-Leyrat, *La cithare chinoise zheng, un vol d'oies sauvages sur les cordes de soie*, Paris, Editions du Léopard d'Or, 1987.

<sup>149</sup> Liu Xu 劉昫, *Jiu tangshu* 舊唐書 (Ancien livre des Tang), *op.cit.*, *juan* 29, *zhi* 9, musique, 945. <https://zh.wikisource.org/wiki/舊唐書/卷29>

Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique), *op.cit.*, ed. *Siku quanshu ben*, *juan* 146, 1787. [https://zh.m.wikisource.org/wiki/樂書\\_\(四庫全書本\)/卷146](https://zh.m.wikisource.org/wiki/樂書_(四庫全書本)/卷146)

Voir la synthèse par David Badagnani: « Musical instrument: yazheng 軋箏 », *Early Chinese Music Resources*, 2023. <https://earlychinesemusic.blogspot.com/2017/03/early-chinese-music-resources-ming.html>

Yan Shigu 顏師古 (581-645), *Shiyou Jijiu pian Zhu* 史游急救篇注 (Annotation des Chapitres pour maîtriser rapidement [les caractères] de Shiyou), époque Sui. <https://ctext.org/jjiupian/zh>

Un poète des Tang, Wu Rong (850-903), évoque un chant accompagné à la cithare<sup>150</sup>. La cithare *yazheng* est appelée « *zhen* 箏 », et les cithares à sept et treize cordes sont utilisées sous la dynastie des Song du Sud<sup>151</sup>, tandis que la cithare à quatorze cordes est rarement utilisée pour la musique de cérémonie *yayue*, plutôt pour les musiques profanes<sup>152</sup>. Toutes ces sources historiques nous montrent que les *zheng* des Xixia sont passés de douze cordes à treize ou quatorze cordes et que leur utilisation est profane, car cet instrument n'est pas utilisé dans la musique des cérémonies de la cour.

Le caractère *lhjor* 箏, signifie cithare *zheng* ou table *an* 案, et *kja* 箏, instrument, nous supposons donc que c'est un instrument posé sur une table.

Harpe *konghou* 箏 箏 *dzju kja* 箏 箏



Figure 24 Joueur de harpe *konghou*<sup>153</sup>

<sup>150</sup> Wu Rong 吳融 (850-903), *Li Zhou tanzheng ge* 李周彈箏歌 (Li Zhou jouant un chant à la cithare), époque Tang. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/李周彈箏歌>

<sup>151</sup> Chen Yuanjing 陳元靚 (1200-1266), *Shilin guangji* 事林廣記 (Encyclopédie populaire), *juan* 12, 1266. <https://zh.wikisource.org/zh-hans/事林廣記/後集/卷12>

« *Shisu you yueqi, xiao er yong qixian, ming zhazheng, jin nai wei zhi zhen.* » 世俗有樂器，小而用七弦，名軋箏，今乃謂之箏。Ceng Sanyi 曾三異, *Tonghualu* 同話錄 (Recueil de dialogues), ed.1646. <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/古箏>

<sup>152</sup> Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique), *op.cit.*, ed. *Siku quanshu ben*, *juan* 129,1787. [https://zh.wikisource.org/zh-hans/樂書\\_\(四庫全書本\)/卷129](https://zh.wikisource.org/zh-hans/樂書_(四庫全書本)/卷129)

<sup>153</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古樂圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

Ignorée dans l'antiquité, la harpe *konghou* 箏篥 se répand au premier millénaire dans toute l'Asie. En Chine, elle est jouée à la cour, et elle est également répandue parmi le peuple. Il en existe trois formes : la « harpe » horizontale, en fait une cithare, *wo konghou* 臥箏篥, la harpe verticale *shu konghou* 豎箏篥 et la harpe à tête de phœnix *fengshou konghou* 鳳首箏篥.

Les cordes sont généralement attachées à un cadre ouvert et pincées avec les doigts, le musicien ou la musicienne dispose d'un ensemble de cordes, lui ou elle peut non seulement jouer de la mélodie, mais aussi un accompagnement.

### **Cithare *wo konghou* 臥箏篥**

La « harpe horizontale » *wo konghou* est en fait une cithare avec des frettes, on la trouve chez les Sui et les Tang mais elle se perd avec les Song. On peut en retrouver la trace dans la cithare *geomungo* de Corée.

### **Harpe angulaire *shu konghou* 豎箏篥**

Le *shu konghou* 豎箏篥 ou *hu konghou* 胡箏篥<sup>154</sup>, sous la dynastie des Han de l'Est, est une harpe angulaire introduite en Chine depuis la Perse et largement répandue dans toute l'Asie. La caisse de résonance incurvée est recouverte de cuir. Le *Tongdian*<sup>155</sup> décrit la position pour jouer du *shu konghou*, sa colonne est courbée et longue, et comprend vingt-deux cordes, l'artiste joue des deux mains en même temps en prenant la harpe dans les bras, c'est ce qu'on appelle communément *qing konghou* 擎箏篥. Le *konghou* mesure environ trois pieds de haut, en forme de demi-arc, le nombre de cordes varie en fonction de la taille de l'instrument, avec au minimum de cinq cordes et au maximum vingt-cinq.

---

<sup>154</sup> Ouyang Xiu 歐陽修, Song Qi 宋祁, *Xin tang shu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), *op. cit.*, *juan* 21, 1060. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/新唐書/卷021>

Du You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), *op. cit.*, *juan* 144, 801. <https://zh.wikisource.org/wiki/通典/卷144>

<sup>155</sup> « *Shu konghou, huyue ye. Han Lingdi haozhi, tiqiu erzhang, ershier xuan, shubao yu huaizhong, yong liangshou qizou, su weizhi qing konghou.* » 豎箏篥, 胡樂也。漢靈帝好之。體曲而長, 二十二絃, 豎抱於懷中, 用兩手齊奏, 俗謂之擎箏篥。Du You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), *op. cit.*, *juan* 144, 801. <https://zh.wikisource.org/wiki/通典/卷144>



Figure 25 Harpe angulaire, Dunhuang, grotte 285, VI<sup>e</sup> siècle

### Harpe arquée *fengshou konghou* 鳳首箏篥

La harpe arquée dite « à tête de phénix », introduite d'Inde dans les Plaines centrales sous la dynastie des Jin de l'Est, Dong Jin 東晉 (317-420), a été perdue après la dynastie Ming. Il existe de nombreuses images de *konghou* sur les peintures murales xixia.

Le caractère *dzju* 𪛗 harpe *konghou*, grue *he* 鶴 ou cygne *hu* 鵠, et le *kja* 𪛗 comme les autres instruments à cordes, décrivent un instrument, ce qui nous donne une harpe avec le profil d'une grue ou d'un cygne.





Figure 26 Harpe à tête de phénix, Dunhuang, grotte 161, X<sup>e</sup> siècle

Hautbois guan 管 *lju dzjo* 篳篥

*Guan* est un terme très ancien qui veut dire tout simplement « tuyau », *a priori* cylindrique et en bambou ; il désigne dans l'antiquité des flûtes verticales, puis aujourd'hui les hautbois à anche double à perce cylindrique en bambou ou en bois apparus sous la dynastie Tang. Le hautbois à perce cylindrique, plutôt appelé *bili* 篳篥, s'est imposé comme instrument de cour, comme le montre la présence du *hichiriki* au Japon dans la musique de cour *gagaku* 雅楽, et le *p'iri* dans la musique de cour A-ak 雅樂.



Figure 27 Dessin de hautbois *guan*<sup>156</sup>

En tangoute, le caractère *lju* 葭 signifie un ensemble de flûtes, *guan* 管, *di* 笛, et *xiao* 簫, et le caractère *dzjo* 氾 se traduit par long, l'association de 葭 氾 « *guan* long », est une longue flûte verticale. Ce qui montre que les Xixia ne font pas de distinction entre les flûtes, qu'elles soient horizontales ou verticales.

Flûte traversière *di* 笛 *lju yiwaj* 葭 篳



Figure 28 Joueur de flûte traversière *hengdi*

<sup>156</sup> Chen Menglei 陳夢雷, *Gujin tushu jicheng* 古今圖書集成 (La Grande encyclopédie impériale illustrée des temps passés et présents), code de la musique, *juan* 36, 1726-1728. <https://zh.wikisource.org/wiki/欽定古今圖書集成/經濟彙編/樂律典/第036卷>



Figure 29 Joueur de flûte traversière *hengdi*<sup>157</sup>

Comme nous l'avons mentionné, le caractère *lju* 麓 peut désigner *guan*, *di*, ou *xiao*, si un autre caractère l'accompagne il change de signification. Le *yiwāj* 彔 signifie traversière, donc l'ensemble de ces deux caractères désigne une flûte traversière.

**Flûte *xiao*** 簫 *tshjǐ lju* 教麓

Le terme *xiao* désigne les flûtes de Pan avant la dynastie Tang, depuis la distinction a été faite pour distinguer la flûte de Pan *paixiao* de la flûte verticale *xiao*.<sup>158</sup> Cependant, la flûte montrée dans le *Shinzei kogaku zū* et nommée « *xiao* » est bien une flûte de Pan.

<sup>157</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古樂圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

<sup>158</sup> « *Jin zhi xiao guan, nai shi gu zhi di. Yun xiao fang shi gu zhi xiao, yun xiao zhe, pai xiao ye.* » 今之簫管，乃是古之笛。雲簫方是古之簫，雲簫者，排簫也。Li Jingde 黎靖德, *Zhuzi yulei* 朱子語類 (Recueil de conversations de Maître Zhu), *juan* 92, 1270. <https://ctext.org/zhuzi-yulei/92/zh>  
« *Guxiao douxia, suowei paixiao shiye. Jin yan xiaoguan nai bieqi.* » 古簫都下，所謂排簫是也。今言簫管乃別器。Zhao Lin 趙璘, *Yinhua lu* 因話錄 (Cahiers des affaires de la dynastie Tang), époque Tang. [https://zh.wikisource.org/wiki/Page:Gujin\\_Tushu\\_Jicheng\\_Volume\\_739\\_\(1700-1725\).djvu/90](https://zh.wikisource.org/wiki/Page:Gujin_Tushu_Jicheng_Volume_739_(1700-1725).djvu/90)



Figure 30 Joueur de flûte de Pan *xiao*<sup>159</sup>



Figure 31 Dessin d'un groupe de musiciens<sup>160</sup>

Dans l'Histoire de la musique chinoise ancienne de Yu Jiafang, nous trouvons un dessin représentant, sur une peinture murale, un groupe de musiciens, dans les ruines de l'ancienne capitale de Gaochang 高昌 sous la dynastie Tang. Ce groupe, de gauche à droite, se compose d'un orgue à bouche, une flûte traversière, un luth, une flûte verticale et une harpe. La qualité de la reproduction du dessin dans Yu est insuffisante, mais d'autres reproductions permettent de supposer que la flûte verticale est bien une flûte à encoche de type *xiao*.

Une des explications du caractère *tshjĭ* 𪛗 est *xiao* 箫, le caractère *lju* 麓

<sup>159</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古楽圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

<sup>160</sup> Yu Jiafang 余甲方, *Gudai yinyue shi (chatuben)* 中国古代音乐史 (插图本) (Histoire de la musique chinoise ancienne (édition illustrée)), *op.cit.*, 2003, p. 77.

fait que la combinaison de ces deux caractères signifie *xiao*, *xiao guan* ou *xiao di*. Selon le contexte, l'explication qui correspond le plus est *xiao*, bien que nous ne puissions savoir si le *xiao* des Xixia représente une flûte de Pan ou une flûte verticale.

Orgue à bouche *sheng* 笙 *jur lju* 荻 葭



Figure 32 Joueur d'orgue à bouche *dasheng* 答笙<sup>161</sup>

L'orgue à bouche *sheng* est un instrument à anches libres sur tuyaux et peut produire des sons lorsqu'on souffle ou aspire<sup>162</sup>, on peut également jouer plusieurs tuyaux à la fois.

L'une des significations du caractère *jur* 荻 est *sheng* 笙, le *lju* 葭 « flûte » qui l'accompagne montre qu'il s'agit un instrument à vent.

<sup>161</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古樂圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

<sup>162</sup> Liu Xu 劉昫, *Jiu tangshu* 舊唐書 (Ancien livre des Tang), *op.cit.*, *juan* 29, *zhi* 9, musique, 945. <https://zh.wikisource.org/wiki/舊唐書/卷29>

Hautbois *bili* 簞簞 *lju pie* 簞簞



Figure 33 Joueur de hautbois *bili* 簞簞, Fujiwara<sup>163</sup>

Un *bili* 簞簞, également connu sous le nom de *guanzi*, est un hautbois cylindrique en bois ou bambou, avec huit ou neuf trous de jeu et une anche double en roseau. Le nom bisyllabique, inconnu des sources classiques dont le *Shuowen jiezi*, est évidemment la transcription d'un mot étranger. L'instrument a été introduit en Corée sous le nom de *p'iri* et au Japon, dans le *gagaku*, sous le nom de *hichiriki*. Le document le plus ancien concernant le hautbois *bili* date de la dynastie du Sud (420-589)<sup>164</sup>, il s'agit d'un instrument utilisé par les Hu et les Qiang. Chen Yang de la dynastie Song dans son Livre de la Musique<sup>165</sup> écrit :

« Le *bili*, *beili* 悲簞, ou *jiaguan* 笳管, fait partie de la musique de Kucha. Il ressemble à un *hujia* 胡笳 à neuf trous, utilisé dans l'ensemble de *guchui* et au Jiaofang, il est considéré comme le "chef" des instruments à vent. Il est souvent l'instrument principal dans l'interprétation des pièces bouddhiques *faqu* 法曲.

La musique de Kucha fait partie de la musique de la cour des Tang, ce qui fait que le hautbois *bili* a pris une place importante, il est aussi réputé dans la musique

<sup>163</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古樂圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

<sup>164</sup> « *Bili zhe, qiang hu yueqi ming ye.* » 必栗者, 羌胡樂器名也。He Chengtian 何承天 (370-447), *Cuanwen* 纂文 (Recueil de textes), ed. *Huaiquan tang* 懷荃堂, 1925. <https://www.jendow.com.tw/wiki/簞簞>

<sup>165</sup> « *Bili yi ming beili yi min jiaguan, Qianghu Qiuci zhi yue ye. Yi zhu wei guan yi lu wei shou. Zhuang lei hujia er jiu qiao suo fa zhe.* » 簞簞一名悲簞一名笳管, 羌胡龜茲之樂也。以竹為管以蘆為首, 狀類胡笳而九竅所法者。Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique), *op.cit.*, ed. *Siku quanshu ben*, *juan* 130, 1787. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/樂書\\_\(四庫全書本\)/卷130](https://zh.wikisource.org/zh-hant/樂書_(四庫全書本)/卷130)

populaire<sup>166</sup>.

Le caractère *lju* 葭 flûte, et *pie* 篳 signifie entre autres *bi*, le premier caractère de *bili*, donc 葭 篳 signifie flûte *bi*.

### Flûte traversière *qixing* 七星 *zju lju* 𪛗 葭

Le nom de l'instrument *qixing* 七星 (sept étoiles), désignant généralement la Grande Ourse, peu utilisé en chinois pour désigner un instrument de musique, ne nous permet pas de savoir si c'est un instrument à cordes, à vent ou à percussion, mais grâce au caractère tangoute, cette question est résolue. Le caractère *zju* 𪛗 a le sens de poisson ou de pêche, alors que le caractère *lju* 葭 montre que c'est un instrument à vent, car ce caractère désigne des flûtes. Nous ne comprenons pas le lien entre le poisson et la flûte, mais le lexique *FanHan heshi zhangzhongzhu* indique que quand ces deux caractères sont associés il s'agit d'une flûte *qixing*.

Dans le *Shilin guangji*<sup>167</sup>, on peut voir un schéma des doigtés pour flûtes *guanse zhifa* 管色指法 qui montre qu'une *qixing* est une flûte à six trous, et les schémas des doigtés sont les mêmes que pour les instruments à vent et à trous nommés *guandi* 官笛, *qiangdi* 羌笛, *xiadi* 夏笛, *xiaogudi* 小孤笛, *zhegu* 鷓鴣, *husheng* 扈聖, *hengxiao* 橫簫 et *shuxiao* 豎簫. Certains de ces noms sont rares, d'autres renvoient évidemment à des flûtes horizontale ou verticale.

En complément, le *Ciyuan* donne un tableau des doigtés similaire explicitement destiné au jeu du *qixing*. Sur ces questions, on consultera Rulan Chao Pian ainsi que

---

<sup>166</sup> Li Qi 李頎 (690-751), *Ting An Wanshan chui bilige* 聽安萬善吹篳築歌 (En écoutant An Wanshan jouer la musique avec un *bili*), époque Tang. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/聽安萬善吹篳築歌>

<sup>167</sup> Chen Yuanjing 陳元靚, *Xinbian qunshu lei yao shilin guangji* 新編群書類要事林廣記 (Livres de groupe nouvellement compilés de *Shilin guangji*), *juan 8 wu 戊*, *yinyue benyao* 音樂本要 (Partie musique), ca. 1265.



Figure 34 Doigté de flûte *guanse zhifa*<sup>169</sup>

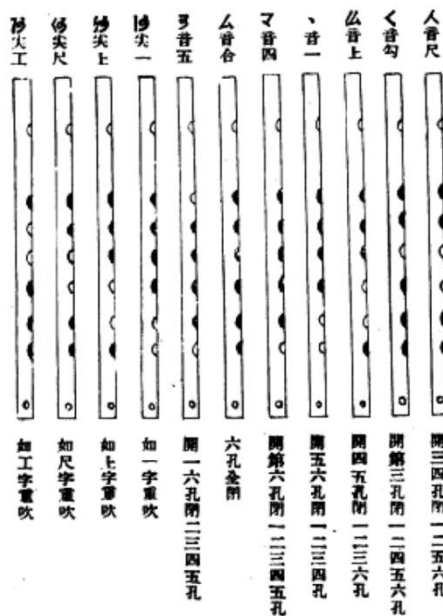


Figure 35 Doigtés de la flûte *qixing*<sup>170</sup>

<sup>168</sup> Yang Yinliu 杨荫浏, Yin Falu 阴法鲁, *Song Jiang Baishi chuanguo gequ yanjiu* 宋姜白石创作歌曲研究 (Recherche sur la composition des chansons par Jiang Baishi de la dynastie Song), Beijing, Yinyue chubanshe, 1957, rééd. 1979, pdf dans <http://www.silkqin.com/05poet/jkrefmat/yy11957.pdf>

<sup>169</sup> Chen Yuanjing 陈元靓, *Xinbian qunshu leiyaoshilin guangji* 新编群書類要事林广记 (Livres de groupe nouvellement compilés de Shilin guangji), op. cit., ca. 1265.

<sup>170</sup> Zhang Yan 张炎 (1248- ca.1320), *Ciyuan* 词源 (Etymologie), époque Song.





Echelle 1 Echelle des notes des flûtes selon *guanse zhifa*

Une explication de ces indications sur cette échelle est indispensable, *jian* 尖 signifie octave, et *da* 大 signifie demi-ton plus aigu que la note indiquée, donc *dafan* 大凡 signifie Fa #<sup>171</sup>.

Dans ses articles, Liu Wengrong<sup>172</sup> décrit le *qixing* des Xixia et les différentes hypothèses sur l'origine de cet instrument de musique, il aborde aussi la question de la différence entre les flûtes *qixing* et *chi* 簾. Nous analysons uniquement les descriptions du *qixing* dans les livres d'histoire qui donnent leur taille, leur longueur, leur timbre et le nombre de trous. L'Ancien livre des Tang<sup>173</sup>, souligne que la taille du *qixing* est identique à celle d'une cithare *zheng*. Dans le *Tongdian*<sup>174</sup> le *qixing* apparaît parmi les instruments en bambou, sa longueur est d'un *xun* 尋, une ancienne unité de mesure, correspondant à environ deux bras de long, huit pieds valent un *xun*. Les descriptions les plus détaillés sur le *qixing* se trouvent dans le Livre de la musique

Cai Zhen 蔡楨, *Ciyuan shuzheng* 詞源疏證 (Etymologie, édition annotée), Kaohsiung, Xuehai chubanshe, 1988.

<sup>171</sup> Yang Yinliu, 杨荫浏, Yin Falu 阴法鲁, *Song Jiang Baishi chuangzuo gequ yanjiu* 宋姜白石创作歌曲研究 (Recherche sur la composition des chansons par Jiang Baishi de la dynastie Song), *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>172</sup> Liu Wenrong 刘文荣, « *Qixing guan yueqi kao. Jian ji Dunhuang Mogao ku bihua de yi tu ming shi* » «(Recherche sur la flûte *qixing*. À travers des images des peintures murales des grottes de Mogao à Dunhuang), *Nanjing yishu xueyuan xuebao (Yinyue yu biaoan)* 南京艺术学院学报 (音乐与表演), n° 4, 2021.

Liu Wenrong 刘文荣, « *Xixia yueqi qixing kao* » 西夏乐器“七星”考 (Recherche sur l'instrument de musique xixia nommé "*qixing*"), *Ningxia daxue xuebao (Renwen shehui kexue ban)* 宁夏大学学报(人文社会科学版), vol. 37, n° 3, 2015, p. 38-45.

<sup>173</sup> Liu Xu 劉昉, *Jiu tangshu* 舊唐書 (Ancien livre des Tang), *op. cit.*, *juan* 29, *zhi* 9, *yinyue* 2 音樂二 musique 2, 945. <https://zh.wikisource.org/wiki/舊唐書/卷29>

<sup>174</sup> Du You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), *op. cit.*, *yue* 4, 801. <https://ctext.org/tongdian/144/zh>

*Yueshu*<sup>175</sup> de Chen Yang de la dynastie Song.

箎

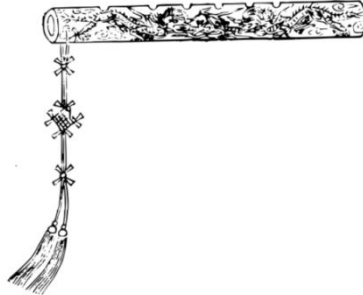


Figure 36 Dessin de la flûte traversière *chi*<sup>176</sup>

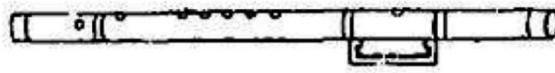


Figure 37 Dessin de la flûte *qixing*<sup>177</sup>

« La flûte *qixing* est une flûte des temps anciens, en l'utilisant avec justesse pour être en harmonie avec la cloche *zhong* 鐘 et le carillon *qing* 磬, chacun ayant sa propre taille, et elle est en cohérence avec le système des douze notes *shierlü* 十二律. Une *qixing* a la forme d'un *chi* 箎, sa taille est d'un *xun*, elle à sept trous et se joue horizontalement. Le trou latéral est couvert d'une membrane de bambou *mo* 膜 pour donner une plus forte sonorité. Elle é été créée par Liu Xi 劉係 de la dynastie Tang. »<sup>178</sup>

La théorie de l'intonation est mentionnée dans le *Mengxi bitan*<sup>179</sup> ; selon Shen Kuo, la

<sup>175</sup> Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique), *op.cit.*, ed. *Siku quanshu ben*, *juan* 148, 1787. [https://zh.wikisource.org/wiki/樂書\\_\(四庫全書本\)/卷\\_148](https://zh.wikisource.org/wiki/樂書_(四庫全書本)/卷_148)

<sup>176</sup> Chen Menglei 陳夢雷, *Gujin tushu jicheng* 古今圖書集成 (La Grande encyclopédie impériale illustrée des temps passés et présents), Compilation économique, code de la musique, *juan* 36, 1726-1728. [https://zh.wikisource.org/wiki/欽定古今圖書集成/經濟彙編/樂律典/第\\_036\\_卷](https://zh.wikisource.org/wiki/欽定古今圖書集成/經濟彙編/樂律典/第_036_卷)

<sup>177</sup> Liu Wenrong 刘文荣, « *Xixia yueqi qixing kao* » 西夏乐器“七星”考 (Recherche sur l'instrument de musique xixia nommé "*qixing*"), 2015, p. 43.

<sup>178</sup> Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique), *op.cit.*, ed. *Siku quanshu ben*, *juan* 148, 1787. [https://zh.wikisource.org/wiki/樂書\\_\(四庫全書本\)/卷\\_148](https://zh.wikisource.org/wiki/樂書_(四庫全書本)/卷_148)

<sup>179</sup> « *Yuyu Jinling Chengxiang jia de Tang He Huaizhi « Pipa pu » yice, qixu yun* : "*pipa bashisi diao. Nei huangzhong, taicu, linzhong gongsheng, xianzhong dan buchū, xu guanse dingxian*". » 余於金陵丞相家得唐賀懷智《琵琶譜》一冊，其序云：琵琶八十四調。內黃鐘、太簇、林鐘宮聲，弦中彈不出，須管色定弦。Shen Gua 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau de la rivière des Rêves), *op. cit.*, *juan* 6, *Yuelü* 2 樂律二 (Seconde partie du tempérament), *juan* 6, 1088.

préface de la partition pour *pipa* (*pipa pu* 琵琶譜) de He Huaizhi 賀懷智 indique que sur les quatre-vingt-quatre modes du *pipa*, la note *gong* des modes *huangzhong* 黃鐘, *taicu* 太簇, et *linzhong* 林鐘 ne peut pas être jouée par le *pipa*, il doit être accordé à travers les *guanse* 管色, « couleurs des tubes », ce qui indique que c'est un instrument à vent, qui fait écho au *guanse* dans *Shilin guangji*, qui fait référence à la flûte.

Liu Wenrong pense que les flûtes utilisées dans la peinture murale xixia « Avalokitesvara, qui comme la lune, se reflète dans l'eau » (*Shuiyue Guanyin* 水月觀音) sont plus longues que celles des autres peintures murales xixia, elles pourraient donc être un *qixing*.



Figure 38 Groupe de musiciens et danseurs du Thangka n° X2439<sup>180</sup> (détail)

Le *Wenxian tongkao*<sup>181</sup> indique que la *qixing* peut être utilisée pour jouer de la musique de cérémonie *yayue*. Pour le moment, nous n'avons aucun moyen de savoir quand la *qixing* a été introduite chez les Xixia, mais elle a commencé sous la dynastie Tang pour jouer de la musique de cérémonie, tous ces éléments nous permettent de

[https://zh.wikisource.org/wiki/夢溪筆談/卷\\_06](https://zh.wikisource.org/wiki/夢溪筆談/卷_06)

<sup>180</sup> Gosudarstvennyĭ Ėrmitazh (Russia), Xibei minzu daxue 西北民族大学, Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社, *Eluosi guoli Aiermitashen bowuguan cang Heishuicheng yishu pin* 俄罗斯国立艾尔米塔什博物馆藏黑水城艺术品 I (Œuvres d'art de Khara-Khoto au musée de l'Ermitage de l'État russe), vol. I, *op. cit.*, 2008.

<sup>181</sup> Ma Duanlin 馬端臨, *Wenxian tongkao* 文獻通考 (Etude exhaustive des documents), *op. cit.*, *juan* 138, 1307. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=205417>

voir plus clairement l'influence de la musique de la dynastie Tang sur la musique Xixia.

**Souffler dans une flûte *chuidi* 吹笛 *lju mǎ* 簫 篪**

Même si nous ne connaissons pas le type de flûte dont il s'agit ici, cela montre la place de cet instrument chez les Xixia. Composé des mots flûte *lju* 簫 et du verbe souffler *mǎ* 篪.

**Battre du tambour *jigu* 擊鼓 *bar tsju* 鞀 鞀**

Le verbe utilisé pour jouer du tambour est *ji* 擊, plutôt qu'ordinairement *da* 打 taper, et *gu* 鼓 est le terme générique de tambour, un type d'instrument bien attesté chez les Tangoutes. Composé des mots tambour *bar* 鞀, et du verbe taper *tsju* 鞀.

**Grand tambour *dagu* 大鼓 *bar khwej* 鞀 鞀**

Nous supposons que le grand tambour *dagu* est celui de la salle de cérémonie *da tanggu* 大堂鼓, un instrument en forme de tonneau à deux membranes joué avec des baguettes. Il est largement utilisé dans les temples et lors des opéras, des festivals, des rituels, des cérémonies, des musiques de cour, et aussi pour rassembler les foules, et encourager les soldats ; quand il indique les heures<sup>182</sup> il est appelé tambour *jiechen gu* 戒晨鼓, il est alors souvent placé dans la « tour du tambour » de la ville.

Le son du grand tambour est produit en frappant avec deux baguettes en bois. En frappant sur la membrane on obtient un son grave et profond alors qu'en frappant sur les bords de la caisse le son est aigu et sec. Le timbre obtenu est différent selon que le

---

<sup>182</sup> Li Daoyuan 酈道元 (ca 466 ou 472-527), *shuijing zhu luoshui* 水經註·灑水 (Commentaires sur le Livre des Eaux), fin de la dynastie des Wei du Nord, *juan* 13, ca. 515-527. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/水經注/13>

percussionniste frappe sur les bords ou au centre de la membrane, il peut ainsi enrichir la puissance expressive du jeu. Il existe de nombreuses techniques de jeu du grand tambour ; avec sa grande caisse, le volume du son peut aller du plus faible au plus fort, changeant considérablement son intensité.

Dans le lexique *FanHan heshi zhangzhongzhu* de 1190, apparaît le grand tambour *dagu*, sans doute introduit par l'ensemble de *guchui* offert par l'empereur Tang entre 874 et 888, cela nous permet de voir qu'il a une influence sur la musique tangoute, car le lexique est apparu beaucoup plus tardivement que le cadeau offert par les Tang et que le grand tambour est toujours en pratique depuis.

Le mot est formé des caractères *bar* 𪛗, tambour, et *khwej* 𪛗, de grande taille, donc un grand tambour.

**Tambour *zhanggu* 文鼓 *rjijr bar* 𪛗𪛗**

Le tambour *zhanggu* 文鼓 peut s'écrire *zhang* 杖 « bâton » ; le terme attesté sous les Tang a disparu de la langue chinoise mais s'est maintenu en coréen avec la prononciation *changgo* ; dans le texte classique coréen sur la musique *Akhak gwebeom*<sup>183</sup> les techniques de jeux sont très détaillées : frapper le grand côté avec la main gauche se dit *gu* 鼓, tandis que frapper le petit côté avec le bâton avec la main droite, se dit « fouetter » *bian* 鞭, frapper les deux côtés en même temps se dit « double » *shuang* 雙, et frapper temporairement avec le bâton pour faire un le bruit d'une secousse se dit « trembler » *yao* 搖. Le *zhanggu* a été utilisé dans les musiques de cour et populaires des Tang.

Chen Yang, dans le *Livre de la musique*<sup>184</sup>, décrit la forme du *zhanggu* qui est celle d'un tambour en sablier, utilisé sous la dynastie Han puis Wei, les grands sont en

---

<sup>183</sup> Seong Hyeon 성현 成俔, *Akhak gwebeom* 악학궤범 (Canon de la musique), 1493.

<sup>184</sup> Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique) *op. cit.*, ed. *Siku quanshu ben*, juan 127, 1787. [https://zh.m.wikisource.org/wiki/樂書\\_\(四庫全書本\)/卷127](https://zh.m.wikisource.org/wiki/樂書_(四庫全書本)/卷127)

terre cuite et les petits en bois, et ils ont la forme d'un sablier. Selon Shen Kuo<sup>185</sup>, le *zhanggu* des Tang appelé « tambour en sablier double » *liangzhanggu* 兩杖鼓 se jouait des deux côtés avec des baguettes, tandis qu'aujourd'hui, il se joue d'un côté avec le bâton et de l'autre avec la main.

« Le tambour à baguettes *zhanggu* de la dynastie Tang s'appelait à l'origine "tambour à deux baguettes", et celles-ci étaient utilisées aux deux extrémités. Quant au tambour à baguettes d'aujourd'hui, on joue avec une baguette sur une extrémité et l'autre est frappée à la main. C'est ce que les Tang nommaient "le deuxième tambour de Hanzhen". L'empereur Ming des Liu Song et le premier ministre Song Jing des Tang étaient tous deux bons joueurs de tambour. La plupart de ses airs sont en solo, comme la musique de tambour et de flûte. De nos jours, les tambours à baguettes ne sont souvent plus joués que lors de battues, et il y a peu de performances en solo. Tous les classiques ont été dispersés et perdus. Il y a peu de temps, Wang Shi est allé au sud dans la région d'An Nam et a obtenu l'air de tambour appelé "L'empereur Yan" ou "L'empereur de Sel". Parmi les noms d'airs des Tang, il y a justement "Le sel des Turcs" et "Le sel de la pie". Un poème de Shi Jianwu énonce : "La chanson de l'invité fou de Chu fait tomber la neige, et le sourire charmant de mademoiselle Wu est du sel", c'est bien la langue de cette époque. Aujourd'hui dans la notation du tambour à baguettes, il y a bien le son "yan"<sup>186</sup> ».

Le terme associe les caractères *rjijr* 𪛗 (taper, frapper, bastonner ou rebondir), et *bar* 𪛗 (tambour), pour signifier tambour frappé (avec des baguettes).

**Claquettes *paiban* 拍板 *dzjî džiwe* 𪛗 𪛗**

Le *paiban*<sup>187</sup>, également connu sous le nom de planche de bois de santal *tanban* 檀板,

<sup>185</sup> Shen Gua 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau de la rivière des Rêves), *op. cit.*, *juan* 5, 1088. <https://zh.wikisource.org/wiki/夢溪筆談/卷05>

<sup>186</sup> Shen Kuo 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau de la rivière des Rêves), *op. cit.*, 05/086, trad. François Picard.

<sup>187</sup> Chen Menglei 陳夢雷, *Gujin tushu jicheng* 古今圖書集成 (La Grande encyclopédie impériale illustrée des temps passés et présents), Compilation économique, code de la musique, *juan* 135, 1726-1728. <https://zh.wikisource.org/wiki/欽定古今圖書集成/經濟彙編/樂律典/第135卷>

est un instrument à percussion par entrecrocs qui comprend généralement cinq ou six plaquettes, mais leur nombre peut aller de trois à neuf, frappées les unes contre les autres pour produire des sons. Le nombre de plaquettes n'est pas le même selon les genres en raison d'objectifs différents. Les claquettes sont utilisées lors de danses, pour accompagner certaines pièces de théâtre ou différents instruments.

L'histoire des *paiban* remonte à la dynastie Tang et provient peut-être du nord-ouest de la Chine. Sous la dynastie Tang, elles sont utilisées dans les musiques populaires et de palais, et on les retrouve dans les peintures murales des Cinq Dynasties et Dix Royaumes. Les claquettes ont ensuite été largement utilisées dans les chantefables et l'accompagnement des opéras.

*Dzji* 信, taper *pai* 拍, et *dziwe* 音, écho, ces deux caractères associés signifient claquettes.

### Les gestes des musiciens

Après avoir analysé les instruments de la partie musique du lexique *FanHan*, des termes ont attiré mon attention, les gestes des musiciens.



Figure 39 Gestes des musiciens du lexique *Fanhan*<sup>188</sup> (partiel)

<sup>188</sup> Gule Maocai 骨勒茂才, *ibid.*, f. 22 p. 358/209. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/番漢合時掌中珠\\_甲乙本.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/番漢合時掌中珠_甲乙本.pdf)

Les musiciens jouent tout en s’amusant *yueren dahun* 樂人打譚 *tshow dǎjwu ‘u*  
*tshjǐ* 諺效罷瑟

Le mot *yueren dahun* apparaît dans le lexique *FanHan heshi zhangzhongzhu*, *yueren* 樂人 signifie musicien, et *da* 打 taper, *hun* 譚 amuser, ce qui finalement veut dire s’attirer des ennuis, raconter ou improviser des blagues, des débats entre les musiciens et le public, on emploie aussi l’expression *dawen* 打顛.

Wu Zimu 吳自牧 des Song du Sud, dans son *Mengliang lu* 夢梁錄, emploie l’expression, que Zhu Yi<sup>189</sup> définit comme désignant des acteurs ou artistes, qui insèrent dans leur spectacle des textes amusants ou des pitreries, une forme de performance, originaire de la dynastie Tang, également présente dans les *zaju* de la dynastie Song<sup>190</sup>.

Bien que l’expression *youling dawen* trouve son origine chez les Tang, elle apparaît également dans les arts du spectacle des Song et Xixia, et ces derniers auraient pu apprendre directement ce type de performance auprès de la cour des Tang, qui ont influencé les Tangoutes, lorsqu’ils étaient fonctionnaires de la dynastie Tang. Pour apparaître dans le lexique officiel Xixia cette forme de performance a dû se pratiquer peu à peu à la cour. Elle fait aussi penser aux plaisanteries des musiciens *yueren dahun* des Xixia, sauf que, chez eux, les musiciens font des gestes amusants et racontent des blagues tout en jouant de la musique pour mettre de l’ambiance.

---

<sup>189</sup> « *Youling dawen, yiqi yu Tang* » 優伶打顛, 亦起於唐. Zhu Yi 朱翌 (1097-1167), *Yijue liao zaji* 猗覺寮雜記 (Notes diverses de la Hutte des sens exacerbés), époque Song. <http://www.guoxue123.com/jijijibu/0201/09xycs/223.htm>

<sup>190</sup> Wu Zimu 吳自牧, *Mengliang lu* 夢梁錄 (Rêve de l’ancienne capitale), *juan* 20, 1274. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/夢梁錄/卷20>



## 2-2-2 Le vocabulaire musical tangoute et xixia dans le lexique *Zazi* 雜

字

Parmi les noms des instruments notés dans le lexique *FanHan*, on en trouve certains dans un autre lexique xixia, *Zazi* 雜字, mais le vocabulaire est dans la version chinoise du *Zazi*. Même si les noms de ces instruments en caractères xixia nous sont inconnus, nous en connaissons l'usage dans la musique xixia. Ces noms se trouvent dans la partie « musique » *yinyue bu* 音樂部, dans la neuvième partie du lexique *Zazi*, parmi les trente-sept termes d'instruments, de spectacles, et de théories musicales ; nous ne traiterons ici que des instruments.

Pour éviter de répéter les instruments déjà analysés, listons les noms des instruments du *Zazi* dans l'ordre :

Flûtes *longdi* 龍笛 et *fengguan* 鳳管, cithare *qinzheng* 箏箏, luth *pipa* 琵琶, vièle *jiqin* 嵇琴, hautbois *bili* 篳篥, flûte *yunxiao* 雲簫, harpe *konghou* 箏篋, flûte *qixing* 七星, tambour *zhangu* 丈鼓, pots musicaux *shuizhan* 水盞, orgue à bouche *shenghuang* 笙簧, claquettes *paiban* 拍板, luths *sanxian* 三絃, *liuxian* 六絃, flûte *dizi* 笛子. Parmi ces instruments, nous n'analyserons que ceux que nous n'avons pas encore abordés : les flûtes *longdi*, *fengguan*, et *yunxiao*, la cithare *qinzheng*, la vièle *jiqin*, les pots musicaux *shuizhan*, et l'orgue à bouche *shenghuang*.

### Flûte *longdi* 龍笛

*Longdi* signifie littéralement « flûte du dragon » ; nous supposons qu'à l'origine c'est une flûte Tang, fabriquée en bambou, qui, plus tard, a été introduite au Japon, sous le nom *ryūteki*, et aujourd'hui encore utilisée dans la musique *gagaku*.



Figure 40 Flûte *ryūteki*, KMKG 0716

Cette flûte du musée des instruments de musique (MIM) de Bruxelles est une flûte japonaise *ryūteki*, c'est une flûte à sept trous, mais l'apparence ne permet pas de connaître la raison du nom « flûte de dragon ».

Mais d'autres flûtes ont été appelées *longdi* « flûtes de dragon » dans l'histoire de la Chine, en particulier certaines traversières avec les extrémités ornées de tête de dragon, comme celle du MIM.



Figure 41 Flûte *longdi* KMKG 0729

### Flûte *fengguan* 鳳管

*Fengguan* 鳳管 « tuyau du phénix » est un nom pour décrire les beaux sons du *sheng* ou *xiao*, semblables au chant du phénix mais peu de sources expliquent son apparence et les occasions de son utilisation. Un *fengguan* est mentionné<sup>191</sup>, dans quelques poèmes ainsi que dans une pièce de théâtre *chuanqi* 傳奇<sup>192</sup>, mais nous n'avons aucun détail ; en revanche, le Livre de la musique<sup>193</sup> indique que parmi les hautbois, le grand hautbois à neuf trous est appelé *bili*, et le petit hautbois à six trous *fengguan*.

---

<sup>191</sup> Guo Xian 郭憲, *Hanwudong mingji* 漢武洞冥記 (Méditation de la grotte de Hanwu), *juan* 3, ca. 947-950. <https://ctext.org/dongmingji/zh>

Bao Zhao 鮑照 (414-466), *Deng lushan wang shimen* 登廬山望石門 (Escaladant le mont Lu et regardant la porte de pierre), époque dynastie Song du Sud (420-479). <https://baike.baidu.com/item/登廬山望石門/22305404>

<sup>192</sup> Xu Sanjie 許三階, *Jiexiaji Yuanquan* 節俠記·圓全 (Histoire du chevalier errant), vol. 32, époque Ming. <https://zh.wikisource.org/wiki/節俠記/32>

<sup>193</sup> Chen Yang 陳旻, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique) *op. cit.*, *juan* 130, 1101.

## Flûte *yunxiao* 雲簫

La « flûte des nuages » *yunxiao* 雲簫 serait une flûte de Pan ; selon Zhu Xi 朱熹<sup>194</sup>, « le *xiaoguan* 簫管 d'aujourd'hui est une flûte traversière ancienne, *yunxiao* 雲簫 est un ancien *xiao*, donc ce dernier est une flûte de Pan. » Jiang Jie 蔣捷<sup>195</sup> a mentionné le son du *yunxiao* dans son poème.

Pour une illustration de flûte de Pan nommée *xiao*, on se reportera à l'image de Fujiwara déjà reproduite.

## Cithare *qinzheng* 箏

La cithare *qinzheng* 箏 ressemble au *se*, son nom 秦箏 viendrait de son lieu d'origine, Qindi 秦地, aujourd'hui dans la province de Shaanxi. Cependant, *qinzheng* est écrit 箏, et la substitution par son homophone *qin* 秦, qui justifie la prétendue origine géographique, peut être tardive. La cithare *qinzheng* est la graphie dans *Zazi*, que nous trouvons aussi dans le *Leishu Sancai tuhui*<sup>196</sup> :

---

<sup>194</sup> « *Jinri xiaoguan nai gu zhi di, yunxiao fangshi gu zhi xiao, yunxiao zhe, paixiao ye* ». 今日簫管乃古之笛，雲簫方是古之簫，雲簫者，排簫也。Li Jingde 黎靖德, *Zhuzi yulei* 朱子語類 (Recueil de conversations de Maître Zhu), *juan* 92, 1270. <https://zh.wikisource.org/wiki/朱子語類/092>

<sup>195</sup> « *Wuxian yi lan chou, mengduan yunxiao, juan jiao du qingbi* » 無限倚闌愁，夢斷雲簫，鶉叫度青壁。Jiang Jie 蔣捷 (1245-1301), *Ying tianchang-ci qingzhen yun* 應天長·次清真韻 (Poème *ying tianchang*), époque Song. <https://shici.qisoubao.com/shici/56563.html>

<sup>196</sup> Wang Qi 王圻, *Leishu Sancai tuhui*, 類書三才圖會, *qiyong tuhui* 器用圖會 (Livre de catégorie *Sancai tuhui* : dessins des objets), vol. 11, Huaiyin caotang, 1609. [https://books.google.fr/books?id=5xZaAAAACAAJ&pg=PP287&lpg=PP287&dq="](https://books.google.fr/books?id=5xZaAAAACAAJ&pg=PP287&lpg=PP287&dq=) 箏 箏 "&source=bl&ots=U8c7qucJWd&sig=ACfU3U3-oonINRGx\_X5rM6eIIMOKo4pULA&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjYpeKSorKEAxXxUqQEHaq9Cy4Q6AF6BAgaEAM#v=onepage&q="箏箏"&f=false



Figure 42 Cithare *qinzheng* dans *Leishu Sancai tuhui*

Le *qinzheng* a treize cordes et le son réputé mélancolique<sup>197</sup>, car les cinq sons sont mélangés parmi les treize cordes. Ici, nous supposons qu'ils désignent les notes pentatoniques *do ré mi sol la* qui résonnent. Selon certains, le son du *zheng* est tellement triste que les gens ne prennent pas plaisir à l'écouter. Sous la dynastie Song, le poème de Yan Jidao 晏幾道<sup>198</sup> mentionne qu'en observant de près un *qinzheng*, on s'aperçoit que les relations avec les autres sont difficiles. Ainsi Pan Yue 潘岳, dans *Shengfu*<sup>199</sup>, dit que Ziye 子野 de la dynastie Jin de l'Ouest Xi Jin 西晉 (265-316) a eu peur et il a abandonné le *qin*, d'autant plus qu'on lui demandait de jouer le *se* des Qi 齊 et le *zheng* des Qin.

<sup>197</sup> Cen Can 岑參 (715-770), *Qin zheng ge, song waisheng Xiao Zheng guijing* 秦箏歌, 送外甥蕭正歸京 (La chanson de *qin* et *zheng*, Raccompagner le neveu Xiao Zheng à la capitale), époque Tang. <https://zh.wikisource.org/wiki/秦箏歌送外甥蕭正歸京>

Chen Weisong 陳維崧 (1626-1682), *Zhegu tian kuyu he quan xiansheng* 鷓鴣天·苦雨和蘧庵先生 (Cipai de *zhegutian*), époque Qing. <https://baike.baidu.com/item/鷓鴣天·苦雨和蘧庵先生四首/24671839>

<sup>198</sup> Yan Jidao 晏幾道 (1038-1110), *Dielianhua* 蝶戀花 (Poème de fleurs d'amour papillon), époque Song. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/蝶戀花\\_\(晏幾道\)](https://zh.wikisource.org/zh-hant/蝶戀花_(晏幾道))

<sup>199</sup> « *Jinye songer touqin, kuang qise yu qinzheng.* » 晉野悚而投琴，況齊瑟與秦箏。Pan Yue 潘岳 (247-300), *Shengfu* 笙賦 (Poème en prose du *sheng*), époque Jin de l'Ouest. <https://baike.baidu.com/item/笙賦/19669626>

Si le son et la capacité de performance du *qinzheng* ne semblent pas très appréciés par les Chinois des Tang et Song, il est remarquable qu'il soit mentionné dans la culture xixia.

### Vièle *jiqin* 嵇琴

La vièle *jiqin* [ou *xiqin*] 嵇琴 n'a rien à voir avec un type de *guqin* 古琴, qui selon la légende, aurait été créée par Ji Kang 嵇康<sup>200</sup>. Sous la dynastie Tang, le *jiqin* a été introduit dans les Plaines centrales par les Xi du nord, vivant au nord-ouest de la Chine, c'est pourquoi on l'appelait, au début, le *qin* des Xi « *xiqin* 奚琴 »<sup>201</sup>, à cause de la localisation de la capitale Chang'an 長安. Les deux cordes sont frottées avec des tiges de bambou, et la vièle a été renommée par les Song « *jiqin* 嵇琴 ».

L'érudit japonais Hayashi Kenzō<sup>202</sup>, après des recherches sur la littérature traditionnelle, affirme que le *xiqin* n'a pas évolué à partir d'un tambour à cordes *xiangu* 弦鼓<sup>203</sup> mais plutôt que le *xiqin* a été introduit chez les Xi par les nomades d'Asie centrale via les Xixia, puis en Chine. L'hypothèse de Shen Kuo dans le *Mengxi bitan*<sup>204</sup> est juste, car nous avons trouvé dans des sources historiques<sup>205</sup> que le *jiqin* est populaire sous la dynastie Song, qu'il permet à l'artiste des virtuosités techniques, et qu'il est utilisé par le peuple.

Si l'origine de *jiqin* est telle que l'a décrite Hayashi, alors on peut affirmer que

---

<sup>200</sup> Gao Cheng 高承, *Shiwu jiyuan* 事物紀原, *Yue wu sheng ge, jiqin* 樂舞聲歌·嵇琴 (Chronique des choses. De la musique, de la danse, des chants et des chansons, *jiqin*), 1472. <https://cd123.org/ci/319623/>

<sup>201</sup> Tout cela est détaillé dans François Picard, *La musique chinoise*, Paris, You-feng, 2003, p. 144-146, paragraphe « L'origine double de l'archet ».

<sup>202</sup> Hayashi Kenzo 林謙三, *Higashi Ajia gakki kō* 東アジア樂器考, traduit par Qian Daosun 钱稻孙, *Dongya yueqi kao* 東亞樂器考 (Etude d'instruments de musique d'Asie orientale), Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1962 ; original japonais Tōkyō, Kawai Gakufu, 1973.

<sup>203</sup> Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique) *op. cit.*, *juan* 128, 1101. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=653518>

<sup>204</sup> Shen Gua 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau de la rivière des Rêves), *op. cit.*, *juan* 5, *Yuelü yi* 樂律一 (Première partie du tempérament), 1088. <https://zh.wikisource.org/wiki/夢溪筆談/卷05>

<sup>205</sup> Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique) *op. cit.*, *juan* 128, 1101. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=653518>

c'est parce que les Xixia sont situés sur la Route de la soie, que la culture de l'Asie centrale est passée par les Xixia avant de s'introduire dans les Plaines centrales ; les Xixia ont une grande richesse culturelle grâce aux échanges avec les autres peuples, ce que prouve l'existence du *jiqin* sur leur territoire.

Mis à part le voyage de *jiqin*, d'autres instruments qui voyagent à travers des ensembles instrumentaux sont représentés au Dunhuang et sans doute chez les Xixia, comme l'orgue à bouche qui vient de l'est, la Chine, contrairement au hautbois *bili* qui lui vient de l'ouest, à travers la Perse, et le Kucha, et n'est pas un instrument originaire de Chine.

### Tasses musicales *shuizhan* 水盞

盞 水

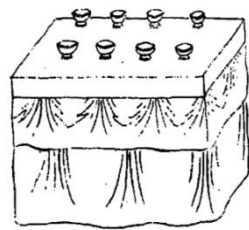


Figure 43 Dessin des tasses musicales *shuizhan*<sup>206</sup>

Un *shuizhan* est un ensemble de tasses (*zhan* 盞) remplies d'eau (*shui* 水) qui produisent des notes différentes selon la quantité d'eau contenue dans chaque tasse, de nombreux documents mentionnent et décrivent le *shuizhan*, et les occasions où il est utilisé. Dans le livre *Danqian zonglu* 丹鉛總錄 de la dynastie Ming, Yang Shen 楊慎, explique que le *shuizhan*<sup>207</sup> vient de frapper le pot *fou* (*ji fou* 擊缶),

<sup>206</sup> Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique) *op. cit.*, *juan* 137, 1101. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/樂書\\_\(四庫全書本\)/卷137](https://zh.wikisource.org/zh-hant/樂書_(四庫全書本)/卷137)

<sup>207</sup> « *Huainanzi yun* : « *junzi you jiu, xiaoren gufou. Shi qi zheng ye. Houshi shuizhan zhi yue, yi yuan yu jifou yan.* » 淮南子云:君子有酒, 小人鼓缶。是其證也。後世水盞之樂, 亦原于擊缶焉。 Yang

l'entourage du maître frappe sur le pot rempli du vin. Ying Shao 應劭 dans le *Fengsu tongyi*<sup>208</sup>, indique que « Le *fou* est un récipient en terre, qui contient de la pulpe de vin, et que les habitants de Qin utilisaient pour accompagner leurs chants. » Duan Anjie 段安節, dans le *Yuefu zalu*<sup>209</sup>, indique qu'il comprend douze récipients et après les avoir plus ou moins remplis d'eau, il faut frapper avec des baguettes. Gao Cheng 高承 dans le *Shiwu jiyuan jilei*<sup>210</sup> dit que le *ou* 甌 est une sorte de récipient en poterie qui ressemble à un petit bol. Sous la dynastie Song, il y a souvent des gens qui jouent du *ou* dans des lieux de divertissements (*wazi* 瓦肆), alors appelés *shuizhan*. Wu Zimu 吳自牧<sup>211</sup> écrit dans la partie concernant les artistes du *Mengliang lu* que le *shuizhan* fait partie des petits instruments. Selon le Livre de la musique de Chen Yang 陳暘 (1064-1128)<sup>212</sup>, le peuple joue une musique populaire et élégante avec un *shuizhan*, composé de tasses remplies de quantité d'eau variable.

L'utilisation de *shuizhan* a continué sous la dynastie Yuan, avec des jeux de douze tasses de cuivre, frappées avec des baguettes en fer<sup>213</sup>. Liu Wenrong<sup>214</sup> traite dans un article récent de l'origine du *shuizhan* et des modèles qui sont différents selon les époques et les accordages des notes. D'après des sources historiques, nous savons

---

Shen 楊慎 (1488-1559), *Danqian zonglu* 丹鉛總錄 (Collections générales sur les études sur le plomb), *juan* 26, ca. 1547. [https://zh.wikisource.org/zh-hans/丹鉛總錄\\_\(四庫全書本\)/卷 26](https://zh.wikisource.org/zh-hans/丹鉛總錄_(四庫全書本)/卷26)

<sup>208</sup> Ying Shao 應劭, *Fengsu tongyi* 風俗通義 (Collection de coutumes populaires), *Huangba* 皇霸 *Liuguo* 六國, 195. <https://ctext.org/fengsutongyi/sheng-yin/zh>

<sup>209</sup> Duan Anjie 段安節, *Yuefu zalu* 樂府雜錄 (Documents divers du bureau de la musique), ca. 894. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/樂府雜錄>

<sup>210</sup> Gao Cheng 高承, Yan Jing 閻敬, *Shiwu jiyuan jilei* 事物紀原集類 (Collection de *shiwu jiyuan*), 1472. [https://zh.m.wikisource.org/zh/事物紀原\\_\(四庫全書本\)/全覽](https://zh.m.wikisource.org/zh/事物紀原_(四庫全書本)/全覽)

<sup>211</sup> Wu Zimu 吳自牧, *Mengliang lu* 夢梁錄 (Rêve de l'ancienne capitale), *op. cit.*, *juan* 20, 1274. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/夢梁錄/卷 20](https://zh.wikisource.org/zh-hant/夢梁錄/卷20)

<sup>212</sup> Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique) *op. cit.*, *juan* 137, 1101. [https://zh.wikisource.org/wiki/樂書\\_\(四庫全書本\)/卷 137](https://zh.wikisource.org/wiki/樂書_(四庫全書本)/卷137)

<sup>213</sup> « *Shuizhan, zhi yi tong, fan shi you er, ji yi tiezhu.* » 水盞, 制以銅, 凡十有二, 擊以鐵箸。Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *Liyue zhi* 禮樂志 (Partie *liyue*), 1370. <http://www.shixiu.net/wenhua/gdss/ys/5996.html>

<sup>214</sup> Liu Wenrong 刘文荣, « *Dangxiang minzu yu Song yinyue wenhua guanxi xintan – yi Ecang Heishui cheng wenxian* Дх02822 *suo jian shui zhan yueqi wei kaoju* » 党项民族与宋音乐文化关系新探—以俄藏黑水城文献 Дх02822 所见“水盞”乐器为考据 (Une nouvelle exploration de la relation entre le groupe ethnique Dangxiang et la culture musicale Song— Basé sur l'instrument de musique « tasse d'eau » trouvé dans le document collecté par les Russes dans la ville de Heishui Дх02822), *Minzu yishu* 民族艺术, 2016, vol. 4, p. 61-67.

que, sous la dynastie Tang, existait un instrument de musique semblable à une lampe à eau appelé *ou*, mais le mot *shuizhan* est apparu pour la première fois sous la dynastie Song. Dans le dictionnaire *Zazi*, le *shuizhan* des Xixia apparaît, dans l'ordre chronologique, introduit par les Xixia par l'intermédiaire des Song. Certes les Tangoutes jouaient du *fou* depuis longues années, mais la pratique du *shuizhan* avec sa dizaine de tasses accordées est tout à fait différente.

### **Orgue à bouche *shenghuang* 笙簧**

*Shenghuang* désigne l'orgue à bouche ; ce nom, composé de *sheng* 笙 « orgue à bouche » et *huang* 簧 « anche libre, guimbarde », est peu utilisé en chinois, c'est en revanche le nom commun (*saenghwang*) en Corée pour désigner le *sheng*.

### **2-2-3 Trois verbes qui indiquent l'action du musicien dans le lexique**

#### ***Sancai zazi* 三才雜字**

Le lexique *Sancai zazi* 三才雜字 (Différents caractères des Trois Entités) comprend des mots couramment utilisés dans la langue xixia, répartis en trois catégories : ciel, terre et êtres. Dans ces vocabulaires, on trouve un nom pour désigner les musiciens, *tshow dzjwu* (dont l'équivalent chinois serait *yueren* 樂人), et trois verbes concernant la musique : chanter en dansant *mju kja* (dont l'équivalent chinois serait *gewu* 歌舞), souffler dans une flûte *lju mǝ* (dont l'équivalent chinois serait *chuidi* 吹笛) et sonner du tambour *bar ηewr* (dont l'équivalent chinois serait *minggu* 鳴鼓).



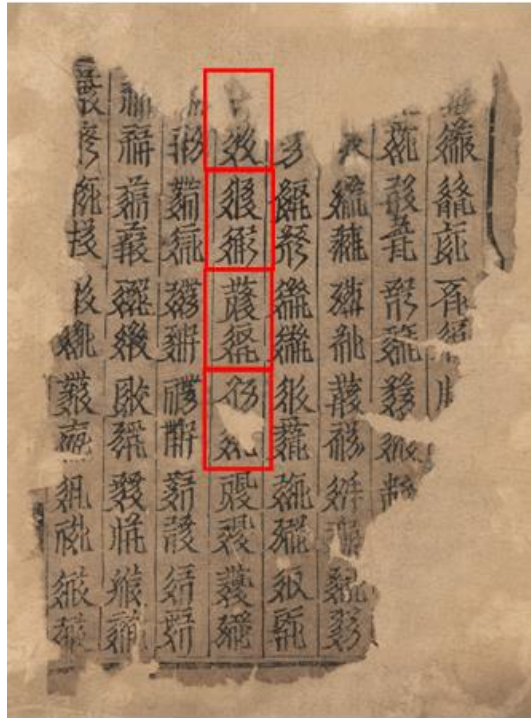


Figure 44 Verbes musicaux dans le *Sancai zazi*<sup>215</sup>

### Musicien *tshow dǐjwu*

*Yueren*, musicien, chanteur, danseur<sup>216</sup>, et fonctionnaire chargé de la musique<sup>217</sup>. Il existe chez les Xixia des instituts de formation de musiciens, ce qui montre qu'ils attachent autant d'importance à la musique de cour qu'à la musique populaire. Nous trouvons les mêmes caractères xixia désignant le musicien dans le lexique *FanHan*, pour l'expression « *yueren dahun* » 樂人打譚 (les musiciens qui jouent tout en s'amusant).

<sup>215</sup> Conservé au Gansu sheng bowuguan 甘肅省博物館 (Musée provincial du Gansu). <http://www.gansumuseum.com/dc/viewall-453.html>

<sup>216</sup> Sima Qian 司馬遷, *Shiji* 史記 (Mémoires du Grand Historien), *op. cit.*, *Lü taihou benji* 呂太后本紀 (Les Chroniques de l'impératrice douairière Lü), 91 av. J.-C..

Cui Jue 崔珏, *He ren tingge* 和人聽歌 (Écoutant des chansons avec d'autres), époque Tang. <https://baike.baidu.hk/item/和人聽歌/14479161>

Feng Menglong 馮夢龍, *Xingshi hengyan·Qian xiucui cuozhan fenghuangchou* 醒世恆言·錢秀才錯占鳳凰儔 (Recueil de nouvelles *Xingshi hengyan*), 1627. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=732706>

<sup>217</sup> Anonyme, *Yili* 儀禮 (Étiquette et rites), *Yanli* 燕禮 (Étiquette des banquets), ca. ca. V<sup>e</sup> av. J.-C. - IV<sup>e</sup> siècle. <https://ctext.org/yili/yan-li/zh>

Confucius, *Liji* 禮記 (Classique des rites), *Shaoyi* 少儀 (Petits rituels), époque Zhou. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/禮記/少儀>

## Chanter en dansant *mju kja*

Depuis l'Antiquité, la danse et le chant sont souvent interprétés ensemble, les peuples de la région de l'ouest sont considérés comme étant doués pour chanter et danser. Tout comme l'expression « s'amuser en buvant du vin »<sup>218</sup>, les Tangoutes dansent joyeusement puis boivent, ce verbe est utilisé pour décrire la vie des Tangoutes et ses coutumes.

Composé des mots *mju* 𠵹 (danser, divertissement, et jeu), et *kja* 𠵹 (chant, chanson).

## Souffler dans une flûte *lju mǎ*

Nous ne traiterons pas ici le verbe « souffler dans la flûte », vu dans le lexique *FanHan* car nous l'avons déjà analysé.

## Sonner du tambour *bar ηewr*

*Bar*, sonner, frapper, comme faire sonner une cloche ou un gong, et *ηewr*, tambour, donc *bar ηewr* signifie sonner ou battre du tambour.

Le mot *minggu* 鳴鼓 est apparu pour la première fois dans les Chants de Chu (*Chuci* 楚辭)<sup>219</sup> puis dans d'autres documents<sup>220</sup>, et fait référence aux battements du

---

<sup>218</sup> « ... *Laoyi jiushi, jizui, lianmei gehu, dao qi tufeng yiwei le.* » 勞以酒食，既醉，連袂歌呼，道其土風以為樂。Xue Juzheng 薛居正, *Jiu wudai shi* 舊五代史 (Ancienne histoire des Cinq Dynasties et Dix Royaumes), *op. cit.*, *juan* 138, 974. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/舊五代史/卷138>

<sup>219</sup> « *Yuanyu baoxi ji minggu* » 援玉枹兮擊鳴鼓。Qu Yuan 屈原 (339-278 av. J.-C.), *Chuci jiuge guoshang* 楚辭·九歌·國殤 (Chants de Chu · Neuf chants · Chagrin national), époque Chu. <https://www.classicalchineseliterature.org/article.php?article=九歌·國殤&lang=cs>

<sup>220</sup> « ... *Zhuang da zhong, ji ming gu.* » 撞大鐘，擊鳴鼓。Liu An 劉安 (179-122 av. J.-C.), *Huainanzi fanlunxun* 淮南子 (Maître de Huainan), *juan* 13 *Fanlun xun* 汜論訓 (Prose *Fanlun*), début de la dynastie des Han occidentaux. <https://zh.wikisource.org/zh-hans/淮南子/汜論訓>

« *Fengyi minggu, Niüwa qingge.* » 馮夷鳴鼓，女媧清歌。Cao Zhi 曹植, *Luoshenfu* 洛神賦 (L'histoire de la déesse de la rivière Luo), 223. <https://zh.wikisource.org/zh-hans/洛神賦>

« ... *Dao xi wu ming gu* » 盜息无鳴鼓。Liu Yuxi 劉禹錫, *Tong Letian he Weizhi shenchunhao* 同樂天和微之深春好 (Joyeux printemps avec Letian et Weizhi), 7<sup>e</sup> poème, ca. 817. <https://baike.baidu.com/item/同樂天和微之深春二十首/14477202>

tambour, mais il est principalement utilisé chez les militaires ou pour demander à la population de se rassembler. Battre (*ji* 擊) et faire sonner (*ming* 鳴) le tambour se réfèrent à la même action dans le dictionnaire *xixia*, mais ces verbes sont utilisés dans des actions de divertissements, et des occasions solennelles.

### Vocabulaire des instruments *xixia*

Pour récapituler, nous proposons un tableau du développement des instruments de musique *xixia*, nous en déduisons quels instruments ont été introduits chez les *Xixia* et à quel moment, afin d'observer la transmission des instruments de musique chez les *Xixia*. Ici, la période tangoute précède la dynastie Tang et les instruments qu'elle apporte à la culture tangoute.

	Période tangoute	Période Tang	Période <i>Xixia</i>
Vents	Hautbois <i>guan</i> , flûtes <i>di</i> , <i>xiao</i>	Hautbois <i>guan</i> , <i>bia</i> , <i>bili</i> , flûtes <i>di</i> , <i>xiao</i> , <i>hengchui</i> , <i>longdi</i> , <i>fengguan</i> , <i>yunxiao</i> , corne <i>zhongming</i> , orgue à bouche <i>sheng</i> ou <i>shenghuang</i>	X
Cordes	Luth <i>pipa</i>	Cithares <i>qin</i> , <i>zheng</i> , <i>qinzheng</i> , <i>wo konghou</i> , luths <i>pipa</i> , <i>sanxian</i> , <i>liuxian</i> , harpe angulaire <i>shu konghou</i> , harpe arquée <i>fengshou konghou</i>	Vièle <i>jiqin</i>
Idiophones	Pot <i>fou</i>	Gong <i>jinzheng</i> , cymbales <i>naogu</i> , <i>jinzheng</i> , clochettes <i>ling</i> , claquettes	Tasses <i>shuizhan</i>

« *Zhouce yuqing, renda kongju, ji minggu zhaozhong*. » 舟側欲傾，人大恐懼，即鳴鼓招眾。Xu Jing 徐競, *Gaoli tujing lichenggang* 高麗圖經·禮成港 (Livre illustré Goryeo-port Lisheng), 1167. <https://zh.wikisource.org/zh-hans/使高麗錄>

« *Kong shengmen zhi minggu*. » 恐聖門之鳴鼓。Zhou Mi 周密 (1232-1298), *Qidong yeyu zuoyi qishi* 齊東野語·作邑啓事 (Langue sauvage de Qidong·Annonce de la ville), *juan* 8, époque Song. <http://www.4hn.org/files/article/html/0/518/35580.html>

« ... *Zhongni minggu*. » 仲尼鳴鼓。Ye Shi 葉適 (1150-1223), *Bingbu shangshu Cai gongmuzhiming* 兵部尚書蔡公墓誌銘 (L'épithaphe de Cai Gong, ministre de la Guerre), époque Song. [https://zh.wikisource.org/wiki/水心集\\_\(四庫全書本\)/卷23](https://zh.wikisource.org/wiki/水心集_(四庫全書本)/卷23)

		<i>paiban</i> , carillon <i>qingzhong</i> ,	
Membranophones		Tambours <i>jiegu</i> , <i>shouganggu</i> , <i>dagu</i> , <i>xiaogu</i> , <i>naogu</i> , <i>yubaogu</i>	

**Tableau 5 Instruments de musique des Xixia sous différentes périodes**

Ce tableau nous montre la diversité des instruments, à l'origine les Tangoutes utilisent des flûtes et des luths pour la mélodie, et des percussions, comme les pots *fou*, pour donner le rythme et les pulsations<sup>221</sup>, puis suite aux contacts avec l'Inde et la Perse à travers l'Asie centrale et avec les Plaines centrales, les instruments se diversifient ; les premières traces sont les ensembles de *guchui* offerts par l'empereur Tang, depuis, les Xixia utilisent divers instruments. Pour comprendre la diversité des pratiques musicales issues des Plaines centrales chez les Xixia, il serait important de savoir si les nouveaux instruments de musique utilisés à la cour des Xixia proviennent directement d'Inde et de Perse ou s'ils sont passés par Chang'an 長安, capitale de la dynastie des Tang. C'est un travail qui dépasse le cadre de cette thèse, mais on peut déjà affirmer que la harpe arquée vient de l'Inde et l'orgue à bouche de Chine et que les deux, coexistent sous les Xixia dans les textes, le vocabulaire et les images.<sup>222</sup> Mais le lexique ne rend que très peu compte du contexte, il sépare les instruments sonores du rituel — cloches, phonolithes, cymbales, clochettes — des instruments de musique — cordes, vents, tambours à membrane, claquettes.

En réalité, les traces de la musique populaire sont rares, car les sources historiques ne sont écrites que par des érudits et des fonctionnaires de la cour. Mais surtout, la distinction entre cour et populaire est totalement anachronique : ce que montrent les sources, qu'elles soient Han depuis l'antiquité ou Xixia, c'est la distinction entre rituel et profane, entre cérémonial et divertissement. Heureusement, les poètes, au cours de leurs voyages, ont décrit la musique populaire des Tangoutes et des Xixia ; nous traiterons ce sujet dans le chapitre cinq. Dans ce même chapitre nous

<sup>221</sup> « *You pipa, hengchui, jifou weijie.* » 有琵琶，橫吹，擊缶為節。Ouyang Xiu 歐陽修, *Song Qi* 宋祁, *Xin tang shu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), *op. cit.*, *juan* 221 *shang*, *liezhuan* 146 *shang*, *xiyu shang*, 1060. <https://zh.wikisource.org/wiki/新唐書/卷221上>

<sup>222</sup> Merci à Madame Wang, membre du jury pour ces précisions.

verrons le contenu des performances, l'origine de ces arts, et comment ils se sont répandus dans la société xixia, grâce aux échanges avec les autres peuples avec lesquels ils ont coexisté. Dans les lexiques xixia étudiés figurent les noms des instruments de musique, et certains arts de la scène.

Après avoir vu les instruments de musique mentionnés dans les écrits et ceux figurant sur des peintures murales, nous ferons le rapport entre les images et les textes comme sources.

## Chapitre 3 : Iconographie des instruments xixia

Suite aux analyses des noms des instruments xixia dans les sources écrites, il est important de traiter des sources iconographiques afin de voir les pratiques des instruments chez les Xixia en différentes occasions. Pour étudier de nombreuses sources iconographiques, nous les traitons par trois grands axes suivant leur nature : les peintures murales, les thangkas et les dessins qui représentent des musiciens ou des instruments de musique. Nous allons observer également les influences de la culture des Plaines centrales dans ces dessins d'instruments.

### 3-1 Scènes représentant des groupes de musiciens

Nous commencerons par des scènes des groupes de musiciens pour introduire en pratiques les instruments que nous avons identifiés et dont nous avons analysé les noms tangoutes, nous montrerons quelques dessins de musiciens de cour de la dynastie Tang pour présenter la scène où certains instruments de musique sont utilisés.



Figure 45 Dessin d'un groupe de musiciens<sup>223</sup>

Ensemble de hauts instruments : claquettes, hautbois cylindrique, gongs, flûte traversière, grands tambours, tambours en sablier.

<sup>223</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古楽圖, 1449, *op. cit.*



Figure 46 Peinture murale d'un groupe des musiciennes<sup>224</sup>

De bas en haut, orgue à bouche, luth à cinq cordes, luth à quatre cordes, cithare à chevalets mobiles, flûte de Pan, soit un ensemble hétérogène de vents et cordes pincées. Les femmes dans la rangée de derrière sont sans doute des chanteuses, il est possible que la première joue d'un tambour sur cadre carré (guère attesté pourtant) ou d'un idiophone.

---

<sup>224</sup> Peinture murale de la tombe du prince Li Shou 李壽, mort en 630, côté Est du mur Nord. Shaanxi lishi bowuguan 陕西历史博物馆 (Musée d'histoire du Shaanxi), Yin Shengping 尹盛平, Han Wei 韓偉 (dir.), *Tang mu bihua jijin* 唐墓壁画集锦 (Sélection de peintures murales des tombeaux Tang), Xi'an, Shaanxi renmin meishu chubanshe, 1991.



Figure 47 Dessin d'un groupe des musiciennes au palais des Tang<sup>225</sup>

Sur cette image, des musiciennes tang interprètent la musique au palais, avec des instruments utilisés plus tard par les Tangoutes. Pour faciliter la lecture de cette image, nous avons attribué un numéro à chaque instrumentiste. La musicienne n° 1 joue du hautbois, la n° 2 du luth en tenant un plectre, la n° 3 de la cithare à chevalets mobiles, la n° 4 de l'orgue à bouche, la n° 5 des claquettes. Nous pouvons nommer les instruments respectivement *bili*, *pipa*, *zheng*, *sheng*, *paiban*. Cette scène nous montre la vie au palais, des femmes assises autour d'une table, buvant du thé et entendant de la musique jouée par un petit ensemble composé d'instruments tous différents, associant sons tenus et sons brefs, cordes, vents et idiophone.

On distingue donc des ensembles d'instruments, avec hautbois, gongs et tambours, et des ensembles de cordes et vents accompagnés de claquettes ; on appellerait les premiers aujourd'hui sonneurs et batteurs *guchui* 鼓吹 ou *chuida* 吹打, les seconds, soie et bambou *sizhu* 絲竹.

<sup>225</sup> Anonyme, peinture sur soie 48,7 x 69,5 cm. Connue sous le nom de *Tangren gongyue tu* 唐人宮樂圖 (Image des musiques au palais des Tang), Taipei, collection du musée du palais de Taipei *Gugong bowuyuan* 台北故宮博物院. [https://www.nlc.cn/newgtkj/shjs/201204/t20120409\\_61122.htm](https://www.nlc.cn/newgtkj/shjs/201204/t20120409_61122.htm)



## 3-2 Peintures murales

### 3-2-1 Peintures murales musicales dans des grottes des Xixia

Le système social xixia a adopté celui de la dynastie Tang, en contact de qui les Xixia étaient depuis longtemps ; ont-ils également hérité de l'art de la dynastie Tang dans les peintures murales ? Au final, les peintures murales des grottes des Xixia ont-elles joué un rôle dans la transmission ?

### 3-2-2 Les instruments xixia selon l'iconographie

Les instruments de musique représentés dans l'iconographie xixia ne se distinguent guère des instruments de l'Asie centrale de culture sino-bouddhique tels que représentés en général à Dunhuang ou transmis au Japon. Malgré l'apparence souvent fantaisiste des instrumentistes ou d'instruments volants, leur présence est assez réaliste. On remarque un éloignement assez notable vis-à-vis des instruments de l'antiquité chinoise tels que les carillons de cloches et de pierres, une présence très marginale de la cithare *qin*, une grande variété de membranophones, la coexistence de plusieurs flûtes traversières, et plusieurs types de harpes. Un des éléments remarquables est la présence à partir des Xixia d'instruments à cordes frottées sous la forme de vièles. En revanche, les hautbois à perce conique et pavillon *suona* sont bien ultérieurs. Les ensembles sont tout à fait caractéristiques de l'hétérophonie chinoise : bien souvent il n'y a qu'un seul instrument de chaque famille : cordes, vents, membranophones, idiophones.

### Histoires pieuses écrites et illustrées *bianwen* 變文 et *jingbian tu* 經變圖

Pour étudier la musique xixia, en plus des instruments de musique mentionnés dans les lexiques, nous allons décrire les instruments de musique des peintures murales et des Thangkas. Après avoir vu les caractéristiques des apsaras dans les peintures murales des différentes dynasties dont celles des Xixia, nous aborderons dans cette partie les apsaras musiciennes des peintures murales xixia. Avant cela, nous devons

expliquer les scènes, et les images des sūtras où apparaissent des apsaras jouant de la musique.

Les *bianwen* 變文, qui signifie « récits de transformation » et non pas « réécrire », sont un genre de chantefables apparu sous la dynastie Tang. Le texte est basé sur des histoires de transformations divines dans les classiques bouddhiques, et il est élaboré et réécrit pour le rendre populaire, vivant, et adapté à l'éducation du peuple. Un *bianwen* est composé de nombreux vers et proses entrelacés. Il s'agit d'un genre littéraire particulièrement important dans les nombreux textes manuscrits de Dunhuang. C'est une sorte de littérature qui vulgarise le bouddhisme et ses écritures, dans le but de les rendre faciles à comprendre. Cette littérature comprend des histoires bouddhiques, des matériaux historiques et des thèmes populaires ; à la fin de la dynastie Tang, elle s'est répandue dans la population. Mais sous le règne de l'empereur Zhenzong de la dynastie Song, comme il était interdit aux moines d'enseigner, de chanter et de réciter le *bianwen*, il a disparu de la mémoire collective.

Le *bianxiang* 變相 ou *jingbian* 經變 est une transformation du sūtra écrit en sūtra dessiné, le caractère *bian* 變, en sanscrit *vikurvaṇa-ṛddhi*, signifie « transformations miraculeuse » ; Selon Zhang Yinde ce sont des « textes sur des scènes en images »<sup>226</sup>. Il s'agit, sous une forme artistique, de promouvoir et faciliter la compréhension des textes bouddhiques. Semblable au *bianwen* de la dynastie Tang, c'est une forme populaire qui permet au peuple de comprendre et d'apprécier les écritures bouddhiques. Contrairement au *bianwen* qui explique le contenu des textes bouddhiques dans un langage populaire et simple, le *bianxiang* ou *jingbian* utilise des images : peintures sur papier, sur soie ou murales.

Ces histoires populaires et ces rouleaux profanes sont apparus afin de répandre le bouddhisme. L'émergence des sūtras était bien antérieure au *bianwen*, les premiers sūtras se trouvent actuellement sur la stèle de deux bodhisattva debout, du temple des

---

<sup>226</sup> Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, coll. « Littérature des cinq continents », 2004, p. 33.

Mille Bouddhas (*Wanfo* 萬佛) à Chengdu 成都, datant de la dynastie Liang (502-557). Cependant, retracer les *bianwen* et les *jingbian tu* dépasse le cadre de notre étude, nous n'étudierons que les apsaras musiciennes (*feitian* 飛天) et les instruments vus sur les peintures murales des grottes des Xixia.

Comme le bouddhisme est répandu chez les Xixia, sa propagation est importante et les Xixia ont adopté les *bianwen* et *jingbian* de la dynastie Tang. Les images *jingbian* liées à la musique xixia sont principalement concentrées dans les grottes de Mogao 莫高 et de Yulin 榆林. Mis à part les analyses des dessins musicaux des Xixia, nous les utiliserons pour voir l'apparence des instruments trouvés dans les lexiques tangoutes. Malheureusement, les différentes grottes que nous venons de mentionner ne sont pas toutes ouvertes au public. Sur l'ensemble des instruments étudiés, nous ne pouvons joindre que quelques photos ou dessins des instruments de musique des peintures murales xixia.

L'art des grottes et les styles de peintures murales de chaque dynastie ont leurs propres caractéristiques, et l'analyse de la musique, des instruments de musique et des scènes de performance à travers des peintures murales peut refléter le contenu pertinent de la société à cette époque.

Ici, nous divisons notre analyse en trois étapes :

- La comparaison des peintures représentant des scènes musicales des Xixia et des dynasties Tang et Song
- Les caractéristiques des peintures murales de musique xixia
- L'héritage des peintures murales de musique xixia

Ces trois étapes peuvent être indépendantes mais liées, faisant écho à l'héritage et à la transmission que nous avons mentionnés. Le statut de la dynastie Xixia dans l'histoire chinoise n'est pas seulement un pont reliant le passé au présent dans le système *liyue*, nous allons examiner si ce rôle de pont est également visible dans les peintures murales musicales de la grotte.

## La comparaison des peintures murales musicales dans la première étape des dynasties Xixia, Tang et Song

Les anges volants (*apsara*, *feitian* 飛天) font partie d'une famille d'êtres célestes comprenant *gandharva* et *kinnara*<sup>227</sup>, les images d'*apsara* ne font pas de distinction entre les êtres masculins et féminins. Dans les scènes représentant le paradis, la musique est jouée par des êtres volants dans le ciel ou posés au sol. La musique est partout dans la grotte, de sorte que toute la grotte soit remplie de musique.

Afin de focaliser l'analyse, nous prenons comme sujet de comparaison les *apsaras* jouant de la musique dans les illustrations des *sūtras* :

---

<sup>227</sup> « *Qiantapo shi zhutian jiren, suizhu zhutian, wei zhutian zuoyue.* » 乾闥婆是諸天伎人，隨逐諸天，為諸天作樂。 *Dazhi dulun* 大智度論 (*Maha prajñāpāramitā śāstra*), T. 1509. Voir Luo Sunni, « The *feitian's* identity and place in the silk road skies », *Silk Road 2020*, 2020. <http://jamesmillward.georgetown.domains/silkroad2020/collections/show/3>

Dynasties		Scènes de vie sociale	Scènes de danse	Images d'apsaras	Œuvres représentatives
Tang	Début (618-713)	Prospères	Grandioses	Libres et diversifiées	« Les transformations de Bhaishajyaguru » grotte de Mogao 220 et 322
	Développement (713-766)	Prospères	Grandioses	Animées, rafales de banderoles	« Les transformations du Sūtra de la Terre Pure » grotte de Mogao 320
	Milieu (766-836)	Prospères	Grandioses	Animées, rafales de banderoles	« Sūtra du Nirvana » grotte de Mogao 158 et 112
	Fin (836-907)	Guerres	Réduites	Perte de vitalité	« Méthode d'Avalokiteśvara » grotte de Mogao 161, « Les transformations de Bhaishajyaguru » grotte de Mogao 12
Xixia		La vie est difficile	Plus rares	Les rubans ont progressivement été décorés	« Les transformations de Bhaishajyaguru », grotte de Mogao 164, « La transfiguration du Sūtra de la vie infinie », grotte 3 des grottes de Yulin
Song		Malgré les guerres, la vie quotidienne est prospère	Plus rares	Réduction du nombre, les dessins d'apsara formatés	« La transformation des Huit pagodes » grotte de Mogao 15 et 76
Yuan		Echanges multiculturels	Plus rares	Diminution du nombre, corps lourd, faible sens du vol	« Avalokiteśvara avec des milliers de mains et des milliers d'yeux », grotte de Mogao 3

**Tableau 6 Transformation des apsaras dans les illustrations des sūtras**

Les vies des quatre dynasties répertoriées dans le tableau sont complètement différentes, et nous pensons que l'art mural est un miroir de l'état réel de la société. À partir de là, nous pouvons voir la société de cette période à travers la forme des apsaras, et imaginer l'apparition à cette époque d'un point de vue historique, des peintures murales des apsaras et des grottes. Pour plus de détails, nous traiterons les dynasties une par une.

### **Dynastie Tang**

Au début du VII<sup>e</sup> siècle, la société chinoise vit une période stable et le modèle des apsaras de cette époque commence à s'éloigner de celui de l'Inde et des régions occidentales, et développe une nouvelle forme. Des apsaras jouent d'instruments de musique et évoluent à travers les peintures « des transformations de Bouddha » pour les accompagner. Les styles sont variés et très libres. Li Bai, un poète de la dynastie Tang, a également écrit des poèmes pour louer la légèreté et la douceur des apsaras.

西上蓮花山，迢迢見明星。

素手把芙蓉，虛步躡太清。

霓裳曳廣帶，飄拂升天行。

邀我至雲台，高揖衛叔卿。

恍恍與之去，駕鴻凌紫冥。

俯視洛陽川，茫茫走胡兵。

流血塗野草，豺狼盡冠纓。

*Westward I climbed to Lotus Blossom Peak, Far in the distance I saw the bright star:*

*In her pale hand she held a lotus, Stepping in emptiness, pacing pure ether.*

*Her rainbow robes trailed broad sashes, Then fluttering in wind, she rose up to Heaven.*

*She invited me to climb Cloud Terrace Peak, On high to salute Wei Shuqing, the immortal.*

*Then, in a blur she went off with him, Riding their swans over Purple Darkness.*

*I looked back down on the Lo-yang rivers, Far and wide Tartar troops were speeding.*

*And flowing blood mired the wild grasses, Where wolves and jackals all wore official's caps.*<sup>228</sup>

Au milieu du IX<sup>e</sup> siècle l'ensemble de la société est prospère, que ce soit à la cour ou chez le petit peuple. Des artistes ont exécuté des peintures murales représentant de grandes scènes musicales dans lesquelles les musiciens ont des habits magnifiquement brodés et les instruments de musique sont diversement décorés. Certaines de ces apsaras jouent en volant, et d'autres semblent jouer pour nous. Les divers types de performance présentent un autre aspect de la société, montrant musiques, chants et danses jour et nuit. La forme des apsaras s'est progressivement laïcisée, projetant la musique et la danse de cour de la dynastie Tang dans la représentation des apsaras. À cette époque, les apsaras deviennent progressivement plus réalistes, dansant sur le sol.

À la fin de la dynastie Tang, la société est ébranlée et la cour impériale n'a pas de ressources mentales et financières supplémentaires pour ouvrir des grottes et faire des offrandes. Par conséquent, les peintures murales musicales dans les grottes à cette époque se raréfient. L'image des apsaras vives, diverses, magnifiques, avec une silhouette dodue, est devenue solennelle, sans vitalité, un peu de tristesse pour finir en une décoration élégante.

## **Dynastie Xixia**

Pendant les périodes des Cinq Dynasties et Dix Royaumes et des Song il y a eu rupture dans le développement des apsaras musiciennes. Cependant les coutumes des Tangoutes ont été ajoutées pendant la période Xixia, dans les arts muraux, ce qui fait que les apsaras xixia ont une apparence et des particularités tangoutes. À cette époque, les apsaras musiciennes se sont vu attribuer des éléments de la vie profane, et les

---

<sup>228</sup> Li Bai 李白, *Gufeng* 古風 (19 poèmes de style ancien); trad. Stephen Owen, *The Great Age of Chinese Poetry: The High Tang*, New Haven and London, Yale University Press, 1981, p. 133-134. [https://scholar.harvard.edu/sites/scholar.harvard.edu/files/sowen/files/owen\\_stephen\\_-\\_the\\_great\\_age\\_of\\_chinese\\_poetry\\_-\\_the\\_high\\_tang.pdf](https://scholar.harvard.edu/sites/scholar.harvard.edu/files/sowen/files/owen_stephen_-_the_great_age_of_chinese_poetry_-_the_high_tang.pdf) pdf p. 144. Consulté le 20 octobre 2023.

rubans d'apsara ont progressivement été peints. Ces derniers sont devenus une décoration qui ne donne pas l'impression de danser avec grâce. L'image d'apsara dans la période Xixia est très différente de celle sous la dynastie Tang, et outre le style des nomades, ces apsaras musiciennes ont une allure robuste.

### **Dynastie Song**

La force nationale globale de la dynastie Song était faible, ce qui a affecté le développement de l'art mural. Associées au développement rapide de la société, les peintures murales des grottes se sont progressivement laïcisées et des scènes de vie quotidiennes sont apparues, affectant ainsi l'apparence des apsaras. Comparé à l'origine de l'apsara qui joue de la musique et danse pour Bouddha dans le paradis jusqu'à la fin de la dynastie Tang, sous la dynastie Song, la vie quotidienne a été racontée dans les peintures murales, et les apsaras ont souvent exécuté des danses populaires sur le sol.

Bien que la dynastie Song ait imité les apsaras de la dynastie Tang et que les peintures murales aient été dessinées par l'académie de peinture de la cour, en raison du manque d'innovation, les peintures d'apsaras sous la dynastie Song ont été progressivement faites sur le même modèle, manquant de vie, devenant une sorte de décor de peintures classiques, moins vivantes que sous les Tang. Dans le même temps, le développement de la religion ésotérique a affecté le contenu des peintures murales et le nombre de ciels volants a progressivement diminué.

### **Dynastie Yuan**

Selon l'imaginaire chinois, le bouddhisme ésotérique prévaut sous la dynastie Yuan<sup>229</sup>, ce qui accélérerait la réduction du nombre d'apsaras, mais elles sont d'apparence similaire chez les Xixia et les Yuan, sauf que chez ces derniers les rubans sont plus courts. En plus des caractéristiques d'images de la nation mongole, les apsaras ont une

---

<sup>229</sup> Voir Isabelle Charleux, « Les "lamas" vus de Chine : fascination et répulsion », *Extrême-Orient Extrême-Occident* 24, 2002, p. 133-151.



silhouette lourde, et leur impression de voler est si faible qu'elles ne semblent pas voler. De plus, à cette époque, il y a très peu d'apsaras qui jouent des instruments de musique.

### **Les caractéristiques de la deuxième étape des peintures murales musicales xixia**

La croyance en Guanyin est devenue populaire à la fin de la dynastie Tang et les Xixia ont été profondément influencés par la dynastie Tang. Par conséquent, il existe de nombreuses créations avec Guanyin comme thème dans les peintures murales xixia. Il convient de mentionner que le premier document concernant un moine chinois en quête des écritures se trouve dans la peinture d'illustration de Samantabhadra et Mañjuśrī dans la grotte n° 3 de Yulin, époque Xixia<sup>230</sup>.



**Figure 48 Peinture murale de Samantabhadra<sup>231</sup>**

---

<sup>230</sup> Pour l'image, voir <https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0002.0003> Pour une lecture de l'image, voir Max Deeg, « Looking from the periphery: Some additional thoughts on Yulin Cave 3 », *Buddhism in Central Asia I*, Leiden, Brill, 2020, p. 230–243.

<sup>231</sup> Dunhuang yanjiuyuan 敦煌研究院 (Académie de Dunhuang), côté sud de la porte du mur ouest. <https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0002.0003>

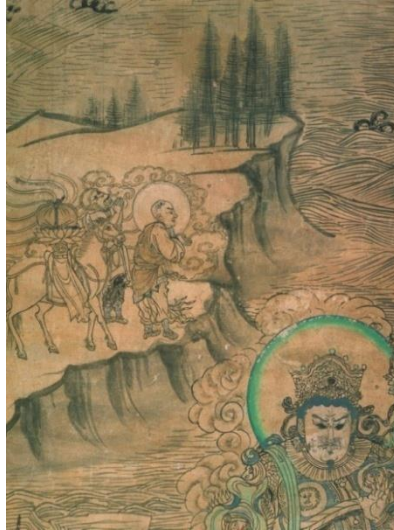


Figure 49 Peinture murale de Samantabhadra (détail)<sup>232</sup>



Figure 50 Peinture murale d'Avalokitesvara<sup>233</sup>

La peinture d'Avalokitesvara qui, comme la lune, se reflète dans l'eau (*Shuiyue Guanyin* 水月觀音), au mur du côté sud du mur ouest de la grotte n° 2, contient aussi la représentation d'un moine chinois rapportant d'Inde des sūtras mais les peintures de la grotte n° 3 étaient antérieures. Le moine chinois rapportant d'Inde des sūtras vient de l'histoire du voyage de Xuanzang 玄奘 en Inde (Tianzhu 天竺) pour collecter les textes bouddhiques pendant la dynastie Tang. À cette époque, les Tangoutes sont en

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> *Ibid.* <https://www.dha.ac.cn/info/1426/3638.htm>

contact avec la société des Plaines centrales, mais aucun document n'indique que le récit du voyage de Xuangzang en Inde a un quelconque rapport avec le fait que les ancêtres des Xixia ont directement lié des contacts avec les Tang.

Concernant le culte de Guanyin par les Xixia, nous comprenons que ce bodhisattva peut aider tous les êtres vivants à résoudre les problèmes actuels, et ceux de l'environnement social des Xixia qui est relativement difficile, et ils espèrent ainsi surmonter leurs difficultés en adorant Guanyin. En composant des peintures murales, les Xixia les ont enrichies de coutumes traditionnelles tangoutes. Après avoir hérité des peintures murales à contenu musical des dynasties Tang et Song, les peintres xixia ont subi l'influence de la sécularisation des peintures murales sous la dynastie Song. L'image globale des performances s'est simplifiée et les scènes musicales sont devenues de moins en moins imposantes. Mais les coutumes propres aux Tangoutes se reflètent dans les peintures murales représentant des musiciens et des danseurs. Même ainsi, les Xixia ont toujours émis des réserves sur les instruments de musique qui jouent « tout seuls » et sur les apsaras. Si les Xixia ont innové dans les caractéristiques de leur musique peinte, ils ont également conservé les éléments de base nécessaires dans les musiques murales transmises de la dynastie Tang.

### **Héritage des peintures murales musicales des Xixia**

Après avoir synthétisé l'apparition d'apsaras jouant d'un instrument de musique des dynasties Tang, Song, Xixia et Yuan, nous ne sommes plus certains que le développement et la situation de la société affecteront directement les motifs musicaux des peintures murales. Par conséquent, à travers les scènes des peintures murales, nous pouvons montrer la vie de la dynastie à cette époque.

Il y a de nombreuses scènes de chants et de danses immenses dans les peintures murales de la dynastie Tang, qui laissent voir des apsaras volant librement et jouant de la musique. Sous les Song et les Xixia, l'échelle de ces scènes est réduite, le nombre d'apsaras a diminué, et en raison de l'influence de la guerre, elles sont progressivement devenues ternes et sans contenu. Pendant la dynastie Yuan, en raison

du développement rapide de l'ésotérisme, il n'y a plus les scènes de chant et danse à grande échelle de la dynastie Tang. Les apsaras illustrant des sūtras en jouant de la musique, placées en toute liberté au centre des peintures, autour de Bouddha, sont progressivement devenues un pur motif de décorations peu visibles et donnent l'impression de ne plus pouvoir voler.

Bien que leurs peintures ne ressemblent plus à celles de la dynastie Tang en termes de couleur et de présentation générale, les Xixia montrent la liberté de vie et le désir d'aller au paradis à travers la représentation d'instruments et de l'expression d'apsaras musiciennes jouant de la musique en accompagnant Bouddha. Bien que nous ne puissions ni voir les danses ni entendre les musiques des apsaras dans les peintures, nous pouvons ressentir leur joie à travers leurs expressions, postures, costumes, instruments de musique et danses et la liberté qu'elles trouvent au paradis.

Le peuple Xixia vénère le bouddhisme et sans doute en soutien la famille impériale et les nobles font creuser des grottes. D'une part, il s'agit d'accumuler des mérites pour réduire le karma causé par la guerre. D'autre part, on espère que le développement de la société Xixia rendra la vie plus facile et plus prospère, et mènera au paradis.

Dans l'analyse de l'héritage, de l'innovation et de la transmission du peuple Xixia, le peuple Xixia choisit dans le processus d'apprentissage les parties qui semblent bénéfiques au développement des Tangoutes, et change celles jugées inadaptées par de nouveaux éléments et systèmes. Atteignant ainsi le niveau d'héritage et d'innovation, un nouvel ensemble de styles artistiques naît, et les grottes creusées par le peuple Xixia ont ajouté les caractéristiques de l'art xixia.

Cependant, dans la transmission des peintures murales musicales des Xixia, il y a de nombreux facteurs incertains. Les années de guerre, associées à la rencontre des Mongols qui voient l'art mural de façon différente, ont conduit à une forte réduction des peintures murales musicales. Un contenu plus ésotérique est apparu dans les peintures murales de la dynastie Yuan. Parmi elles, le style artistique reflète le

nationalisme mongol. Les peintures murales à chaque étape ne sont pas seulement affectées par l'environnement social de l'époque, et les contenus et des styles ne sont pas les mêmes en raison de différentes croyances religieuses. À l'origine, l'apsara, qui danse et joue tranquillement de la musique dans le ciel, existe également dans l'art mural sous différentes formes à d'autres époques et dans un environnement social réel. Dans le processus d'étude de la musique au tournant du second millénaire, en plus des documents écrits, les peintures, murales en ce qui concerne l'Asie centrale, sont des sources importantes. Il n'est pas certain cependant que les artisans de l'époque peignaient des scènes de l'époque, ils pouvaient fort bien imaginer des scènes de chants et de danses paradisiaques, ou plus vraisemblablement encore reproduire des modèles iconographiques, de sorte que nous avons maintenant de nombreux matériaux historiques qui doivent être lus par rapport à d'autres séries historiques. Les Xixia pratiquent le bouddhisme, ce qui peut être confirmé par la présence de nombreux objets culturels retrouvés et dans les bâtiments mis au jour.

Cela nous rappelle Juqu Mengxun 沮渠蒙遜 (368-433), empereur des Liang septentrionaux (Beiliang 北涼), qui est dans une situation semblable à celle des Xixia. Dans les documents de la dynastie Tang<sup>234</sup>, il y en a qui proviennent de la première excavation de grotte en Chine, ordonnée par Juqu Mengxun, qui a déplacé la capitale à Guzang 姑臧 (aujourd'hui la ville de Wuwei, Gansu) après avoir unifié le corridor du Hexi. Juqu Mengxun, qui guerroyait depuis de nombreuses années, est extrêmement dévoué au bouddhisme et construit des temples à divers endroits pour aider les moines de haut niveau à enseigner le bouddhisme.

À cette époque, le bouddhisme au Hexi est florissant, Juqu Mengxun fait creuser des grottes et construire des temples ; c'est ainsi que l'art des grottes chinoises débute. Le Bouddha est vénéré par les Xixia, et la famille impériale promeut vigoureusement le bouddhisme ; de plus, à l'époque Xixia, la région de Dunhuang est sous la

---

<sup>234</sup> Daoxuan 道宣, *Jishen zhou sanbao gantong lu* 集神州三寶感通錄 (Recueil de miracles relatifs aux trois joyaux en Chine), *juan* 2, 664. [https://buddhism.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/sutra/chi\\_pdf/sutra20/T52n2106.pdf](https://buddhism.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/sutra/chi_pdf/sutra20/T52n2106.pdf)

juridiction des Xixia. Par conséquent, la famille impériale des Xixia a également appris de ses prédécesseurs à creuser des grottes pour y sculpter des Bouddhas, et des nobles riches et puissants se sont joints pour accumuler des mérites (*yinde* 陰德), de sorte que des portraits de donateurs apparaissent dans les grottes. Sculpter des statues dans des grottes est une activité artistique peu ancienne dans l'histoire chinoise, la sculpture n'étant apparue qu'avec l'art du Gandhara. D'une part, les gens riches et puissants soutiennent les moines en faisant creuser des grottes, sculpter des statues d'argile, et construire des pagodes bouddhiques. Ces actions appartiennent toutes à « l'offrande financière », (*cai gongyang* 財供養), ce qui signifie utiliser de l'argent pour donner et faire des offrandes au bouddhisme. D'autre part, dessiner des histoires bouddhiques sur le mur, faire des offrandes à la pratique de la *sadhana*, cheminement spirituel, dans le bouddhisme et faire du bien à tous les êtres en accumulant les mérites, ces comportements appartiennent à la promotion du bouddhisme, *fa gongyang* 法供養.

Dans le bouddhisme, un donateur doit avoir les comportements mentionnés ci-dessus pour être qualifié ainsi. Lors de l'ouverture de la grotte, les artisans dessinent les portraits et inscrivent les noms des donateurs sur le mur, dans l'espoir de les transmettre pour toujours. Aujourd'hui les grottes de Beiliang creusées sous Juqu Mengxun ont disparu, mais après avoir étudié de nombreuses grottes de différentes dynasties, nous voyons que les portraits des donateurs les représentent comme étant très pieux. Pendant qu'ils prient Bouddha, leurs décorations doivent montrer aux autres la dignité des bienfaiteurs.

Il existe de nombreux portraits de donateurs à Dunhuang, qui sont progressivement devenus une partie des peintures murales de la grotte à partir de l'époque de l'armée Guiyi 歸義 de la famille Cao 曹 (914-1035). Afin de montrer le statut de premier plan de la famille Cao, les donateurs sont devenus l'objet principal des peintures murales et la famille Cao a été classée par ordre d'ancienneté. Leurs vêtements sont somptueux et les donatrices ont de riches ornements sur le visage ce qui est une mode chez les femmes nobles de cette époque. Les donateurs de la famille

Cao se sont fait peindre dans de magnifiques costumes, montrant leur pouvoir et leurs richesses, tout en rendant hommage à Bouddha, faisant de la grotte bouddhique un temple de leur famille.

### Donatrices

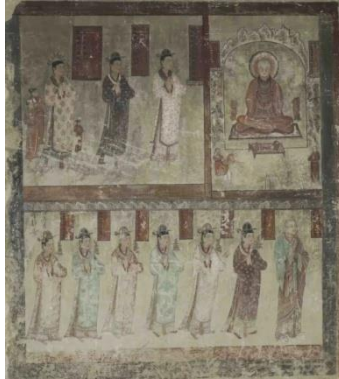


Figure 51 Bhikkhuni et donatrices xixia<sup>235</sup>



Figure 52 Donatrices de la famille Cao<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Dunhuang yanjiuyuan 敦煌研究院 (Académie de Dunhuang), grotte Yulin n° 29. <http://www.silkroads.org.cn/portal.php?mod=view&aid=32966>

<sup>236</sup> Dunhuang yanjiuyuan 敦煌研究院 (Académie de Dunhuang), grotte Mogao n° 61. <https://www.dha.ac.cn/info/1425/3588.htm>

## Donateurs



Figure 53 Donateurs xixia<sup>237</sup>



Figure 54 Donateur Cao Yijin 曹議金<sup>238</sup>

	Xixia	Famille Cao
Vêtements des donateurs et des donatrices	Simple mais élégants	Magnifiques, feuilles d'or appliquées sur le visage des femmes
Fond	Neutre	Fleuri
Regard des donateurs et donatrices	Pieux	Assuré
Caractéristique des tableaux	Simple, dévots	Montrent le pouvoir de la famille Cao tout en vénérant bouddha

Tableau 7 Comparaison des donateurs, donatrices xixia et de la famille Cao

<sup>237</sup> Dunhuang yanjiuyuan 敦煌研究院 (Académie de Dunhuang), grotte Yulin n° 29. <http://www.silkroads.org.cn/portal.php?mod=view&aid=32966>

<sup>238</sup> Dunhuang yanjiuyuan 敦煌研究院 (Académie de Dunhuang), grotte Mogao n° 100. <https://www.epochtimes.com/b5/20/11/9/n12537270.htm>



Après avoir comparé les donatrices Xixia à celles de la famille Cao, nous pensons que malgré leur pouvoir, les membres de la famille Cao n'ont pas la dévotion bouddhique des Xixia, qui s'habillent avec des costumes simples mais aristocratiques. Au lieu de mettre l'accent sur la grâce et la richesse, la famille Cao néglige l'essence même de l'adoration de Bouddha afin de souligner l'importance des donateurs et donatrices.

Tout en étudiant la musique Xixia, la façon dont elle s'exprime à travers les peintures de grottes est également l'une de nos priorités. Parmi elles, nous parcourrons l'étude des fresques des Xixia sous deux angles : le thème des grottes des Xixia et leurs pensées, et l'héritage et la transmission des peintures murales Xixia.

### **3-2-3 Le thème des grottes des Xixia et leurs pensées**

Les peintures murales xixia représentent des illustrations de sūtras (*jingbian tu* 經變圖), des danses et des apsaras, ainsi, chaque dynastie a ses propres caractéristiques et les conditions sociales de l'époque se reflètent également celles-ci.

Les peintures murales des Xixia seront analysées à travers les éléments suivants :

- Caractéristiques des peintures murales Xixia
- Illustration d'instruments de musique dans les fresques Xixia

#### **Caractéristiques des peintures murales xixia**

- Intégration de la vie réelle dans les peintures murales
- Des miniatures de la société Xixia, reflétant la vie quotidienne des Xixia
- Sukhāvātī, le lieu de la félicité<sup>239</sup>

Par rapport aux peintures rupestres d'autres dynasties, les thèmes portent davantage sur le passé et le présent de Bouddha. Les grottes de la période xixia étaient principalement composées d'illustrations de sūtras, représentant la terre du Bouddha (*buddhakṣetra*, la terre pure *jingtu* 淨土) et le monde de Bouddha. À travers les peintures murales des Xixia, les scènes de la vie quotidienne terrestre et l'utilisation

---

<sup>239</sup> Philippe Cornu, *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 582.

objets ont été ajoutées à l'art mural. Nous pensons que ce sont les Xixia qui veulent ancrer leurs espoirs dans la vie future à travers des peintures murales, sous la protection des dieux, tout en rendant cette vie paisible et stable socialement. Dans le même temps, les Xixia espèrent qu'à leur mort, lorsqu'ils iront au paradis, ces objets et les scènes de vie les accompagneront.

Afin d'analyser l'attrait des Xixia pour le paradis, nous commenterons les peintures murales d'Avalokiteśvara, comme « la lune se reflète dans l'eau », *Shuiyue Guanyin* 水月觀音, et « Avalokiteśvara aux mille bras », *Qianshou Guanyin* 千手觀音. Au cours de la période Xixia, de nombreuses peintures d'Avalokiteśvara à la lune dans l'eau montrent des mortels implorant le bodhisattva Avalokiteśvara, nous les considérons comme le processus des pratiques xixia. L'Avalokiteśvara aux mille bras montre le lien entre le paradis du *buddhakṣetra* et la vie réelle, qui est l'univers que l'on atteint après le processus de *sadhana*.

### **Avalokiteśvara à la lune dans l'eau**

Des deux côtés de la porte du mur ouest de la deuxième grotte de Yulin nous voyons deux peintures d'Avalokiteśvara à la lune dans l'eau. Les deux Avalokiteśvara costumés et avec des décorations, assis sur les rochers au bord de l'eau, sont très précieux. Le personnage à gauche d'Avalokiteśvara à la lune dans l'eau représente un moine et un serviteur, et celui de droite la fille du dragon. Ils joignent leurs mains et regardent Avalokiteśvara, le traitent avec respect, montrant le processus de la pratique. Deux peintures murales avec le même thème dans la même grotte montrent le désir des Xixia de pratiquer et d'aller vers le *buddhakṣetra*.



Figure 55 Peinture murale d'Avalokiteśvara<sup>240</sup>



Figure 56 Peinture murale d'Avalokiteśvara<sup>241</sup>

### Illustration d'instruments de musique dans les peintures murales xixia

Il existe de nombreuses images de scènes musicales et d'instruments de musique dans l'art mural, qui sont d'une grande aide pour l'étude de la musique xixia. En plus des instruments de musique décrits dans la littérature, nous énumérerons ceux utilisés pour observer la société xixia à travers les peintures dans les grottes des Xixia à Dunhuang ou à Yulin, au lieu de reconnaître leurs noms à travers les écrits sans avoir une idée de leur apparence.

---

<sup>240</sup> Dunhuang yanjiuyuan 敦煌研究院 (Académie de Dunhuang). <https://dunhuang.rmx.c.tech/info/1426/3638.htm> [https://www.sohu.com/a/619008459\\_501362](https://www.sohu.com/a/619008459_501362)

<sup>241</sup> Dunhuang yanjiuyuan 敦煌研究院 (Académie de Dunhuang). <https://dunhuang.rmx.c.tech/info/1426/3638.htm> [https://www.sohu.com/a/619008459\\_501362](https://www.sohu.com/a/619008459_501362)

Les grottes des Xixia sont réparties par les archéologues en cinq groupes dans la région Gansu, à savoir les grottes de Mogao près de Dunhuang, parmi lesquelles les grottes des Mille Bouddhas de l'est (*dong Qianfo dong* 東千佛洞), les grottes des Mille Bouddhas de l'ouest (*xi Qianfo dong* 西千佛洞), les grottes de Yulin à Guazhou (瓜州縣榆林), et les grottes des Cinq temples (*Wugemiao* 五個廟), dans la province autonome mongole du Subei 肅北. Nous n'introduirons pas ici l'histoire de ces groupes de grottes<sup>242</sup>, mais nous analyserons uniquement des peintures liées à la musique xixia contenues dans ces grottes.

Pour diverses raisons, certaines peintures murales n'ont pas été photographiées, je ne peux donc montrer que les données iconographiques disponibles, les types et les quantités d'instruments de musique seront présentés sous forme de tableau.

### **Grottes de Mogao 莫高窟**

Dans ces grottes de Mogao 莫高窟, toutes n'ont pas des images en rapport avec la musique, nous n'aborderons donc que celles dans lesquelles sont représentés des instruments de musique. En organisant le tableau conçu par Niu Longfei<sup>243</sup> et les instruments de musique que nous avons trouvés dans d'autres grottes, nous listons ici les instruments de musique représentés dans les grottes de Mogao des Xixia :

---

<sup>242</sup> Voir par exemple Rong Xinjiang, *Eighteen lectures on Dunhuang*, Leiden, Brill, 2013.

<sup>243</sup> Niu Longfei 牛龙菲, *Dunhuang bishua yueshi ziliao zonglu yu yanjiu* 敦煌壁画乐史资料总录与研究 (Résumés et recherches concernant les matériaux pour l'histoire de la musique sur les peintures murales de Dunhuang), Lanzhou, Dunhuang wenyi chubanshe, 1996, p. 247-250.

Famille d'instruments	Instruments	Numéro des grottes				
Cordes	Luth ( <i>pipa</i> )	27	307	400	61	
	Luth ( <i>suiyu quding pipa</i> )	164	327	354	400	
	Harpe ( <i>konghou</i> )	164	400			
	Monocorde à tête de phénix ( <i>fengshou yixian qin</i> 鳳首一 弦琴)	244	327			
	Cithare à chevalets ( <i>zheng</i> )	327	400			
	Cithare ( <i>qin</i> )	354	400			
	Vent	Hautbois cylindrique ( <i>bili</i> )	164	400		
Flûte traversière ( <i>hengchui</i> )		164	400			
Orgue à bouche ( <i>sheng</i> )		164	307	354	400	
Flûte traversière ( <i>changdi</i> 長 笛)		327	354			
Flûte de Pan ( <i>xiao</i> )		354				
Percussions	Claquettes ( <i>paiban</i> )	164	307	327	354	400
	Petite cloche dorée ( <i>xiao jin lingzi</i> 小金鈴子)	207				
	Tambour ( <i>dala</i> 答臘) <sup>244</sup>	244				
	Tambour en sablier ( <i>yaogu</i> 腰 鼓)	307	354	400		
	Cymbales ( <i>tongbo</i> 銅鈸)	307	354			
	Bâton d'étain ( <i>xizhang</i> 錫杖)	400				

**Tableau 8 Instruments dans les grottes xixia de Mogao (Niu Longfei)**

<sup>244</sup> L'appellation *dala* désigne chez les spécialistes de la Route de la soie un tambour en cylindre à deux peaux joué horizontalement. Le nom proviendrait du mot indien « *tala* » signifiant rythme, ce qui est un peu bizarre parce que le *tala* est plutôt donné par les petites cymbales. Voir [https://www.sxlib.org.cn/dfzy/sczl/whkjp/ylwd/201808/t20180808\\_953333.html](https://www.sxlib.org.cn/dfzy/sczl/whkjp/ylwd/201808/t20180808_953333.html)

Grotte n° 327



Figure 57 Apsara jouant de la harpe angulaire *konghou*<sup>245</sup> (détail)



Figure 58 Apsara jouant de la harpe arquée à tête de phénix *fengshou konghou*<sup>246</sup> (détail)

Il s'agit d'une grotte construite sous la dynastie xixia et reconstruite sous la dynastie Qing. Ces peintures d'apsaras jouant de la musique sont situées sur le côté sud du sommet de la grotte.

---

<sup>245</sup> *Dunhuang yanjiu yuan* 敦煌研究院 académie de Dunhuang. <https://www.dha.ac.cn/info/1425/3625.htm>

<sup>246</sup> *Mogao ku bihua li cangzhe de yinyue mima* 莫高窟壁画里藏着的音乐密码 (Le code musical caché dans les peintures murales des grottes de Mogao) <https://zhuanlan.zhihu.com/p/373816052>

## Grotte n° 465



Figure 59 Apsara jouant de la harpe arquée à tête de phénix *fengshou konghou*<sup>247</sup> (détail)

La grotte 465 est supposée avoir été construite par les Xixia ou les Yuan, le thème de la peinture murale est caractérisé par la coexistence du bouddhisme ésotérique chinois vajrayāna et du bouddhisme tantrique tibétain. Cette apsara<sup>248</sup> se trouve à l'est du toit de la grotte.

## Grotte n° 367



Figure 60 Flûte de Pan et flûte *fengdi*<sup>249</sup> (détail)

Sur la partie supérieure du mur nord de la grotte n° 367, nous pouvons observer des peintures, à gauche une flûte de Pan *paixiao* et à droite une flûte *fengdi* avec des rubans volants. Ces instruments flottent dans les airs et jouent « tout seuls ». Cela vient des écritures bouddhiques et signifie que la musique est féérique dans le monde

---

<sup>247</sup> *Dunhuang yanjiu yuan* 敦煌研究院 académie de Dunhuang. <https://www.dha.ac.cn/info/1425/3557.htm>

<sup>248</sup> Je remercie Mme Wang, membre du jury, qui signale que la figure 59 représente plutôt un yogi Siddha, car la position assise est plutôt rare chez les apsaras.

<sup>249</sup> *Dunhuang yanjiu yuan* 敦煌研究院 académie de Dunhuang. <https://www.dha.ac.cn/info/1425/3674.htm>

bouddhique. Nul n'est besoin de jouer, les instruments de musique produiront d'eux-mêmes de beaux sons. Cependant, dans cette grotte, ni le numéro ni la flûte *fengdi* ne sont indiqués dans le tableau 3 de Niu ci-dessus, on n'y trouve que le nom de la flûte de Pan.

### Grottes de Yulin 榆林窟

À travers divers documents, nous avons organisé et répertorié les images d'instruments de musique dans les grottes de période Xixia de Yulin.

Famille d'instruments	Instruments	Numéro des grottes			
Cordes	Luth ( <i>pipa</i> )	3	10	15	21
	Luth ( <i>ruan</i> )	3			
	Vièle ( <i>huqin</i> )	3	10		
	Harpe angulaire ( <i>konghou</i> )	3			
	Harpe arquée à tête de phénix ( <i>fengshou konghou</i> 鳳首箏篋)	10	21		
	Cithare à chevalets ( <i>zheng</i> )	3	10	21	
Vents	Flûte verticale ( <i>xiao</i> )	10	21		
	Orgue à bouche ( <i>sheng</i> )	3	10	21	
	Corne de bronze ( <i>tonghao</i> 銅號)	10			
	Flûte traversière ( <i>dizi</i> )	10			
	Flûte traversière ( <i>fengdi</i> 鳳笛)	21			
	Flûte de Pan	3			
Idiophones	Claquettes ( <i>paiban</i> )	3	10	14	15
	Clochette à manche à battant interne ( <i>jingang</i> 金剛)	3			
	Cloche	3			
	Métallophone ( <i>fangxiang</i> )	3			
	Gong	3			
	Cymbales	3			



Membranophones	Tambour ( <i>tiangu</i> 天鼓)	14			
	Tambour ( <i>biangu</i> 扁鼓)	3	15		
	Tambour ( <i>taogu</i> 鼗鼓)	3	15	21	
	Tambour en sablier ( <i>yaogu</i> 腰鼓)	10			
	Tambour	10			

Tableau 9 Instruments dans les grottes xixia de Yulin

### Grotte n°3 Avalokiteśvara aux mille bras



Figure 61 Avalokiteśvara aux mille bras, statue et peinture<sup>250</sup>

L'Avalokiteśvara aux mille bras, sur le côté sud du mur est, de la grotte 3 de Yulin, d'époque Xixia, accueille les fidèles dans le *buddhakṣetra* où ils sont arrivés après

<sup>250</sup> Dunhuang yanjiu yuan 敦煌研究院 académie de Dunhuang.  
<https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0002.0003>

avoir pratiqué. Cependant, cet Avalokiteśvara aux mille bras est différent de ceux représentés sous d'autres dynasties, qui tiennent souvent des instruments célestes, et des objets divers, tandis que celui-ci représente le monde paradisiaque, et montre l'incarnation de la société xixia et des nécessités. Toutes les hiérarchies sociales xixia, les diverses méthodes de fabrication du fer et les techniques de fonderie, de vinification, d'agriculture, entourées de nombreux instruments de musique attachés avec des rubans volants et d'objets de la vie sociale montrent que les technologies des Xixia ne sont plus celles d'une société nomade.

Le contenu de cette peinture montre que pendant que le peuple Xixia manifeste sa dévotion, il fait attention à l'acquisition et à l'utilisation de diverses ressources pour produire des objets de la vie courante. Il est vrai que le cadre de vie est relativement difficile et que les Xixia ont besoin de forces autres que les êtres humains pour protéger leurs ressources naturelles. Ils espèrent que la société Xixia se développera mieux dans les générations futures en vénérant Guanyin. Comparé aux maigres ressources de la dynastie Xixia, il est peu probable que les Tang aient mis dans leurs peintures murales les images de la vie quotidienne pour obtenir la bénédiction du Bouddha. Ainsi le contenu de cette peinture murale reflète la vie des Xixia, et le thème des moyens de subsistance de la population qui se retrouve dans les illustrations des sūtras est un élément rare dans les autres dynasties.

Cette peinture murale joue un rôle important dans l'étude des Xixia. Dans les musées visités lors des travaux de terrain dans la région du Nord-Ouest de la Chine, j'ai pu voir divers éléments de cette peinture murale exposés pour expliquer la vie sociale des Xixia. Et ces détails sont rarement décrits dans d'autres livres xixia, mais les illustrations des sūtras montrent que le peuple xixia veut avoir des objets de la vie quotidienne et des méthodes de production dans le *buddhakṣetra*.

La peinture murale d'Avalokiteśvara aux mille bras est présentée sous une forme symétrique ovale, avec des motifs décoratifs similaires des deux côtés, mais les contenus sont différents. Parmi ces objets il existe de nombreux types d'instruments de musique dont certains sont attachés avec des rubans, indiquant qu'ils volent dans le

ciel, et jouent tout seuls.

Les instruments sont présentés de gauche à droite et de haut en bas :

Gauche	Droite
Cithare	Cithare
Claquettes	Claquettes
Orgue à bouche	Orgue à bouche
Cymbales, carillon de lames, luth, cloche	Cloche, luth, carillon de lames, cymbales
Harpe, vièle, flûte de Pan, cloche	Cloche, flûte de Pan, vièle, harpe
Tambour à boules fouettantes, luth à long manche et caisse ronde, gong	Gong, luth à long manche et caisse ronde, tambour à boules fouettantes
Tambour sur cadre	Tambour sur cadre
Tambour en sablier	Tambour en sablier

**Tableau 10 Instruments de musique d'Avalokiteśvara aux mille bras**



**Figure 62 Dessin des instruments d'Avalokiteśvara aux mille bras (Zheng Ruzhong)<sup>251</sup>**

Ce tableau d'instruments a été réalisé en utilisant des dessins d'instruments de

<sup>251</sup> Zheng Ruzhong 郑汝中, *Dunhuang bihua yuewu yanjiu* 敦煌壁画乐舞研究 (Recherche sur la musique et la danse dans les peintures murales de Dunhuang), Lanzhou, Gansu jiaoyu chubanshe, 2002.

musique représentés dans l'étude sur la musique et la danse des peintures murales de Dunhuang de Zheng Ruzhong<sup>252</sup>, ainsi que les articles qui traitent des grottes de Yulin<sup>253</sup>, les noms des instruments y sont indiqués. Parmi eux, dans le bas de l'Avalokitesvara à mille bras, malgré la qualité du dessin nous n'arrivons pas à savoir si c'est un tambour en sablier ou un *maoyuan gu*.

### Grotte n° 10



Figure 63 Apsaras jouant de la cithare à chevalets *zheng* et du luth *pipa*<sup>254</sup> (détail)

<sup>252</sup> Zheng Ruzhong 郑汝中, *ibid.*

<sup>253</sup> Guo Jing 郭静, « Yulin ku disanku Wushiyi mian Qianshou Guanyin jingbian zhong de Xixia wuzhi wenhua yingxiang » 榆林窟第 3 窟五十一面千手观音经变中的西夏物质文化影像 (L'image de la culture matérielle de Xixia dans le Sūtra d'Avalokitesvara aux cinquante et un côtés et aux mille bras dans la grotte 3 des grottes de Yulin), *Ningxia shifan xueyuan xuebao* 宁夏师范学院学报, vol. 2, 2018, p. 79-87.

Fan Peng 范鹏, Wang Fusheng 王福生, *Longshangxue renwen cun. Zheng Ruzhong juan* 陇上学人文存·郑汝中卷 (Collection des sciences humaines de Longshangxue - volume Zheng Ruzhong), Lanzhou, Gansu renmin chubanshe, 2016.

Guo Jinting 郭进挺 et Li Xianliang 李宪亮 (dir.), *Xixia yishu huicui·huihua shufa juan* 西夏艺术荟萃·绘画书法卷 (Collection d'art Xixia-volume de peintures et de calligraphies), Yinchuan, Yangguang chubanshe, 2017, p. 153.

<sup>254</sup> *Yulin ku jingdian bishua shangxi (liu) di shi ku* 《Zaojing tuan》 榆林窟经典壁画赏析 (六) 第 10 窟《藻井图案》 (Appréciation des peintures murales classiques des grottes de Yulin (6) « Motif de caisson » dans la grotte 10) <https://kknews.cc/culture/a0zz45j.html>





Figure 64 Apsaras jouant de l'orgue à bouche *sheng*, et du tambour en sablier *yaogu*<sup>255</sup> (détail)



Figure 65 Apsara jouant de la vièle *huqin*<sup>256</sup> (détail)

On ne saurait trop souligner l'importance historique de cette image qui se trouve à l'ouest du sommet de la grotte n° 10 de Yulin, la plus ancienne représentation connue en Asie du jeu du luth avec archet.



Figure 66 Apsaras jouant de la flûte traversière *di* et des claquettes *paiban*<sup>257</sup> (détail)

<sup>255</sup> *Yulin ku quanji (xia)* 榆林窟全集(下) (Œuvres complètes des grottes de Yulin (partie 2) [https://k.sina.cn/article\\_2848989162\\_a9d01fea00100uz3u.html](https://k.sina.cn/article_2848989162_a9d01fea00100uz3u.html)

<sup>256</sup> *Yulin ku jingdian bihua shangxi (liu) di shi ku* 《zaojing tuan》 榆林窟經典壁畫賞析(六) 第10窟《藻井圖案》(Appréciation des peintures murales classiques des grottes de Yulin (6) « Motif de caisson » dans la grotte 10) <https://kknews.cc/culture/aozz45j.html>

<sup>257</sup> Guo Jinting 郭进挺, Li Xianliang 李宪亮 (dir.), *Xixia yishu huicui•huihua shufa juan* 西夏艺术



Figure 67 Apsara jouant du tambour *gu*<sup>258</sup> (croquis)

### Grotte n°15



Figure 68 Apsara jouant du tambour en tonneau à deux peaux cloutées *biangu*<sup>259</sup>



Figure 69 Apsara jouant du tambour sur manche *taogu*<sup>260</sup>

荟萃·绘画书法卷 (Collection d'art Xixia·volume de peintures et de calligraphies), *op. cit.*, 2017, p.14.

<sup>258</sup> *Yulin ku shi ku xixia feitian jiyue tupian* 榆林窟 10 窟西夏飞天伎乐图片 (Photos de la musique Xixia Feitian dans la grotte 10 des grottes de Yulin) <https://www.sucaisucui.com/sucui/01276868.html>

<sup>259</sup> Guo Jinting 郭进挺, Li Xianliang 李宪亮 (dir.), *Xixia yishu huicui·huihua shufa juan* 西夏艺术荟萃·绘画书法卷 (Collection d'art Xixia·volume de peintures et de calligraphies), *op. cit.*, p. 64.

<sup>260</sup> *Ibid.*



Figure 70 Apsara jouant du luth *pipa*<sup>261</sup>



Figure 71 Apsara jouant des claquettes *paiban*<sup>262</sup>

## Grotte n° 21



Figure 72 Apsara jouant de la harpe arquée à tête de phénix *fengshou konghou*<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 56.

## Grottes des Cinq temples

Faute d'avoir pu visiter les grottes des Cinq temples, fermées au public, nous présentons les instruments de musique dessinés dans les grottes répertoriées par Liu Wenrong<sup>264</sup>.

Grotte 1	Grotte 2	Grotte 3
Luth ( <i>pipa</i> )	Cloche de métal ( <i>jinzhong</i> 金鐘) Tambour de métal ( <i>jingu</i> 金鼓) Corne de bronze ( <i>tongjiao</i> 銅角)	Corne de bronze ( <i>tongjiao</i> )

Tableau 11 Instruments des grottes xixia des Cinq temples (Liu Wenrong)

## Grottes des Mille Bouddhas de l'est

Selon la littérature existante, les grottes avec du contenu musical dans les grottes des Mille Bouddhas de l'est sont les n<sup>os</sup> 2, 5 et 7. En raison du nombre limité de sources primaires disponibles, nous utiliserons les articles<sup>265</sup> existants sur l'étude des images musicales dans la septième grotte.

<sup>264</sup> Liu Wenrong 刘文荣, « *Wugemiao shiku yinyue neirong zongshu — jianji Xixia tongjiaolei yueqi de kaocha* » 五个庙石窟音乐内容综述—兼及西夏铜角类乐器的考察 (Recherche préliminaire sur le contenu musical des cinq temples et grottes - Enquête sur les cornes en bronze des Xixia), *Xixia xue* 西夏学 (Xixia Studies), vol. 2, 2019, p. 115-123.

<sup>265</sup> Zhuang Zhuang 庄壯, « *Xixia de huqin he huapen gu* » 西夏的胡琴和花盆鼓 (Les vièles *huqin* et le tambour *huapen* des Xixia), *Dunhuang yanjiu* 敦煌研究, 1997, n° 4 p. 45-48.

Liu Wenrong 刘文荣, « *Guazhou dong qianfo dong xixia di qi ku “niepan bian” zhong yueqi tuxiang de yinyuexue kaocha* » 瓜州东千佛洞西夏第7窟“涅槃变”中乐器图像的音乐学考察 (Une enquête musicologique sur les images d'instruments de musique dans la « Transformation du Nirvana » de la grotte xixia 7 dans la grotte des Mille Bouddhas de l'Est à Guazhou), *Xixia xue* 西夏学 (Xixia Studies), vol.11, 2015, p. 235-244.



### Grotte n° 7

Histoire du nirvana <i>Niepan bian</i> 涅槃變	Histoire du maître des médicaments 藥師經變
flûte traversière, tambour en sablier, claquettes	vièle, orgue à bouche, luth en forme de poire, tambour en sablier, claquettes, tambour de taille, plateau

Tableau 12 Instruments de la grotte n° 7 des Mille Bouddhas de l'est

### Grottes des Mille Bouddhas de l'ouest

En l'absence d'informations détaillées quant à d'éventuels motifs liés à la musique sur les peintures murales des Xixia dans les grottes des Mille Bouddhas de l'ouest, nous n'en parlerons pas ici.

### 3-3 Dessins

Nous allons étudier les images publiées dans le recueil des objets d'art de Khara-Khoto du musée de l'Ermitage<sup>266</sup> ; parmi tous les dessins tangoutes sur les divers supports, nous ne traiterons que ceux où l'on peut voir des instruments et des musiciens. Mis à part les dessins sur toile, tissu, ou bois, il existe des thangkas, un mot tibétain signifiant littéralement « chose que l'on déroule », « rouleau »<sup>267</sup>, qui sont des peintures, ou des dessins, sur tissu ou toile<sup>268</sup> originaires d'Inde et caractéristiques de la culture bouddhique tibétaine.

Il est important de signaler que ces dessins ont été retrouvés en Mongolie-Intérieure, à Khara-Khoto, mais leur réalisation ne date pas obligatoirement

<sup>266</sup> Gosudarstvennyiĭ Ėrmitazh (Russia), Xibei minzu daxue 西北民族大學, Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社, *Eluosi guoli Aiermitashen bowuguan cang Heishui cheng yishu pin* 俄罗斯国立艾尔米塔什博物馆藏黑水城艺术品 (Œuvres d'art de Khara-Khoto au musée de l'Ermitage de l'État russe), volume I et II, *op. cit.*, 2008. Un grand nombre d'illustrations figurent sur le site <https://picryl.com/search?q=%23tangut%2Bart%2Bin%2Bthe%2Bhermitage>.

<sup>267</sup> Nathalie Bazin, *L'Art du Tibet. La donation Lise et Jean Mansion*, Toulouse, musée Georges-Labit, 1997, p. 51.

<sup>268</sup> Robert E. Buswell Jr. et Donald S. Lopez Jr., *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton, Princeton University Press, 2013, p. 903.

de la dynastie Xixia, et ils n'ont pas forcément de lien avec les œuvres d'art des grottes de Mogao à Dunhuang.

### 3-3-1 Seize instruments figurant sur les deux faces d'un éventail

Parmi les nombreux objets culturels découverts sur le territoire Xixia, en particulier au cours de l'expédition russe Mongolie-Sichuan de Pyotr K. Kozlov (1907-1909), et conservés au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, on trouve deux images liées à la musique :

Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie, inv. No. 3845-1a.<sup>269</sup>

Nous allons identifier et classer les dessins de ces instruments de musique, puis discuter de ceux appartenant aux Tangoutes et de ceux reçus des Plaines centrales.



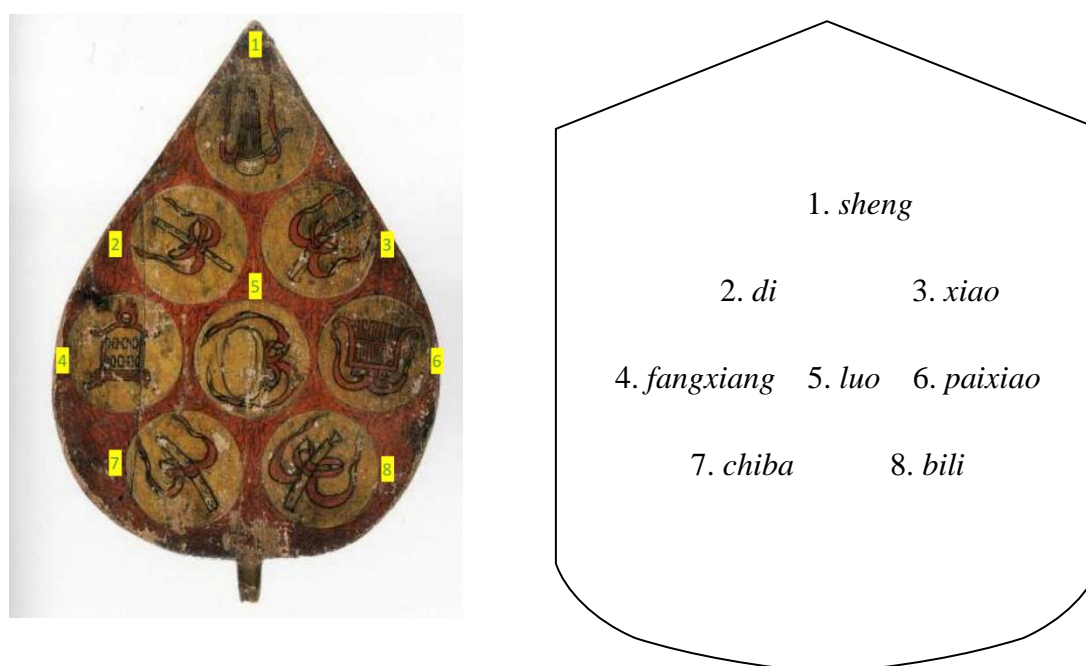
**Figure 73** Eventail avec illustration d'instrument de musique<sup>270</sup>

<sup>269</sup> S. M. Zuber, « Muzykal'nye instrumenty v ikonografii Khara-Khoto » (Les instruments de musique dans l'iconographie de Khara-Khoto), *Trudy Otdela istorii kultury i isskustva Vostoka* (Travaux du département oriental), vol. 3, pl. 6, 1940.

Bo Lawergen, « Harps on the Ancient Silk Road », Neville Agnew, dir., *Conservations of Ancient Sites on the Silk Road*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2004, p. 117-124 / Figure 7. [https://www.getty.edu/conservation/publications\\_resources/pdf\\_publications/pdf/2nd\\_silkroad3.pdf](https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/2nd_silkroad3.pdf) consulté le 20 octobre 2023

Grâce aux indications en chinois, nous savons qu'il s'agit de deux panneaux de bois, mais nous ne pouvons pas connaître leur taille exacte à partir de l'image, ni s'il s'agit de l'avant et de l'arrière du même panneau, ou de deux panneaux à simple face, mais ce n'est pas l'objet de notre discussion. Les panneaux sont en forme de feuille ou d'éventail tels qu'on les trouve dans l'iconographie bouddhique comme auréoles, nimbes (sanskrit *chakra*, chinois *guang*, japonais *kōhai* 光)<sup>271</sup>.

Les dessins des instruments de musique sont bien conservés. Nous énumérerons les instruments reconnus ci-dessous, divisés en panneaux :



**Figure 74 Identification des instruments de l'éventail**

<sup>270</sup> Panneau de bois peint, Khara-Khoto, musée de l'Ermitage inv. No. 3845-1a, reproduit dans Gosudarstvennyĭ Ėrmitazh (Russia), Xibei minzu daxue 西北民族大學, Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社, *Eluosi guoli Aiermitashen bowuguan cang Heishuicheng yishu pin* 俄羅斯國立艾爾米塔什博物館藏黑水城藝術品 (Œuvres d'art de Khara-Khoto au musée de l'Ermitage de l'État russe), vol. II, *op. cit.*, 2008, ill. 220.

<sup>271</sup> Louis Frédéric, *Les dieux du bouddhisme. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1992, p. 57. Société Géographique russe, *Dekoracja oltarzowa w kształcie liścia* (Décoration d'autel en forme de feuille) (XX-2014), (XX-2015) <https://harahoto.rgo.ru/>. Harpe et flûte à 47:40, 49:36, 50:17, dans «Smotritel'»: *Khara-Khoto — «mortvyy» gorod* («Le gardien») : Khara-Khoto est une ville « morte », reportage avec Marina Vadimovna Kozlovskaya, du Département scientifique et éducatif de l'Ermitage, 2020. [https://www.youtube.com/watch?v=-HszZ\\_p0YqM](https://www.youtube.com/watch?v=-HszZ_p0YqM).

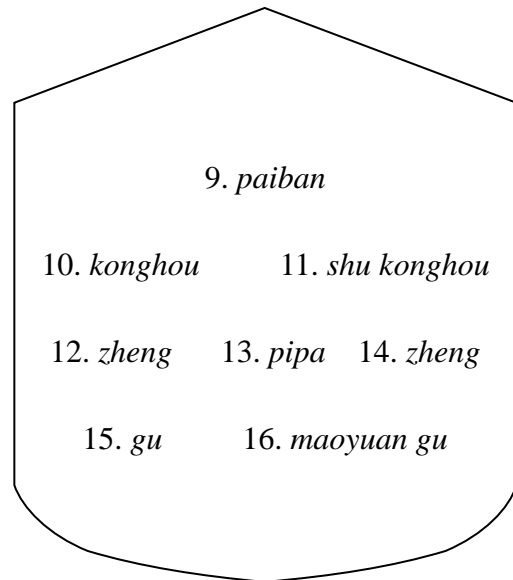


Figure 75 Identification des instruments de l'éventail

**1 Orgue à bouche *sheng* 笙**

**2 Flûte traversière *di* 笛**

**3 Flûte droite *xiao* 簫**

La partie supérieure de l'image ne peut pas être identifiée, mais d'après le bas de l'instrument et le motif des trous, il s'agirait d'un instrument à vent qui se joue verticalement, donc un *xiao*.

**4 Carillon *fangxiang* 方響**

Le carillon de lames de métal *fangxiang* 方響 a une base stable, un cadre, deux rangées, ici on voit quatre lames accrochées à la rangée supérieure et cinq à la rangée inférieure. L'instrument du panneau de bois peut être identifié à l'image de Fujiwara.



Figure 76 Joueur de carillon *fangxiang*<sup>272</sup>

### 5 Gong *luo* 鑼

On voit un cylindre de faible profondeur. Il semble s'agir d'un tambour sur cadre à une face. Mais nous verrons plus bas qu'il est possible de voir plutôt un gong de métal.

### 6 Flûte de Pan *xiao* 排

On distingue nettement une flûte de Pan, telle que représentée et nommée *xiao* 簫 par Fujiwara. L'appellation *paixiao* 排簫 (« flûte arrangée ») qui permet de la distinguer de la flûte verticale dénommée alors *dongxiao* 洞簫 (« flûte creuse ») est plus tardive.



Figure 77 Joueur de flûte de Pan *xiao*<sup>273</sup>

<sup>272</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古楽圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

<sup>273</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *ibid.*

Dans la grotte numéro 3 des grottes de Yulin 榆林, une flûte de Pan de l'image de la Guanyin à cinquante et un visages et mille bras de Xixia, Avalokitesvara apparaît également :



Figure 78 Dessin de la flûte de Pan de la grotte Yulin n° 3<sup>274</sup>

### 7 Flûte droite *chiba* 尺八 ou *xiao*

L'instrument doit être une flûte qui se joue verticalement. Nous voyons clairement quatre trous, mais on ne sait pas s'il y a un autre trou sous le ruban. Selon les caractéristiques des quatre trous à l'avant, cet instrument peut être un *chiba* (Jap. *shakuhachi*), et il aurait un trou à l'arrière<sup>275</sup>. Il peut être identifié au *chiba* de Fujiwara.

---

<sup>274</sup> Dunhuang yanjiuyuan 敦煌研究院 (Académie de Dunhuang), « Yulin ku Xixia di 3 ku qianshou Guanyin » 榆林窟西夏第三窟千手觀音 (La Guanyin aux mille bras de la dynastie Xixia dans la troisième grotte de Yulin)

<sup>275</sup> « Houhan ma rong suo fu changdi, kongdong wudi, yan qi shangkong wukong, yikong chu qibei, zhengsi jinzhi chiba. » 後漢馬融所賦長笛，空洞無底，剡其上孔五孔，一孔出其背，正似今之「尺八」。 Shen Kuo 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau de la rivière des Rêves), *op. cit.*, juan 5, Yuelü 1 樂律 一 (Première partie du tempérament), 1088. <https://zh.wikisource.org/wiki/夢溪筆談/卷05>



Figure 79 Joueur de la flûte droite *chiba*<sup>276</sup>

## 8 Hautbois cylindrique *bili* 篳篥

L'instrument a une anche facilement identifiable au-dessus, et des trous de jeu, l'image de l'instrument est caractéristique du hautbois à perce cylindrique *bili* (Jap. *hichiriki*). Il peut être identifié au *bili* de Fujiwara.



Figure 80 Joueur d'hautbois cylindrique *bili*<sup>277</sup>

## 9 Claquettes *paiban* 拍板

En raison de l'état de l'image, il nous est difficile d'identifier l'instrument. Cependant, en tenant compte de l'ensemble des groupes d'instruments figurés ici, en analysant leur regroupement spatial et en les comparant aux ensembles de Dunhuang, on peut déduire qu'il s'agit de claquettes *paiban* 拍板.

---

<sup>276</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古楽圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

<sup>277</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *ibid.*

## 10 Harpe arquée *konghou* 箜篌

Bo Lawergren, un des plus importants spécialistes d'archéologie musicale de la Chine, a consacré quelques courts articles aux harpes de la période de la Route de la soie, distinguant trois types : harpes arquées (l'instrument n° 10 en relève), harpes angulaires et un troisième type, les harpes de type vajra, trouvées en Chine, avec une tête de phénix.

La harpe arquée *konghou*, attestée non seulement à Dunhuang mais aussi à Pendjikent, une ville de culture sogdienne dans l'actuel Tadjikistan, est clairement identifiable.



Figure 81 Joueur de la harpe arquée<sup>278</sup>

## 13 Harpe angulaire *konghou* 箜篌

Cet instrument à cordes tendues parallèlement sur un cadre dans un plan orthogonal à la table est une harpe. Dans la typologie chinoise moderne, c'est une « harpe à tête de phénix » *fengshou konghou*. En haut à gauche de l'image, nous pouvons voir une tête de phénix tournée vers l'extérieur, avec des fils de soie tombants s'étendant vers l'arrière, c'est l'origine du nom *fengshou* 鳳首. Ce *konghou* à six cordes correspond aux caractéristiques du premier *fengshou konghou* avec seulement cinq à sept cordes.

---

<sup>278</sup> Société des amis du musée Cernuschi, Musicienne caryatide, peinture de pigments naturels sur torchis. 8<sup>e</sup> siècle, Pendjikent. <https://amis-musee-cernuschi.org/tadjikistan-au-pays-des-fleuves-dor-3/>



Il se peut aussi qu'en peignant, l'artisan n'ait pu dessiner tous les détails. Cette harpe peut être identifiée au *konghou* de Fujiwara, même si ce dernier est dépourvu de tête de phénix.



Figure 82 Joueur de la harpe angulaire *konghou*<sup>279</sup>

## 12 Cithare *zheng* 箏

Des cordes sont tendues parallèlement à la table supérieure d'une caisse : c'est une cithare. Nous voyons des lignes en forme de V des deux côtés de l'instrument. Nous supposons que ce sont les chevalets. La caisse est, dans son ensemble, rectangulaire. Le nombre de cordes est d'environ sept. Parmi les cithares qui sont représentées sur les peintures murales d'Asie centrale autour de l'an 1100, la comparaison systématique de l'iconographie effectuée par Zheng Ruzhong 郑汝中 permet de distinguer le *qin* 琴, avec les cordes appuyables sur la table formant touche, et le *zheng*, aux cordes passant sur des chevalets mobiles.

	<i>Qin</i>	<i>Zheng</i>
Caisse	Lignes courbes	Rectangle
Chevalets mobiles	Non	Oui
Caisse de résonance	Peu épaisse	Marquée
Nombre de cordes	7	13

Tableau 13 Comparaison des cithares *qin* et *zheng*

<sup>279</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古楽圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

Après avoir comparé les *qin* et les *zheng*, cette image est plus conforme aux caractéristiques du *zheng*, le nombre de cordes sur la cithare peut laisser supposer qu'il est impossible de tracer plus de lignes lors de l'exécution de la peinture.



Figure 83 Joueur de cithare *zheng*<sup>280</sup>

### 13 Luth *pipa* 琵琶

Luth en forme de poire, à quatre ou cinq cordes : la forme et les caractéristiques de l'instrument représenté sont compatibles avec le *pipa* des dynasties Tang et Song.



Figure 84 Joueur de luth *pipa*<sup>281</sup>

### 14 Cithare *xuanqin* 玄琴

Des cordes sont tendues parallèlement à la table supérieure d'une caisse : c'est donc une cithare. Un regard chinois sur l'image incline à penser qu'il s'agit du même instrument que sur la figure 11. Mais l'ensemble de l'iconographie de ces deux panneaux, comme d'ailleurs l'instrumentation chinoise en général, tolère mal des instruments en double. Or, si on va voir du côté des cithares coréennes, on peut

---

<sup>280</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *ibid.*

<sup>281</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *ibid.*

reconnaître par distinction avec l'instrument 11 une cithare — dite « harpe couchée » *wo konghu* 臥箏篌 par les organologues chinois modernes —, soit en coréen un *geomungo* ou *hyeongeum* 玄琴.

### 15 Tambour sur cadre *gu* 鼓

Tambour sur cadre. Innombrables et très variables sont les noms des tambours, tels qu'ils apparaissent par exemple dans les listes des Histoires des Sui ou des Tang ou encore dans le *Guangya* 廣雅.

### 16 Tambour en sablier dit « tambour de taille » *maoyuan gu* 毛員鼓

Tambour à deux peaux lacées, au support en forme décroissante-croissante dite « en sablier ». Il s'agit d'un tambour qui peut être frappé des deux côtés. Le type et la méthode de jeu de ce tambour sont décrits dans le Livre des Tang (*Tangshu*)<sup>282</sup>. Il peut s'agir d'un « tambour de taille » *yaogu* 腰鼓 ou *maoyuan gu* 毛員鼓 ou encore du tambour *jiegu* 羯鼓. Cependant, la description détaillée du *jiegu* dans le *Tongdian*<sup>283</sup> 通典 décrit la forme d'un baril de bois laqué.

La définition de « tambour de taille » dans le milieu académique est large. Le tambour de taille dans les documents de la dynastie Tang correspond à la grande surface du tambour et à la taille de notre image, tandis que le tambour de taille moderne a une petite surface des deux côtés et une taille légèrement épaisse. Selon le *Wenxian tongkao* 文獻通考<sup>284</sup>, le tambour *maoyuan* était l'instrument du royaume du Funan 扶南 (Cambodge actuel) et du Tianzhu 天竺 (Inde.) Pendant la dynastie Tang, le *maoyuan gu* était souvent utilisé dans la musique de Kuqa (Qiuci 龜茲) et il conserve toujours une apparence similaire, nous considérons donc que le tambour sur

---

<sup>282</sup> Liu Xu 劉昫, *Jiu tangshu* 舊唐書 (Ancien livre des Tang), *op.cit.*, *juan* 29, *zhi* 9, musique. <https://zh.wikisource.org/wiki/舊唐書/卷29>

<sup>283</sup> Du You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), *op. cit.*, *juan* 144, 801. <https://zh.wikisource.org/wiki/通典/卷144>

<sup>284</sup> Ma Duanlin 馬端臨, *Wenxian tongkao* 文獻通考 (Etude exhaustive des documents), *op. cit.*, *juan* 136, *Siyi kao* 四夷考·*Tujue kao* 突厥考 (Etudes des quatre Barbares et des Turcs), *Yuekao* 樂考 (Etude de la musique), 9, 1307. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=985464>

cette image est le tambour de taille ou *maoyuan*.



Figure 85 Joueur de tambour de taille *yaogu* <sup>285</sup>



Figure 86 Joueur de tambour *maoyuan* <sup>286</sup>



Figure 87 Joueur de tambour *yaogu* <sup>287</sup>

---

<sup>285</sup> « *Beibi jiyue tu* » 北壁 伎乐图 (Peinture des musiciens au mur nord), Dunhuang yanjiuyuan 敦煌研究院 (Académie de Dunhuang) <https://www.dha.ac.cn/info/1425/3691.htm>

<sup>286</sup> Mode de jeu du tambour *maoyuan* de la Période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes, conservé au Chengdu Yongling bowuguan 成都永陵博物馆 (Musée Yongling de Chengdu).

<sup>287</sup> Fujiwara Michinori 藤原通堯, *Shinzei kogaku zū* 信西古楽圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), *op. cit.*, 1449.

## Un instrumentarium de complémentaires

Après une identification générale de ces instruments, nous allons les analyser en détail. D'après les dessins, la plupart des instruments ont des rubans, comme c'est le cas des instruments volants dans l'art rupestre, à l'exception du carillon, de la harpe et du tambour en sablier, pour lesquels nous ne savons pas pourquoi ils n'ont pas de rubans.

Les instruments sont clairement répartis selon les types instrumentaux :

À gauche, les vents (1 orgue à bouche, flûtes 2 et 3 traversière et verticale, 6 flûte de Pan, 7 flûte droite, 8 hautbois) et les idiophones en métal (voir ci-dessous pour l'identification)

À droite, les cordes (cithares 12 et 14, harpes 10, et 11, luth 13) et les tambours à peau (15 et 16).

Nous pouvons en déduire qu'il n'y a qu'un instrument de chaque type, donc il n'y a pas deux flûtes droites (3 et 7), mais plutôt une flûte transversale 3 différente de la flûte 2, l'une serait *hengchui* et l'autre *dizi*, la flûte droite à encoche serait alors la 7 et un hautbois à perce conique *bili* 篳篥 8, donc le cylindre sans profondeur 5 n'est pas un tambour sur cadre mais un gong *luo* 鑼. Ces instruments, qui existaient à l'époque, sont identifiés grâce aux images sur l'éventail. À l'exception de quelques-uns d'entre eux, aux caractéristiques évidentes, nous pouvons leur donner un nom, et les classer par organologie et par nature selon la méthode de classification en huit matériaux du *Zhouli*<sup>288</sup>:

Métal	Carillon
Pierre	X
Terre cuite	X
Cuir	Tambours sur cadre, en sablier

---

<sup>288</sup> « *Jie bozhi yi bayin* : *jin, shi, tu, ge, si, mu, pao, zhu.* » 皆播之以八音：金、石、土、革、絲、木、匏、竹。Duc de Zhou, *Zhou li* 周禮 (Rites des Zhou), *op. cit.*, *Chunguan zongbo* 春官宗伯, (ch. Bureaux du printemps sur les rites, les cérémonies et le protocole), ca. 770 - 476 av. J.-C. <https://ctext.org/rites-of-zhou/chun-guan-zong-bo/zh>

Soie	Harpes, luths, cithares
Bois	X
Calebasse	Orgue à bouche
Bambou	Flûtes, hautbois

**Tableau 14 Classification de huit matériaux**

Il est évident qu'il n'y a dans cette représentation aucune tentative de suivre cette classification, réservée aux cérémonies confucéennes. On retrouve en revanche les catégories modernes transculturelles des instruments à cordes, à vent, à membrane frappée et idiophones. En analysant ces instruments de musique à travers ces deux faces d'éventail, il n'est pas sûr qu'on puisse y lire la relation entre les instruments de musique et la vie et les coutumes des Xixia. D'une part, nous pouvons voir que les types d'instruments de musique Xixia sont riches et diversifiés et que les instruments de musique des nomades ont également été bien conservés lorsqu'ils ont été intégrés aux instruments de musique des plaines centrales. Les Xixia habitués à se déplacer à cheval préféraient les instruments de musique facilement transportables et au son fort.

De ce point de vue, on sait que les dessins « voyagent » plus facilement que les instruments, et ceci indépendamment des musiques et des modes de jeu. Ce que l'on reconnaît aisément, c'est le contexte bouddhique des instruments volants, visible dans les rubans flottants, une imagerie courante à Dunhuang. D'autre part, si, lors de l'exécution à la cour, il existe des instruments de musique conformes à l'étiquette pour montrer la légitimité du système *liyue* à la cour de Xixia, très clairement, l'ensemble des quinze instruments représentés ne correspond en rien au système orthodoxe antique.

### 3-3-2 Dessin d'une catapulte

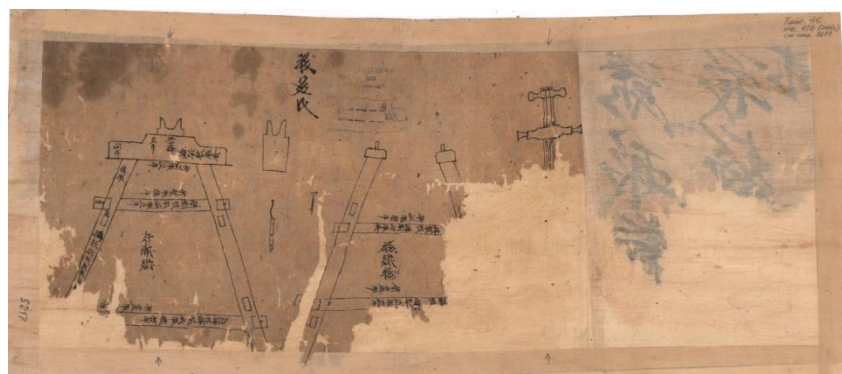


Figure 88 Dessin d'une catapulte<sup>289</sup>

Ce document Xixia numéroté TANG-46, également sous le numéro inv. No. 5217 a été publié et commenté par Terent'ev-Katanskij<sup>290</sup>, qui souligne que, selon lui, le dessin sur toute la surface représente un ou plusieurs instruments de musique de Khara-Khoto. Mais comme d'autres experts, Shintaro Arakawa 荒川慎太郎<sup>291</sup>, après avoir étudié les écritures xixia, en déduit qu'il s'agit du schéma structurel d'un canon xixia, d'une catapulte ou d'un trébuchet qu'il a comparé au canon à tir unique des Song du Nord décrit dans le *Wujing zongyao* 武經總要.

La partie du dessin que Terent'ev-Katanskij pense être le manche d'un instrument à corde est, selon Shintaro, après restauration du dessin, la partie du bras d'une catapulte xixia. D'après notre analyse globale au vu des éléments, ce dessin ne peut être un instrument de musique, ni par sa taille, et ni par sa forme.

<sup>289</sup> Manuscrit commandé auprès d'Institut des manuscrits orientaux (Institute of Oriental Manuscripts), Saint-Pétersbourg, 2020.

<sup>290</sup> A.P. Terent'ev-Katanskij, « Muzyka v gosudarstve tangutov » (La musique dans l'État tangut), V.P. Zaitsev, dir., *Pis'mennye pamyatniki vostoka* (Monuments écrits d'Orient), no. 1 (10), spring-summer, 2009, p. 73.

<sup>291</sup> Shintaro Arakawa, « On the Draft of a Tangut "Stone Launcher" -Tang. 46 inv. No. 156 (2006) st. inv. No. 5217 preserved in Oriental Manuscripts Institute », Russian Academy of Sciences-, Written Monuments of the Orient, vol. 2, 2012, p. 44-51. [http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/PPV\\_17\\_2\\_2012\\_05\\_arakawa.pdf](http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/PPV_17_2_2012_05_arakawa.pdf)

## 3-4 Thangkas

Les rouleaux thangkas sont des peintures sur tissu ou papier, faciles à déplacer et à collectionner. Les sujets sont assez variables, principalement religieux, impliquant l'histoire, la politique, l'économie, la culture, le populaire, la vie laïque, l'architecture, la médecine, l'astronomie, le calendrier et d'autres domaines. Le bouddhisme est très répandu à Xixia, ce qui a promu l'art des thangkas, nous trouvons des musiciens, des instruments sur de nombreux thangkas xixia, ils sont une source iconographique importante pour les études de la musique xixia.

### 3-4-1 Instruments

Il existe des illustrations d'instruments sur de nombreux thangkas de la collection du musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg<sup>292</sup>. Parmi ces thangkas avec des instruments, on voit la grande influence de la culture bouddhique tibétaine chez les Xixia, les instruments utilisés à cette époque, et ceux qui viennent des Plaines centrales. En général, les instruments dessinés dans les thangkas n'ont pas le rôle principal, mais ceux qui accompagnent les sujets qui relèvent du bouddhisme. Ces instruments sont pour la plupart représentés avec les rubans, qui leur permettent de voler et jouer tout seuls. Pour les étudier nous traitons l'ensemble instrumental puis uniquement les instruments.

Les numéros attribués aux thangkas sont ceux de la collection du musée de l'Ermitage, les instruments occupent souvent une petite partie du thangka, donc dans un premier temps nous montrons le thangka en entier, puis un zoom sur les instruments. Pour éviter de sortir de la musicologie, je n'étudie que les instruments dessinés dans les collections des arts xixia, et non l'iconographie bouddhique en

---

<sup>292</sup> Gosudarstvennyĭ Ėrmitazh (Russia), Xibei minzu daxue 西北民族大学, Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社, *Eluosi guoli Aiermitashen bowuguan cang Heishuicheng yishu pin* 俄罗斯国立艾尔米塔什博物馆藏黑水城艺术品 I et II (Œuvres d'art de Khara-Khoto au musée de l'Ermitage de l'État russe), vol. I et II, *op. cit.*, 2008.



général. À travers les dessins des instruments de musique des thangka, nous pouvons voir qu'il y a de nombreux types d'instruments dans la musique xixia. Les groupes de musiciens à l'échelle nationale étaient similaires à ceux des Plaines centrales, car ils avaient reçu des ensembles de *guchui* de l'empereur Xizong de la dynastie Tang. De plus, les thangka incluent également les instruments de musique utilisés dans la musique religieuse, que l'on retrouve sur presque tous ces dessins. Enfin, les proportions, les détails et les méthodes de jeu des instruments sont présentés en détail dans ces dessins, permettant de comprendre les instruments de cette époque.

### Ensemble d'instruments

#### Thangka Amitābha souhaitant la bienvenue X.2411

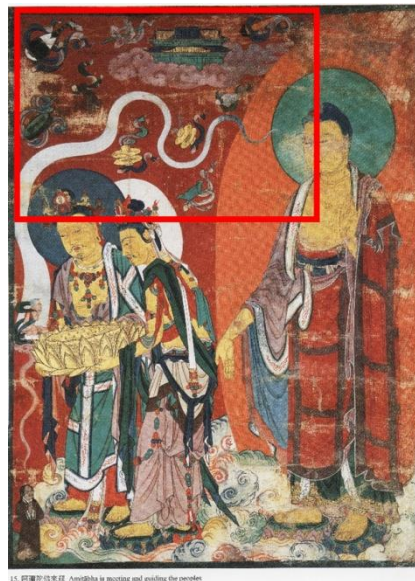


Figure 89 Thangka X.2411



Figure 90 Ensemble d'instruments, thangka X.2411 (détail)

Ce thangka du musée de l'Ermitage X.2411 (99 x 63,8 cm), sur toile de lin, comme beaucoup d'autres, a été identifié comme représentant le Bouddha descendant sur des nuages pourpres sous la forme d'Amitābha souhaitant la bienvenue (sanskrit *pratyudyāna*, chinois *laiyin*, plus connu en iconographie sous le nom japonais *raigō* 来迎). Ce thangka est l'un des rares à présenter dans les moindres détails des instruments de musique, à savoir, le nombre de cordes et de trous, nous permettant de les étudier avec une grande précision. Les instruments flottent avec un ruban ce qui laisse à penser qu'ils jouent tout seuls.

Ces instruments sont numérotés de 1 à 9 : (1) luth (*pipa*) à quatre cordes, (2) flûte traversière à sept trous, (3) orgue à bouche (*sheng*), (4) tambour sur cadre (*gu*), la membrane est attachée par de nombreux fils sur le côté du tambour, (5) claquettes (*paiban*) composées de 4 pièces, (6) conque (*hailuo*), (7 et 8) cymbales — comme il est très rare d'avoir deux fois le même instrument dans une même illustration ou un même ensemble, on portera l'attention sur la très nette différence entre les dômes centraux —, et (9) flûtes de Pan à dix tuyaux.

## Thangka Amitābha souhaitant la bienvenue X.2417



18. 阿彌陀佛來迎 Amitābha is meeting and guiding the peoples

Figure 91 Thangka X.2417



Figure 92 Ensemble d'instruments, thangka X.2417 (détail)

Ce thangka du musée de l'Ermitage X.2417 (63 x 39 cm), sur toile de jute, présente un ensemble d'instruments flottant avec des rubans, numérotés de 1 à 5 : (1) luth (*pipa*), (2) cithare à chevalets et à frettes (*wo konghou*), (3) orgue à bouche (*sheng*), (4) cymbales (*ba* 鈸), (5) claquettes (*paiban*).

## Thangka Amitābha souhaitant la bienvenue X.2412



Figure 93 Thangka X.2412

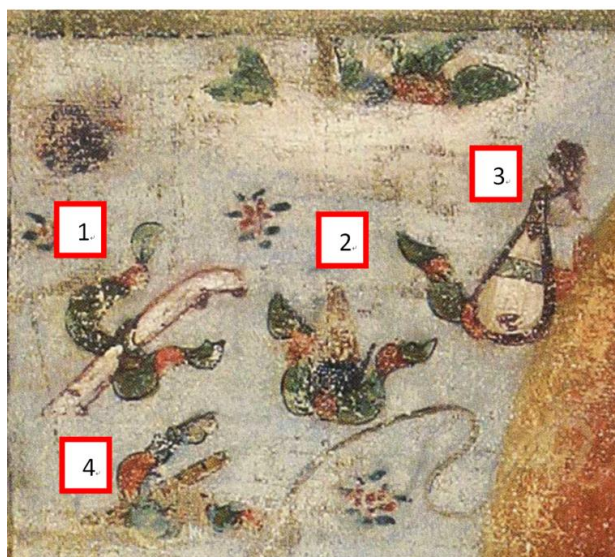
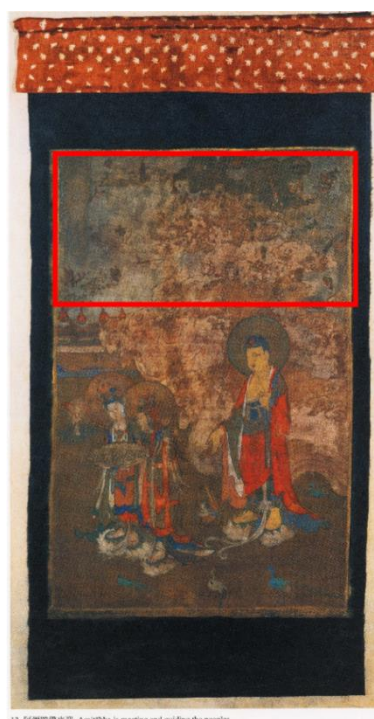


Figure 94 Ensemble d'instruments, thangka X.2412 (détail)

Ce thangka du musée de l'Ermitage X.2412 (45 x 31 cm), sur toile de lin, présente un ensemble d'instruments numérotés de 1 à 4 : (1) cithare à chevalets (*zheng*) ou à frettes (*wo konghou*), (2) orgue à bouche (*sheng*), (3) luth (*pipa*), (4) flûte verticale (*xiao*).



## Thangka Amitābha souhaitant la bienvenue X.2414



13. 阿彌陀佛來迎 Amitābha is meeting and guiding the peoples

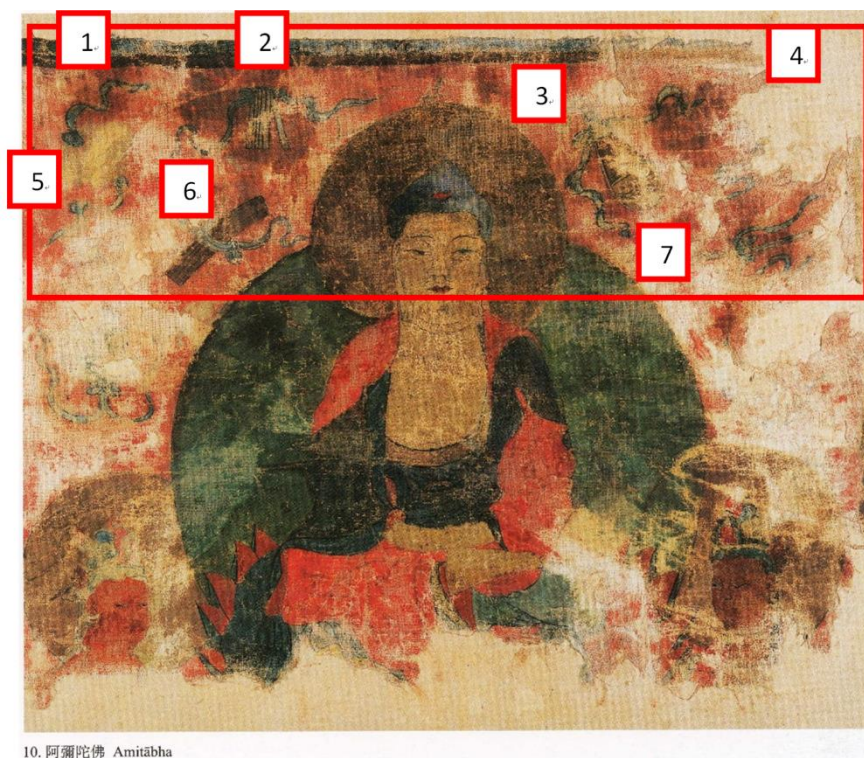
Figure 95 Thangka X.2414



Figure 96 Ensemble d'instruments, thangka X.2414 (détail)

Ce thangka du musée de l'Ermitage X.2414 (87 x 57,5 cm), peint sur soie, présente un ensemble d'instruments numérotés de 1 à 8 ; (1) comme le tissu est abimé, nous ne pouvons pas définir cet instrument, (2) orgue à bouche (*sheng*), (3) tambour type *taogu* 鼗鼓 ou gong (*luo* 鑼) (4) luth type *pipa*, (5) clochette type *ling*, (6) flûte traversière type *di* avec une tête de dragon ou de phénix, (7) cithare type *qin*, et (8) claquettes (*paiban*).

## Thangka Amitābha X.2429



10. 阿彌陀佛 Amitābha

Figure 97 Thangka X.2429

Ce thangka du musée de l'Ermitage X.2429 (39 x 51,5 cm), sur toile de jute, présente un ensemble d'instruments numérotés de 1 à 4 : (1) peut-être cymbales (*ba*) (2) claquettes (*paiban*), (3) luth (*pipa*), (4) et (5) comme les autres objets avec rubans, je suppose qu'il s'agit d'un instrument, mais à cause de l'état du dessin, il est difficile de l'identifier, (6) cithare (*wo konghou*), (7) flûte traversière (*di*).

## Thangka Paradis de l'Ouest d'Amitābha X.2419



Figure 98 Thangka X.2419

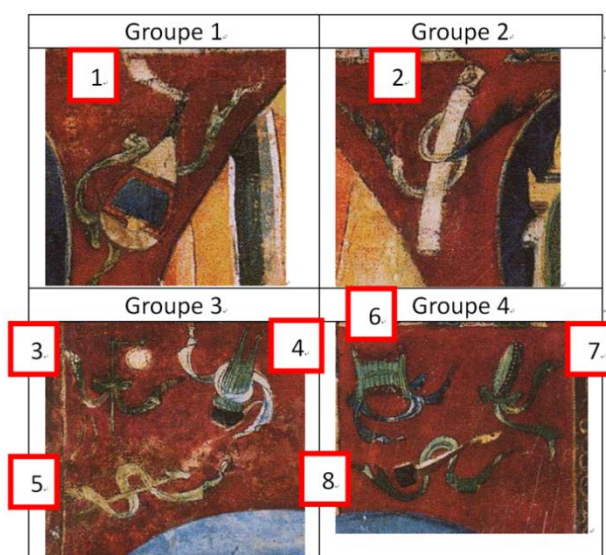


Figure 99 Ensemble d'instruments, thangka X.2419 (détail)

Ce thangka du musée de l'Ermitage X.2419 (130 x 78 cm), sur toile de jute, présente un ensemble de huit instruments que nous avons, pour une meilleure analyse, répartis en quatre groupes. Tous ces instruments ont un ruban qui flotte et jouent tout seuls au paradis de l'Ouest d'Amitābha.



Afin d'identifier les instruments, je les ai numérotés de 1 à 8 : (1) luth (*pipa*), (2) cithare à chevalets (*zheng* 箏) ou à frettes (*wo konghou*), (3) gong suspendu (*luo* 鑼), (4) orgue à bouche (*sheng*), (5) flûte traversière avec tête de dragon, sans doute liée à la flûte de dragon (*longdi*), qui apparaît dans le lexique xixia *Zazi*, (6) flûte de Pan (*xiao* 簫), (7) tambour sur cadre (*gu* 鼓), (8) vièle (*xiqin* 奚琴) dont la tête est décorée d'un animal qui semble être un phénix.

### Thangka Amitābha souhaitant la bienvenue X.2477



19. 阿彌陀佛來迎 Amitābha is meeting and guiding the peoples

Figure 100 Thangka X.2477



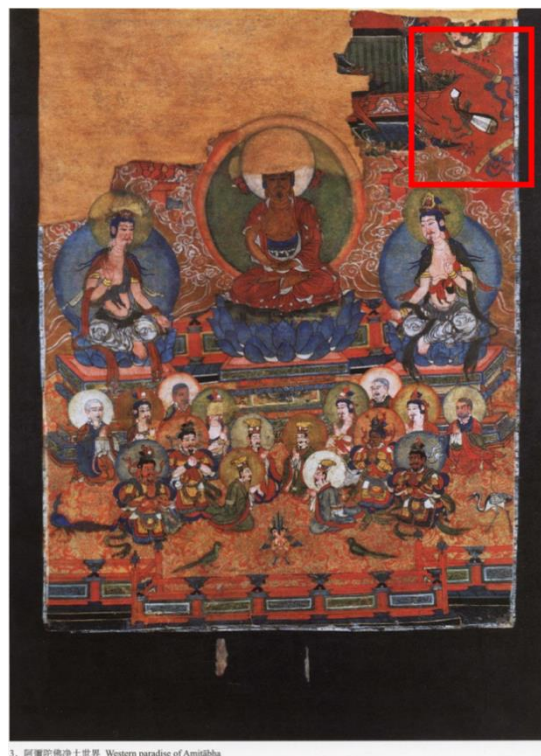
Figure 101 Ensemble d'instruments, thangka X.2477 (détail)

Ce thangka du musée de l'Ermitage X.2477 (32 x 19.5 cm), peint sur soie, présente un



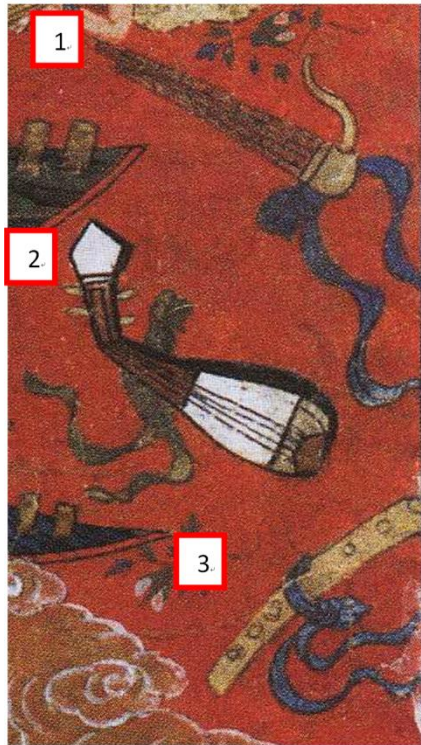
ensemble d'instruments numérotés de 1 à 3 : (1) vièle (*xiqin* 奚琴), (2) cithare à chevalets (*zheng* 箏) ou cithare à frettes (*wo konghou*) et (3) archet de la vièle. L'objet (3) figure peu par ailleurs dans l'iconographie, mais se rapproche surtout de l'archet de la vièle de la peinture de Dunhuang, ce qui amènerait à penser que la cithare (2) serait une cithare à chevalet et à cordes frottées par un bâton *yazheng* 牙箏, toujours pratiquée en Corée sous le nom d'*ajaeng*, et dont le bâton serait aussi représenté.

### Thangka Paradis de l'Ouest d'Amitābha X.2421



3. 阿彌陀佛淨土世界 Western paradise of Amitābha

Figure 102 Thangka X.2421



**Figure 103 Ensemble d'instruments, thangka X.2421 (détail)**

Ce thangka du musée de l'Ermitage X.2421 (62 x 51 cm), peint sur papier, présente un ensemble d'instruments numérotés de 1 à 3 : (1) orgue à bouche (*sheng*), (2) luth (*pipa*), (3) flûte traversière (*di*).

Après avoir analysé de nombreux instruments, j'ai remarqué qu'ils sont aussi une décoration du thangka, et que des groupes d'instruments jouent seuls et se déplacent à l'aide de leur ruban dans le monde de Bouddha, pour l'accompagner.

## Dessin de la conque *hailuo*



Figure 104 Conque, thangka X.2495

Conque du musée de l'Ermitage X.2495 (15 x 10,2 cm), peinture sur carton. La conque *hailuo* 海螺 est un des instruments sonores du bouddhisme.

## 3-4-2 Groupe de musiciens

### Avalokiteśvara au mont Potalaka, Ermitage X.2439



Figure 105 Avalokiteśvara au mont Potalaka, Ermitage X.2439<sup>293</sup>

<sup>293</sup> Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg, reproduit dans Gennady Gorin, Susan Huang Shih-shan,



**Figure 106 Musiciens et danseurs X.2439 (détail)**

En plus des peintures murales d'Avalokiteśvara à la lune dans l'eau, au musée de l'Ermitage X.2439 (101.5 x 59.5 cm), peint sur soie, une peinture sur tissu de type *thangka* déterrée à Khara-Khoto représente le même thème, identifiée comme étant au mont Potala, cette île des mers du Sud (*Nanhai* 南海) où se trouve la terre pure (sanskrit *buddhakṣetra*, chinois *jingtu* 淨土). C'est une représentation de musiques et de danses au cours d'une cérémonie funéraire. Sur la gauche, un garçon envoyé par Avalokiteśvara marche sur un nuage, conduit un fonctionnaire xixia vêtu d'un costume représentant un dragon lové, de couleur verte, et se dirige vers le *buddhakṣetra*. Sur le côté droit du *thangka*, un orchestre funéraire composé de quatre musiciens exécute d'ultimes musiques et danses pour le décès d'un fonctionnaire. Cet ensemble se compose d'un danseur, d'une personne qui frappe dans ses mains, et d'un joueur de flûte horizontale (identifiée comme *dizi* 笛子 par les spécialistes actuels) et d'un joueur de harpe angulaire (identifiée comme *shu konghou* 豎箏篋 par les spécialistes actuels). Tous font face à Avalokiteśvara et tournent le dos au spectateur, sauf celui qui frappe dans ses mains qui fait face aux autres.

On notera à propos des *thangkas* de l'époque Xixia qu'un spécialiste d'histoire de l'art russe, Samosyuk, considère que les images combinent des thèmes religieux et des scènes de musique d'une manière unique qu'on ne trouve nulle part ailleurs en

---

« Divine Mobility and Sacred Geography: Psychopomp Travel in Buddhist Art », 2020. <https://ssrn.com/abstract=3476124>

Guo Jinting 郭进挺, Li Xianliang 李宪亮 (dir.), *Xixia yishu huicui•huihua shufa juan* 西夏艺术荟萃·绘画书法卷 (Collection d'art Xixia: volume de peintures et de calligraphies), *op. cit.*, 2017, p. 289.

Chine ou en Asie centrale<sup>294</sup>, il en est ainsi de la Tārā verte.

### Syamatarā X.2362

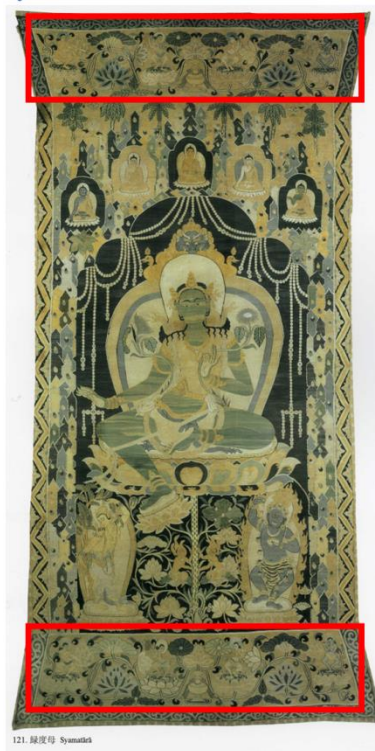


Figure 107 Syamatarā X.2362



Figure 108 Musiciens, thangka X.2362 (détail)

---

<sup>294</sup> Kira Fyodorovna Samosyuk, « The Guanyin icone of Khara-Koto », Manuscripta Orientalia, vol.3, no.1, St. Petersburg, 1997, p.51-61.  
<https://manuscripta-orientalia.kunstkamera.ru/files/mo/1997/01/samosyuk.pdf>





**Figure 109 Musiciens, thangka X.2362 (détail)**

Tārā verte (Syamatara) du musée de l'Ermitage X.2362 (101 x 52,5 cm), peinture sur soie ; un groupe de quatre musiciens joue, de gauche à droite, (1) d'une corne qui peut-être moyenne (*zhongming*) ou longue (*changming*), (2) de claquettes (*paiban*), (3) d'une flûte traversière (*di*), (4) d'une conque (*hailuo*). Les deux groupes de musiciens, en haut et en bas, jouent des mêmes instruments avec des gestes identiques.

### **Thangka Vajravārāhī X.2389**



**Figure 110 Thangka X. 2389**



**Figure 111 Musiciens, thangka X.2389 (détail)**

Le thangka X.2389 (33 x 33 cm) sur toile de lin, du musée de l'Ermitage représente la *dâkinî* Vajravārāhī<sup>295</sup> (chinois *Jingang Haimu* 金剛亥母) On y voit un groupe d'apsaras<sup>296</sup>, composé de trois musiciens, deux danseurs, et d'instruments de musique, (1) des cymbales tenues en l'air, (2 et 3) des cornes moyennes, (4) un tambour à boules fouettantes.

<sup>295</sup> Identifié comme étant une Vajravārāhī telle que décrite dans le livre de Louis Frédéric, *Les dieux du Bouddhisme*, Flammarion, p. 225-226.

Carmen Meinert, production of tantric Buddhist texts in the tangut empires, *Jingang Haimu* 金剛亥母, *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, Peeters Publishers, 2021, vol. 44, p. 441-484. Dans le contexte Xixia, Vajravarahi est traduit par *Jingang Haimu*. <https://ixtheo.de/Record/1837961387/Description>

<sup>296</sup> Françoise Wang propose de les identifier comme des divinités d'offrandes ou des mahasiddha.

## Thangka Vajrasana-Buddha X.2325

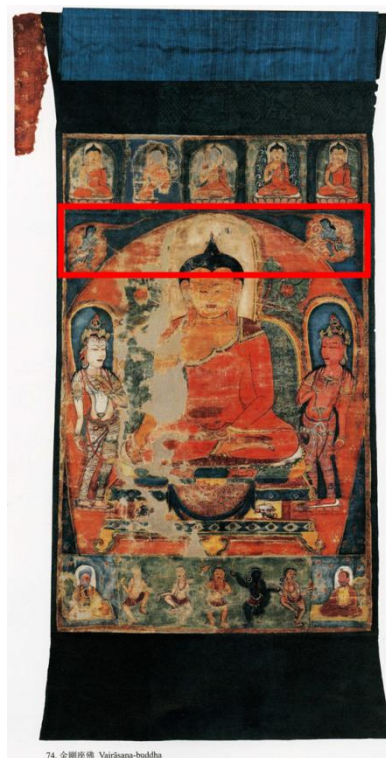


Figure 112 Thangka X.2325



Figure 113 Deux musiciens jouant de la corne, thangka X.2325 (détail)

Ce thangka du musée de l'Ermitage X.2421 (89 x 59 cm), sur toile de lin, représente Vajrasana-Buddha (*Jingang zuo fo* 金剛座佛) éveillé, en posture de diamant (pied droit sur jambe gauche), et on y voit deux musiciens, placés de façon symétrique jouant de la corne longue.

Parmi ces groupes de musiciens nous trouvons donc des instruments de la vie quotidienne et des instruments rituels dans des contextes différents.



### 3-4-3 Musicien avec instrument

Mis à part les groupes de musiciens, il existe aussi des musiciens seuls, parmi les autres personnages accompagnant les thangkas. Je pense que certains de ces instruments sont des objets rituels, comme la conque *hailuo*, et la cloche *vajra* et non des instruments de musique.

De nombreux luth *pipa* sont représentés sur ces thangkas, qu'ils soient en position de jeu ou simplement portés ; nous analyserons les techniques de jeu, et l'aspect de l'instrument, mais nous ne rentrerons pas en détail dans le contexte du thangka ou de son personnage.

#### Personnages écoutant de la cithare *qin*



Figure 114 Personnages écoutant de la cithare *qin*, X.2527



Figure 115 Joueur de *qin*, X.2527 (Détail droit)

Ce dessin partiel sur papier (22.5 x 11 cm) du musée de l'Ermitage représente une scène avec deux personnages masculins, nous supposons par les habits qu'ils portent, qu'il s'agit de deux nobles qui écoutent de la musique en buvant du thé ou du vin. Parce que le dessin est incomplet, nous ne savons pas s'il y a d'autres instruments, mais nous avons néanmoins pu identifier grâce à sa forme une cithare *qin*.

### **Moine jouant des cymbales *ba***



**Figure 116 Un moine tenant des cymbales X.2491**

Ce dessin sur papier (18.5 x 8.8 cm) du musée de l'Ermitage représente un moine tenant des cymbales *ba* 鈸, comme s'il était en train de jouer en les frappant l'une contre l'autre verticalement.

### **Conque *hailuo***

Comme nous l'avons évoqué, la conque *hailuo* n'est pas un instrument de musique, mais un objet rituel sonore important, utilisé pendant les cérémonies.

...Dans un manuscrit de Touen-Houang consacré au rituel bonpo des funérailles royales, il apparaît déjà que trois catégories de conques étaient utilisées : le son des grandes conques annonce le rite qui met en contact étroit les prêtres spécialisés et le cadavre qui est censé monter au ciel. Le son des conques moyennes annonce que le rite est achevé.

Le son des petites conques résonne pendant de nombreuses nuits pour redresser les sorts (Lalou 1952 :353/note 8).<sup>297</sup>

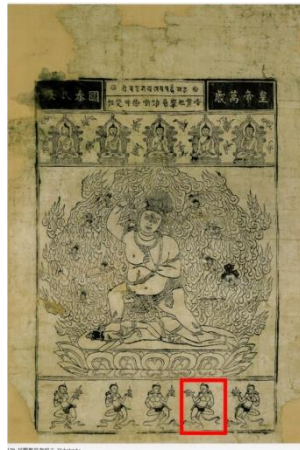


Figure 117 Vighnantaka X.2537



Figure 118 *Dâkinî* tenant une conque dans sa main droite X.2537 (détail)

Vighnantaka (*Wejjanadejia* 尾觀那得迦), un des dix rois protecteurs, musée de l'Ermitage X.2537 (64 x 41,5 cm), xylographie sur papier<sup>298</sup>. Sur le cartouche du haut, à droite, est inscrit « Longue vie à l'empereur » (*huangdi wansui* 皇帝萬歲), à gauche « Prospérité pays, paix pour le peuple » (*guotai min'an* 國泰民安). Sur le bas du dessin, une *dâkinî* tient une conque.

Les *dâkinî* sont des divinités féminines représentées par groupe de cinq, que l'on peut

<sup>297</sup> Mireille Helffer, *Mchod-rol: Les instruments de la musique tibétaine*, Maison des Sciences de l'Homme, 1994, p.114.

<sup>298</sup> <https://picryl.com/media/hermitage-museum-xx-2537-achala-or-vignantaka-85fd0a?zoom=true>

voir dans le bas du dessin.

### **Cloche *vajra***



**Figure 119 Cinq *dâkinî* X.2472-X.2476**

Les cinq divinités féminines *dâkinî* du musée de l'Ermitage X.2472 au 2476 (environ 13.5 x 11 cm chacun), peinture sur carton. En général, la cloche *jingang ling* ou *vajra* est une cloche à battant interne utilisée lors des rituels tantriques.

### **Luth *pipa***

Le plus souvent les *pipa* représentés dans les dessins sont des *pipa* à quatre cordes qui ressemblent au luth avec un chevillier recourbé *quxiang pipa* 曲項琵琶 à quatre cordes de la dynastie Tang. La tête de l'instrument est pliée à quatre-vingt-dix degrés vers l'arrière, d'où le nom de *quxiang* « cou courbé ». Je vais étudier d'une part les musiciens qui tiennent le luth, d'autre part ceux qui sont en train d'en jouer sans ou avec le plectre en écaille de tortue, en forme de demi-lune, *bozi* 撥子.



Figure 120 Deux plectres pour luth *pipa*, Tokyo National Museum<sup>299</sup>

En position tenant un luth *pipa* sans plectre

Thangka Dhṛtarāṣṭra mandala X.2383



Figure 121 Dhṛtarāṣṭra mandala X.2383

<sup>299</sup> Shinsaku Ino 稲生真履, plectres de *biwa* en bois de rose H-1121, période Meiji, musée national de Tokyo, travail de laque. [https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/tnm/H-1121?locale=ja](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/H-1121?locale=ja)



Figure 122 Roi-gardien Dhṛtarāṣṭra avec un luth *pipa* X.2383 (détail)

Ce thangka du musée de l'Ermitage X.2383 (26 x 17 cm), sur toile de lin, représente un des quatre rois célestes (sanskrit *Dhṛtarāṣṭra*, chinois *chiguo tianwang* 持國天王)<sup>300</sup>.

Peu souvent représenté en peinture (sauf sur les mandala), Dhṛtarāṣṭre n'apparaît jamais seul en sculpture, mais toujours dans le groupe des Chaturmahārāja, n'étant pas considéré comme une divinité indépendante.<sup>301</sup>

L'apparence de ce roi céleste en guerrier qui tient dans ses mains un luth *pipa*, symbole qui nous permet de distinguer ce roi des trois autres rois célestes<sup>302</sup>.

---

<sup>300</sup> Louis Frédéric, *ibid*, p. 244-247.

<sup>301</sup> Louis Frédéric, *ibid*, p. 246.

<sup>302</sup> Merci à Madame Wang pour ses remarques sur l'apparence de guerrier que cette divinité indienne tend à avoir en Asie centrale, puis en Chine.



### Femme avec un luth *pipa* X.2481



Figure 123 Femme au luth *pipa* X.2481

Peinture sur bourrage papier (20,5 x 14,4 cm) représentant une femme debout avec un luth *pipa*, musée de l'Ermitage. L'identification est faite d'après l'inscription en tangoute figurant en haut à droite (l'étoile d'or de l'Ouest, en chinois *Xifang jinxing* 西方金星) qui désigne la planète Vénus. Les caractères *xixia* confirment qu'il s'agit un objet *xixia*.

### Prajvalosnisah X.2426

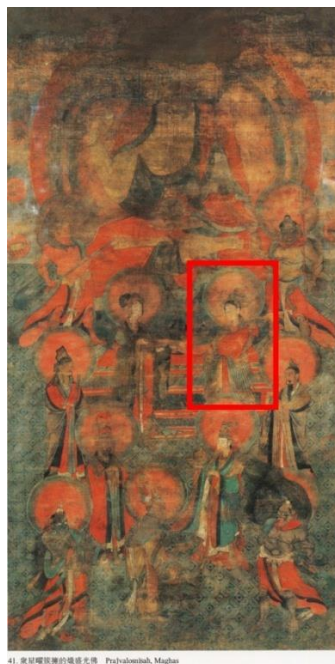


Figure 124 Prajvalosnisah X.2426

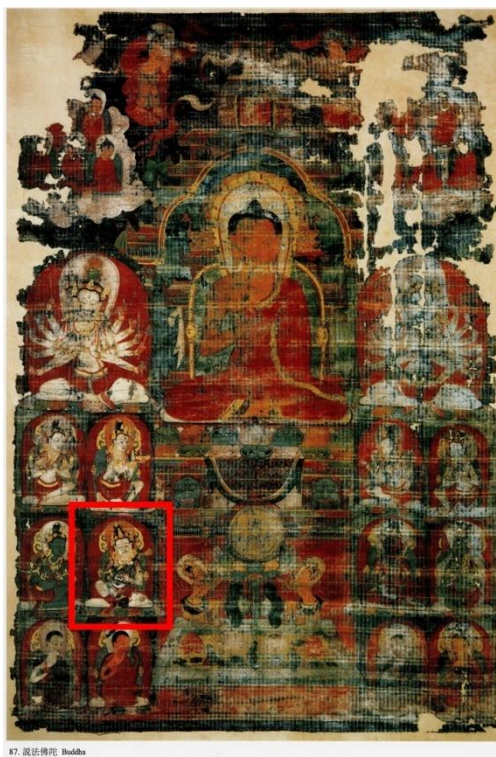


**Figure 125** Femme au luth *pipa* X.2426 (détail)

Tathagata de lumière flamboyante (sanskrit Prajvalosnisah, chinois *Chishengguang rulai* 熾盛光如來), peinture sur soie (102 x 55 cm), musée de l'Ermitage. Parmi de nombreux personnages, une femme debout tient un luth *pipa*.



**Thangka Buddha X.2337**



87. 说法佛陀 Buddha

**Figure 126 Bouddha X.2337**



**Figure 127 Joueur de luth *pipa* X.2337 (détail)**

Vajrasana-Buddha, thangka du musée de l'Ermitage X.2337 (160 x 108 cm), peint sur

toile de lin à carreaux. Un détail représente un musicien<sup>303</sup> assis avec un luth *pipa* dans les bras ; malgré la qualité de ce thangka, nous n'avons pas remarqué de plectre dans sa main droite, car sa main gauche est posée sur les cordes.

### En position tenant le luth *pipa* avec un plectre

#### Prajvalosnisah X.2428



Figure 128 Prajvalosnisah X.2428

---

<sup>303</sup> Merci Madame Wang d'avoir identifié ce musicien comme étant le des rois céleste, Dhrtarashtra.



**Figure 129** Femme au luth *pipa* X.2428 (détail)

Tathagata de lumière flamboyante, peinture sur soie (59 x 56 cm), musée de l'Ermitage X.2428. Parmi de nombreux personnages, une femme debout tient un luth *pipa* dans sa main gauche, et un plectre dans sa main droite.

## Prajvalosnisah X.2430



Figure 130 Prajvalosnisah X.2430



Figure 131 Femme au luth *pipa* X.2430 (détail)

Tathagata de lumière flamboyante, peinture sur soie (56 x 37 cm), musée de l'Ermitage X.2430. Une femme debout tient un luth *pipa* dans sa main droite, qui est cachée, et un plectre, dans sa main gauche, posé sur les cordes.



## Prajvalosnisah X.2431



Figure 132 Prajvalosnisah X.2431



Figure 133 Femme au luth *pipa* X.2431 (détail)

Tathagata de lumière flamboyante, peinture sur soie (102 x 34 cm), musée de l'Ermitage X.2431. Une femme debout tient un luth *pipa* dans sa main droite, cachée, et un plectre dans sa main gauche, posé sur les cordes.

Prajvalosnisah X.2424



39. 東屋羅菩薩的羯鼓光佛 Prajvalosniśah, Maghas

Figure 134 Prajvalosnisah X.2424

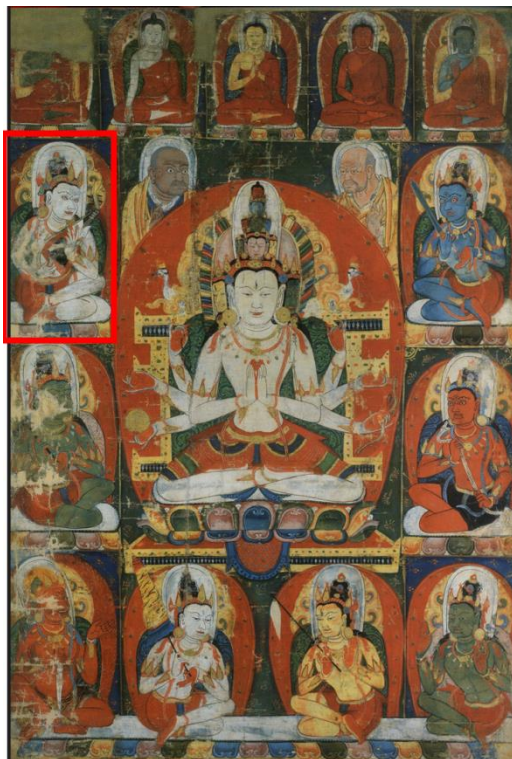


Figure 135 Femme au luth *pipa* X.2424 (détail)

Tathagata de lumière flamboyante, peinture sur soie (104 x 67 cm), musée de l'Ermitage X.2424. Une femme debout tient un luth *pipa* dans sa main droite qui est cachée, et un plectre dans sa main gauche posée sur les cordes.

**En position pour jouer du luth *pipa* avec un plectre**

**Thangka Ekādaśamukha X.2355**



**Figure 136 Ekādaśamukha Avalokitesvara X.2355**



**Figure 137** Joueur de luth *pipa* X.2355 (détail)

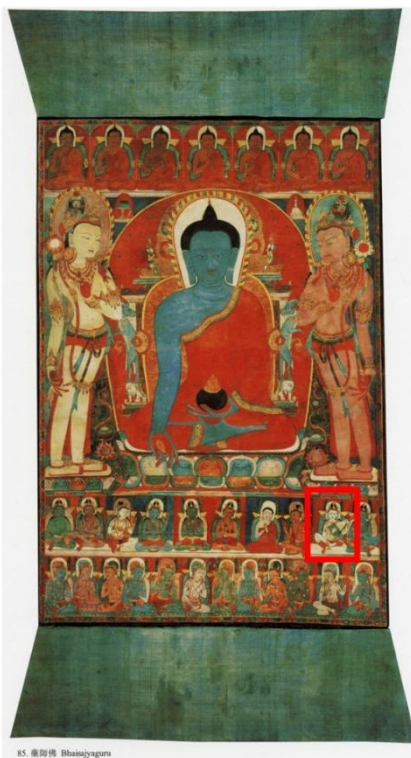
Ekādaśamukha Avalokitesvara (Guanyin aux onze visages *Shiyimian Guanyin* 十一面觀音), thangka peint sur toile de lin (132 x 94 cm), musée de l'Ermitage X.2355. Un musicien<sup>304</sup> assis avec un luth *pipa* dans les bras, jouant avec sa main gauche sur les cordes et tenant dans sa main droite un plectre.

---

<sup>304</sup> Merci Madame Wang d'avoir identifié ce musicien comme étant le des rois céleste, Dhrtarashtra.



Thangka Bhaiṣajyaguru X.2335



85. 藥師佛 Bhaiṣajyaguru

Figure 138 Bhaiṣajyaguru X.2335



Figure 139 Joueur de luth *pipa* X.2335 (détail)

Le bouddha de médecine Bhaiṣajyaguru (chinois Yaoshi Fo 藥師佛), thangka peint sur toile de lin (121 x 82 cm), musée de l'Ermitage X.2335. Un musicien<sup>305</sup> assis avec un luth *pipa* dans les bras, jouant avec sa main gauche sur les cordes et tenant dans sa main droite un plectre.

### Thangka Bhaiṣajyaguru X.2332

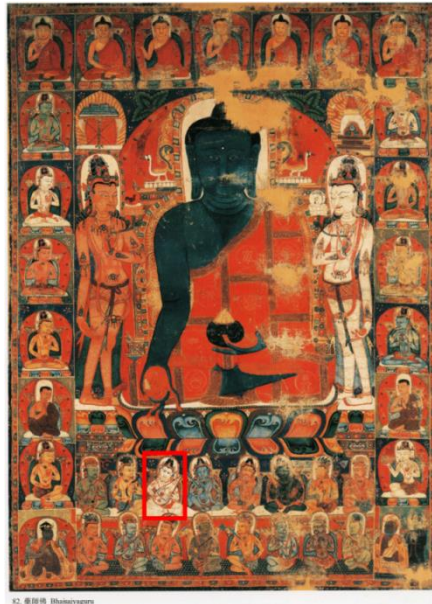


Figure 140 Bhaiṣajyaguru X.2332

---

<sup>305</sup> Merci Madame Wang d'avoir identifié ce musicien comme étant le des rois céleste, Dhrtarashtra.



Figure 141 Joueur de luth *pipa* X.2332 (détail)

Le bouddha de médecine Bhaisajyaguru, thangka peint sur toile de lin (110 x 82 cm), musée de l'Ermitage X.2332. Un musicien<sup>306</sup> assis avec un luth *pipa* dans les bras, jouant avec sa main gauche sur les cordes et tenant dans sa main droite un plectre.

### 3-5 Dessins et peintures comme sources

Les thangkas sur la musique du musée de l'Ermitage ont enrichi les sources iconographiques relatives à la musique xixia, et permis de voir l'influence des Plaines centrales dans les instruments de l'art religieux. L'étude de ces instruments permet d'analyser nombre de composantes de la musique xixia sans se limiter aux sources écrites. Après avoir analysé les peintures murales, sur bois, les thangkas et les images de la musique découverts dans le territoire xixia et dans la ville de Heishui, nous constatons que la plupart des instruments de musique ont des rubans, qui leur permettent de jouer seuls autour de Bouddha. Dans la vie profane, il y a aussi des artistes jouant de la musique funéraire et, exceptionnellement, des fonctionnaires écoutant du *qin*. Dans ces différentes scènes, on voit de nombreux instruments de

---

<sup>306</sup> Merci Madame Wang d'avoir identifié ce musicien comme étant le des rois céleste, Dhrtarashtra.

musique, notamment des *pipa* à quatre cordes, qui apparaissent dans le vocabulaire des instruments de musique les lexiques xixia *Zazi* et *Fanhan heshi zhangzhongzhu* étudiés dans le chapitre 2, montrant la grande variété d'instruments de musique utilisés par les Xixia et reflétant les échanges culturels avec les Plaines centrales.

Enfin après avoir analysé diverses sources, lexiques, archives, dessins, peintures murales, et thangkas, nous en déduisons que les Tangoutes jouent de la musique avec de nombreux instruments, combinant leurs instruments avec ceux des Plaines centrales. Mais mis à part une représentation unique, d'un autre type iconographique, de lettrés écoutant du *qin*, les instruments sont ceux de la musique des banquets *yanyue* 燕樂 et de la musique militaire *guchui* 鼓吹, et correspondent tout à fait aux autres instruments représentés à Dunhuang, comme à ceux du *bugaku* 舞樂 du recueil de Fujiwara. On remarquera des instruments peu répandus à l'époque Tang, comme les gongs, les cymbales ou la cloche à battant interne, et surtout, ce qui est peut-être la seule caractéristique de l'époque Xixia par rapport aux Tang et Song, la représentation de vièles, bien identifiées, d'une forme et d'une tenue bien constantes, et sans doute de cithares de type *yazheng* à cordes frottées avec un bâton.



## Chapitre 4 : Analyse des quatre partitions xixia

L'étude de la musique xixia, au-delà des différents types d'instruments de musique et des scènes représentées dans les peintures murales, nécessite l'analyse des partitions xixia. À travers les instruments utilisés dans la musique xixia, nous constatons que la musique des Tang a eu une profonde influence sur celle des Xixia. Dans ce chapitre, l'analyse détaillée des quatre partitions xixia retrouvées au début du XX<sup>e</sup> siècle nous aidera à découvrir l'influence de la musique des Tang.

Les Xixia, qui ont hérité du système *liyue*, ont-ils également hérité de la méthode de notation de la dynastie Tang, ou ont-t-ils innové en créant leurs propres méthodes de notation ?

Afin de comprendre l'essence de la musique xixia, essayons de clarifier la structure de cette musique à partir des lieux et de sa présentation ; la langue xixia, à un certain moment, a donné l'écriture xixia. L'habitude d'écrire a germé lentement chez les Xixia, mais posons-nous la question de savoir si ces derniers ont créé leur propre notation musicale. Dans le cas contraire, nous pouvons formuler une autre hypothèse : concernant certaines habitudes ou coutumes, les Xixia ont changé la notation originale pour y intégrer certaines de leurs particularités. En étudiant la notation des Xixia, nous essayerons de comparer, à la même période, leurs partitions avec celles des Plaines centrales ou en usage au Japon ; ces informations seront obtenues par l'analyse de la partition musicale.

À ce stade, ces différents systèmes de notation peuvent nous aider à avoir une vision plus claire : dans les Plaines centrales, les habitudes de notation des Xixia ont progressivement changé le développement de leur domaine artistique. Si le résultat est manifestement différent de la notation des Plaines centrales, nous devons continuer à analyser les différentes notations et leur histoire.

## 4-1 Découverte des partitions xixia

Au cours des recherches passées, les études sur les partitions musicales xixia ont été rares. Malgré la mise au jour de fragments, aucune partition complète n'a encore été trouvée. Grâce à la découverte de documents, malheureusement en mauvais état, nous pouvons montrer que la musique circulait dans le royaume Xixia. Derrière ces fragments de partitions musicales, nous pouvons découvrir quelques caractéristiques de la musique et de la notation qui représentent les Xixia ou les Tangoutes. Le développement de la musique xixia a jeté un pont entre les Plaines centrales et les régions occidentales.

Afin de résoudre, un par un, les problèmes cités ci-dessus, nous devons d'abord nous assurer que les documents découverts lors des explorations faites par des archéologues contiennent des données de notation de la musique xixia. La plupart des documents archéologiques relatifs aux Xixia ont été découverts début du XX<sup>e</sup> siècle dans la ville de Khara-Khoto, en chinois Heishui 黑水 « l'eau noire », et sur l'ancien territoire de la dynastie Xixia. Grâce à ces documents archéologiques, l'écriture xixia a été dévoilée au monde et une nation disparue a soulevé une forte curiosité. Les fragments de partitions musicales retrouvés parmi les nombreux documents archéologiques xixia sont très précieux, et nous pouvons les intégrer pour avoir un aperçu de la musique xixia à cette époque. Afin de mieux comprendre le développement de la culture musicale, nous analyserons et étudierons les quatre partitions musicales mises au jour. Nous verrons ce qui nous a permis de déduire que la forme, la mélodie et la notation de ces partitions appartiennent aux Xixia.

La période de la composition de ces partitions musicales est aussi un lien que nous explorerons pour montrer l'évolution de la notation musicale. Bien que certaines partitions n'aient pas été créées par les Xixia, nous pouvons avoir un aperçu de la création musicale avec des thèmes xixia. Nous en déduisons le développement de la notation musicale chinoise à partir de ces partitions.

## Comparaison des partitions

Concernant les trois partitions : IOM Tang. 22/1, Or. 12380/21, Inv. No 4780, les deux premières ont déjà été étudiées et transcrites par West, et la dernière a été transcrite par Terent'ev-Katanskij, ce qui nous permet de nous appuyer sur leur travail tout en le vérifiant soigneusement.

	IOM Tang. 22/1	Or. 12380/21	Inv. No 4780
Documents de recherche	Andrew West <sup>307</sup>		Terent'ev-Katanskij <sup>308</sup>
Direction de la recherche	Interpréter la notation et traduire le vocabulaire de la partition.		Partitions, vocabulaire instrumental, interprétation d'images.
Résultats des recherches	Déchiffrer les notes et identifier qu'il s'agit bien de partitions pour flûte, mais sans en faire d'analyse musicale approfondie.		Interpréter une collection de dessins d'instruments de musique et de scènes musicales mais sans analyser et interpréter la partition.

**Tableau 15 Comparatif des partitions IOM Tang. 22/1, Or. 12380/21 et Inv. No 4780**

L'interprétation des trois partitions de ces articles n'a pas atteint un niveau d'analyse musicale approfondi, mais West, dans son article, a déchiffré les notes de la partition, nous permettant d'analyser son contenu musical. Et l'article de Terent'ev-Katanskij répertorie de nombreuses images, d'instruments et de partitions musicales, présentant la plupart des matériaux pertinents de la musique xixia.

---

<sup>307</sup> Andrew West, « Musical Notation for Flute in Tangut Manuscripts », *Tanguty v Tsentral'noy Azii: Sbornik statey v chest' 80-letiya professora Ye.EI.Kychanova* (Tangouts en Asie centrale : Recueil d'articles en l'honneur du 80<sup>e</sup> anniversaire du professeur E.EI.Kychanov), Moscou, Vostochnaya Literatura, 2012, p. 443-453.

<sup>308</sup> A.P. Terent'ev-Katanskij, « Muzyka v gosudarstve tangutov » (La musique dans l'État tangut), V.P. Zaitsev, dir., *Pis'mennye pamyatniki vostoka* (Monuments écrits d'Orient), *op. cit.*, 2009.



#### 4-1-1 Les notations chinoises

Chez Yang Yinliu, Huang Xiangpeng, Walter Kaufmann, et François Picard, on trouve de nombreuses présentations des notations musicales chinoises. Après avoir comparé ces notations, nous proposerons une chronologie de la notation chinoise ancienne correspondant à la musique xixia et situer la période où elle est apparue. Dans l'article de François Picard de 1997<sup>309</sup>, nous trouvons chronologiquement des méthodes de notations courantes, qui vont des instructions pour cithare *qin* du VI<sup>e</sup> siècle [« Youlan » 幽蘭 (Orchidée solitaire), 557] à la notation chiffrée du XX<sup>e</sup> siècle. Si le nom des notes figure dans les textes et surtout s'il est, dès l'antiquité, gravé sur les instruments eux-mêmes, il faudra de nombreux siècles avant que des partitions apparaissent. Elles indiquent généralement en caractères phonétiques le nom des notes, souvent en relation avec un système de hauteurs absolues datant de l'antiquité. La notation pour cithare *qin* est tout à fait à part, puisqu'elle écrit en caractères complexes et synthétiques les gestes mais elle est également bien tardive.

Notre but est de marquer les âges de la notation chinoise ancienne et l'utilisation de différentes partitions musicales, afin de comprendre à quelle étape de la notation musicale chinoise ancienne correspond la notation utilisée dans la partition musicale xixia. Nous avons inséré les partitions musicales xixia, découvertes récemment, pour comprendre les méthodes de notation de la musique chez les Xixia et les diverses influences des échanges avec la culture des Plaines centrales.

Par conséquent, nous pouvons observer, à chaque époque, dans les différents milieux sociaux les changements de statut et le développement de la musique. Parfois, ce sont des facteurs politiques qui font que la musique se démarque à un certain stade du développement social. L'important est que, parfois, le tempo de la musique populaire est plus rapide que celui de la musique de cour, de sorte que l'identité de la musique change constamment.

---

<sup>309</sup> Voir François Picard, « Les notations musicales en Chine », *Rencontres Musique & Notations*, GRAME, mars 1997, Lyon, p. 61-74. halshs-01434833

#### 4-1-2 De l'oral à l'écrit

Avant d'analyser ces partitions, demandons-nous pourquoi, alors que les Tangoutes et les Xixia utilisaient toujours le langage oral, ils ont laissé des traces écrites de leurs activités artistiques. Nous avons déjà vu que la préface du dictionnaire bilingue de Kwælde-riephu *Mi zangwu ndzie mbu pia ngu nie* — *Fan han heshi zhangzhong zhu* 番漢合時掌中珠 (Perle synoptique dans la main des Tangoutes et des Chinois), 1190, indique comment communiquer avec les Fan si vous ne parlez pas leur langue et réciproquement comment s'intégrer au peuple Han sans apprendre le chinois. Nous avons constaté l'intérêt des Xixia pour l'enseignement approfondi du fan et du chinois, afin qu'ils puissent conserver leur propre culture tout en s'imprégnant de celle des Han. Le développement rapide de la langue et l'intégration culturelle croissante ont conduit à l'émergence de l'écriture xixia avec un impact direct sur les activités artistiques et culturelles, renforçant ainsi, au vu des témoignages culturels exhumés, le style et les expressions artistiques des Xixia dans lesquels les influences étrangères se sont progressivement fondues.

Pourquoi la musique doit-elle être notée et comment la noter ? Dans le domaine de la musique xixia, il existe des traces écrites concernant les instruments de musique, les institutions musicales et la musique des Plaines centrales qui ont fait l'objet de nombreux échanges. Il est certain que la mise en place du système d'écriture a eu un impact important sur la nation xixia ce qui nous amènera à analyser plus tard les partitions musicales des Xixia et, ultérieurement, à les interpréter. Les méthodes de notation utilisées sont spécifiques : battements, rythmes, noms des notes, car les différents groupes ethniques ont chacun leurs coutumes, leur société, leurs économies et leurs croyances. Le passage d'Inde en Asie centrale puis en Chine du bouddhisme s'est par exemple accompagné du passage d'un usage logographique (l'écriture note la parole en sanskrit) à un usage sémiographique (l'écriture note le sens en chinois), et on peut penser que l'usage de l'écriture pour noter le son a influencé l'invention en Chine de la notation des syllabes qui servent à distinguer les hauteurs des sons

(précisément appelés « notes » dans les langues européennes)<sup>310</sup>. Cela engendre une différence dans les approches de la préservation de leurs musiques.

Si la musique est un art vivant, pourquoi ne pas aller à la recherche de ces lieux où les représentations de musiques traditionnelles sont encore préservées et où la musique est transmise par des maîtres ? Peut-on simplement chercher des informations dans des livres anciens pour s'interroger sur la musique des temps anciens ? La réponse réside peut-être dans le grand nombre de populations itinérantes.

Le dénominateur commun entre la société ancienne et la société moderne est la grande mobilité de la population, dans les affaires, le commerce, les guerres et les facteurs politiques, mais aussi dans les religions, les pratiques, les croyances, l'habillement, et les arts. Les régions frontalières, les régions de l'Ouest et la fameuse Route de la soie étaient aussi des zones où la société et la population antiques ont beaucoup échangé, et où les peuples se sont confondus ou opposés ; ainsi, parmi ces gens, la musique a été aussi l'objet de l'interaction sociale. Nous devons maintenant clarifier les documents écrits concernant les musiques xixia ou tangoute trouvés dans les livres anciens, observer les échanges, la fusion, la controverse et l'exclusion de la musique d'autres groupes ethniques rencontrés à cette époque pour en déduire la notation qu'ils utilisent.

Ayant dit que les musiques xixia et tangoute ont, plus tard, divergé, pour expliquer cette hypothèse, je reprends l'exemple du clan Tuoba des Tangoutes qui a reçu, de l'empereur Xizong des Tang, des ensembles complets de sonneurs et batteurs *guchui*. Dès lors, les Tuoba sont devenus le plus grand clan des Tangoutes, et ce sont eux qui sont les plus souvent cités dans les archives. Dans ces dernières, on ne sait rien de la musique et des instruments que les autres clans ou autres Tangoutes ont reçu des Han. À mon avis, c'est à partir de là qu'on observe la divergence entre les musiques tangoute et xixia. De plus, dans de nombreux livres anciens, il est écrit que

---

<sup>310</sup> François Picard, *L'Incantation du patriarche Pu'an* 普庵祖師神咒 *Les avatars du syllabaire sanskrit dans la musique chinoise*, Leuven, Peeters, Institut Belge des Hautes Études Chinoises, « Mélanges Chinois et Bouddhiques », vol. 31, 2012.

les Tangoutes et les Xixia ont fusionné avec d'autres groupes ethniques, ce qui a dû avoir également un effet sur leur musique.

Une fois l'analyse de ces détails éclaircie, certaines hypothèses sur le développement de la musique xixia avec ou sans écrits permettront d'observer, de déduire et d'analyser la musique xixia imaginée par les anthropologues actuels à partir de la musique, des styles musicaux, des coutumes, des traditions et des livres anciens des peuples aujourd'hui reliés aux Tangoutes par la langue : un pont a ainsi été créé entre leurs cultures et celle des Xixia.

Nous trouvons dans les Chroniques des Xixia, *Xixia shushi* 西夏書事, qu'après une période de cent ans entre les Cinq Dynasties et les Dix Royaumes et la dynastie Song, la musique tangoute a gardé le style musical des Tang<sup>311</sup>.

La région Xiazhou 夏州 a suivi la coutume fan des Tangoutes, depuis que le chef du clan Tuoba, Chici 赤辭, s'est soumis à la dynastie Tang, et a commencé à apprendre les rituels et les étiquettes sociales. Sa musique est restée basée sur l'utilisation du luth *pipa* et du pot *fou*. Sous le règne de l'empereur Xizong 禧宗, offert au chef du clan Tuoba, Sigong 思恭, trois ensembles complets de sonneurs et batteurs *guchui* 恭鼓 : le grand ensemble *dajia* 大駕 avec 1 530 personnes, l'ensemble rituel *fajia* 法駕 avec 781 personnes et le petit ensemble *xiaojia* 小駕 avec 816 personnes. [...] À plus de cent ans d'intervalle, lors du passage des Cinq Dynasties et Dix Royaumes à la dynastie Song, les phrases mélodieuses et les sons puissants de la musique du clan Tuoba ont hérité de la musique des Tang.

À la suite des échanges entre les Song et des groupes ethniques, la notation chinoise

---

<sup>311</sup> « *Xiazhou yan dangxiang fansu, zi Chici chentang, shi xi zunbei jibai zhuyi. Er qi yinyue, shangyi pipa, jifou weijie. Xizong shi, ci Sigong guchui quanbu, buyou sanjia : dajia yong yiqian wubai sanshi ren, fajia qibai bashi yi ren, xiaojia babai yishi liu ren. Ju yi jinzheng, jiegu, ganggu, dagu, xiaogu, naogu, yubao gu, zhongming, da hengchui, xiao hengchui, bili, taopi, qie, di weiqi. Li wudai rusong, niange baiyu, er qi yinjie youyang, shengrong qingli, youyou tangdai yifeng.* » 夏州沿党項蕃俗, 自赤辭臣唐, 始習尊卑踞拜諸儀。而其音樂, 尚以琵琶, 擊缶爲節。禧宗時, 賜思恭鼓吹全部, 部有三駕: 大駕用一千五百三十人, 法駕七百八十一人, 小駕八百一十六人。俱以金鈺、節鼓、擗鼓、大鼓、小鼓、鐃鼓、羽葆鼓、中鳴、大橫吹、小橫吹、鬻栗、桃皮、茄、笛爲器。歷五代入宋, 年隔百餘, 而其音節悠揚, 聲容清厲, 猶有唐代遺風。Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

est progressivement passée en *gongche* 工尺, et la musique xixia a été influencée par la notation de différentes dynasties. À notre avis, la notation de la musique de banquet des Tang est un moyen de noter rapidement les partitions, donc chaque note est présentée de manière simplifiée, et non par un « demi-mot » ou un « demi-caractère » (*banzi pu* 半字譜) comme l'ont qualifiée certains Chinois.

Sous la dynastie Xixia les partitions ont été créées collectivement par des Tangoutes, des Han ou d'autres ethnies. De cette façon, nous pouvons observer et analyser les systèmes et les caractéristiques musicales circulant à cette époque chez les Xixia à travers méthode de notation, l'écriture des notes et des rythmes, le rapport au texte poétique s'il y en a. L'objectif est de comprendre le contenu de l'histoire, son contexte, de savoir si les mélodies sont directement liées à la musique xixia, et si nous pouvons observer l'impact de la notation.

Nous analyserons les quatre partitions de la musique xixia, en deux temps, la partition mélodique qui sera vue ultérieurement et les trois tablatures de doigté de l'instrument, dont deux pour flûte et une pour luth *pipa*.

Concernant l'analyse et l'interprétation des partitions musicales, j'ai eu la chance d'avoir été en contact avec la troupe de l'opéra cantonais *Kingfaa* 瓊花, à Paris, lors de ma recherche de terrain pour mon Master, recherche que je poursuis. Grâce aux maîtres de cette troupe, j'ai ainsi appris à jouer de la flûte *di*, de la vièle *erhu*, et à lire la notation *gongche*. Il est important de noter que certaines de ces connaissances m'ont été transmises oralement, et m'ont permis d'enrichir mes acquis en ethnomusicologie, facilitant ainsi l'analyse des partitions xixia.

Comme je parle plusieurs langues chinoises, j'ai des points de vue différents de l'analyse de la prononciation des notes des partitions, en particulier celles des Xixia qui ont adopté la méthode de notation des Plaines centrales. Ceci est très important pour interpréter la notation *gongche*, le cantonais, le hokkien, langues anciennes, dont la prononciation est plus proche que le mandarin de celle des Plaines centrales de l'époque, ont été mobilisés pour évoquer la prononciation des notes, et traduire une

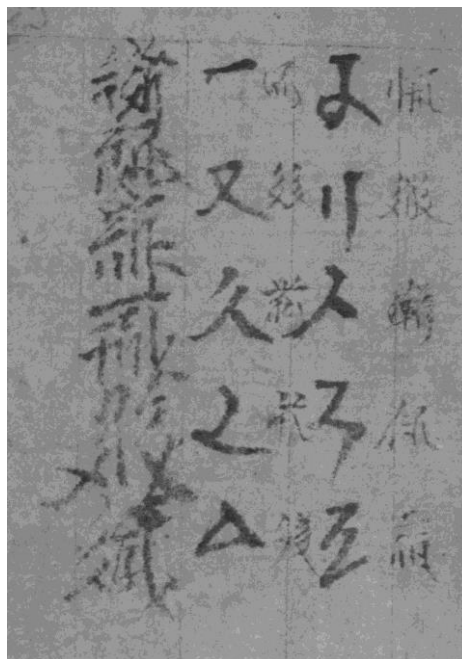
interprétation adaptée à la partition.

## 4-2 Tablatures des doigtés des instruments

Parmi les trois partitions xixia, deux d'entre elles sont les tablatures pour flûte, et la dernière pour *pipa*. Puisque ce sont les tablatures de doigté de l'instrument, nous n'étudierons et transcrivons que la hauteur des notes, mais pas l'analyse mélodique.

### 4-2-1 Tablatures pour flûte

IOM Tang. 22/1



Partition 1 Manuscrit IOM Tang. 22/1<sup>312</sup>

Le nom se lit : IOM = « Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences » ; Танг. = Tang. = Tangut. Cette partition se lit *a priori* de droite à gauche, et de haut en bas, son écriture est propre et soignée, et les notes ne sont pas écrites derrière une feuille déjà utilisée.

---

<sup>312</sup> Institute of Oriental Manuscripts, manuscripts tangoutes, Saint-Petersburg.  
<http://www.orientalstudies.ru/rus/>

Nous remarquons deux différentes séries de signes sur la partition, l'une en caractères xixia, l'autre en notation *gongche*. Selon la façon dont les signes sont positionnés, nous déduisons qu'il existe un rapport entre les caractères xixia et les notes de musique en *gongche*. Cette hypothèse a déjà été proposée par Andrew West<sup>313</sup> :

« In fact, looking at the more easily identifiable Tangut characters, it quickly becomes apparent that the characters are transliterations of the Chinese note names, and with this knowledge it is possible to identify the remaining characters. »

Dans les quatre premières colonnes, les caractères xixia représentent la prononciation de dix notes différentes, il est peu probable que ce soit une mélodie, mais plutôt une gamme ou une liste de notes. Enfin, les six caractères de la dernière ligne ne sont pas écrits comme dans les lignes précédentes, et West rappelle que Li Fanwen<sup>314</sup> et Nishida<sup>315</sup>, et Nevsky<sup>316</sup> ont montré qu'ils indiquent la quatrième année de *Qianyou* soit 1173. West conclut que cette partition a été ajoutée à un document écrit en 1173, mais que ce n'est pas nécessairement sa date de composition.

---

<sup>313</sup> Andrew West, « Musical notation for flute in Tangut manuscripts », *Tanguty v Tsentral'noy Azii: Sbornik statey v chest' 80-letiya professora Ye.El.Kychanova* (Tangouts en Asie centrale : Recueil d'articles en l'honneur du 80<sup>e</sup> anniversaire du professeur E.El.Kychanov), *op. cit.*, 2012, p. 443-453.

<sup>314</sup> Li Fanwen 李范文, « 'Wuyin qieyun' yu 'Wenhai baoyun' bijiao yanjiu » 《五音切韻》与《文海宝韵》比较研究 (Comparative study of the 'Dissected rhymes of the five sounds' and the 'Precious rhymes of the sea of characters'), *Xixiayanjiu* 西夏研究 (Tangut Research), vol. 2, Beijing, Zhongguo shehuike xueyuan, 2006, p. 275.

<sup>315</sup> Nishida Tatsuo 西田龍雄, « *Seikago inzu 'Goin setsuin' no kenkyū (ge)* » 西夏語韻図『五音切韻』の研究(下) (A Study of the Xixia rhyme tables "Wu yin qie yun" (3)), *Kyōto daigaku bungakubu kenkyū kiyō* 京都大學文學部研究紀要 (Mémoires du département des lettres, université de Kyōto), vol. 22, Kyoto, Kyōtodaigaku bungakubu 京都大學文學部 (Faculté des lettres de l'Université de Kyoto), 1983, p. 83.

<sup>316</sup> Nikolai Aleksandrovich Nevsky, *Тангутская Филология (Philologie du tangut)*, Moscou, Izd-vo vostochnoy lit-ry, 1960, p. 132.  
[http://www.orientalstudies.ru/rus/index.php?option=com\\_publications&Itemid=75&pub=9698](http://www.orientalstudies.ru/rus/index.php?option=com_publications&Itemid=75&pub=9698)

Nous allons nous appuyer pour une première lecture sur le déchiffrement de West :

**Table 2. Correspondence between flute notes and Tangut characters in IOM Tang. 22/1**

Flute Notation <sup>16</sup>				Tangut Characters <sup>17</sup>				
Manu-script Sign	Standard Sign	Chinese	Pinyin	Tangut	Refs.	Read-ings	Meaning	Translitera-tions
ㄩ	ㄅ	五	wǔ	𐰇	L1915 K4305	'u 'u	salt	五吳烏吾
ㄩ	ㄹ	凡	fán	𐰇	L2476 K2760	xiwa xwá	flower	翻項
ㄩ	ㄹ	尺	chě (chǐ)	𐰇	L3738 K0557	kow kon	merit	工公翁軍 貢功
ㄩ	ㄹ	工	gōng	𐰇	L4018 K5009	tshji tshje	origin, base, root	尺赤齒滯 痲治持池 直
ㄩ	ㄹ	上	shàng	𐰇	L0009 K5475	sjwo sjo	to arise, to appear, to raise	
ㄩ	ㄹ	一	yī	𐰇	L1544	ji	(translit.)	夷依噫
ㄩ	ㄹ	四	sì	𐰇	L2460 K3107	sə sə	(translit.)	四斯嗣姁 氏司思巳 絲死賜
ㄩ	ㄹ	六	liù	𐰇	L4153 K0151	lijw lijew	to gather	六略柳陸 綠錄
ㄩ	ㄹ	勾	gōu	𐰇	L1429 K4586	kjiw kjeu	(translit.)	鳩驕拘高 究韭九
ㄩ	ㄹ	合	hé	𐰇	L3540 K3252	xa xa	(surname)	合哈謁皓 闔河和

**Tableau 16 Correspondance entre des notes de flûte et les caractères tangoutes (Andrew West)**

Si West et d'autres érudits font l'hypothèse que l'année 1173 inscrite à côté des notes IOM Tang.22/1 est la date de la partition, alors sa conclusion est basée sur l'Histoire de la dynastie Liao comme une explication de ce travail et de l'ordre de la notation *gongche*.



## notation IOM Tang. 22/1

époque Xixia

transcription littérale Sun Way, 2022

五 凡 尺 工 上 一 四 六 勾 合  
wu fan che gong shang yi si liu gou he

### Echelle 2 Transcription littérale IOM Tang. 22/1

La table d'équivalence fournie par Andrew West permet une première transcription qui ne ressemble que de loin à une gamme ou une liste de doigtés ordonnés, et pas vraiment à une mélodie non plus.

### Inversion des notes *gong* 工 et *che* 尺 dans la notation *gongche* chez les Xixia

Nous proposons que dans la partition IOM Tang. 22/1, et peut-être plus généralement dans la notation xixia, la prononciation des deux notes *gong* et *che* écrites en chinois et xixia sont non seulement différentes, mais inversées. En chinois 尺 se prononce *che*, mais en xixia 𪛗 se prononce *kow* ou *kon*, tandis que la note 工 *gong*, en xixia 𪛗 se prononce *tshji* ou *tshji°e*. De plus, après lecture de cette partition, nous voyons qu'elle ressemble plus à une liste de notes en notation *gongche* accompagnée de caractères xixia qu'à une partition musicale. Par conséquent, lorsque les Xixia utilisent les noms des notes des Plaines centrales, nous remarquons une différence d'appellation des deux notes en xixia.

Andrew West<sup>317</sup> a également mentionné ce problème. Pour lui, il s'agit d'un mauvais ordre des notes, et non d'une erreur dans l'ordre des caractères xixia. Il a proposé un ordre de la partition IOM Tang. 22/1 (*wu* 五, *fan* 凡, *che* 尺, *gong* 工, *shang* 上, *yi* 一, *si* 四, *liu* 六, *gou* 勾, *he* 合), quelque peu différent de l'ordre des partitions pour flûte de la dynastie Song (*wu* 五, *liu* 六, *fan* 凡, *gong* 工, *che* 尺, *gou*

<sup>317</sup> Andrew West, « Musical Notation for Flute in Tangut Manuscripts », *Tanguty v Tsentral'noy Azii: Sbornik statey v chest' 80-letiya professora Ye.El.Kychanova* (Tangouts en Asie centrale : Recueil d'articles en l'honneur du 80<sup>e</sup> anniversaire du professeur E.El.Kychanov), *op. cit.*, 2012, p. 443-453.

勾, *shang* 上, *yi* 一, *si* 四, *he* 合) . Cependant, cela est cohérent avec l'ordre dans l'histoire des Liao, la liste des notes de la grande musique *dayue*<sup>318</sup>大樂 (*wu* 五, *liu* 六, *fan* 凡, *gong* 工, *che* 尺, *gou* 勾, *shang* 上, *yi* 一, *si* 四, *he* 合). Par conséquent, West a pensé que ce phénomène pouvait provenir de la même source originale, soit de la musique khitan soit de la musique Liao dans la version « Histoire de la dynastie Liao » écrite sous la dynastie

“It cannot be a coincidence that both the editors of the History of the Liao Dynasty (composed 1342–1343) and the scribe of the Tangut manuscript, writing in 1173, used the same incorrect order, and suggests that they were both copying from a common source, perhaps a Liao dynasty work on Khitan music or the lost History of the Liao Dynasty compiled during the Jin 金 (1115-1234) dynasty.”

Changeons notre façon de voir les choses, en prenant la prononciation en xixia comme référence principale, et en commençant par elle.

Le mot tangut correspondant au caractère chinois *gong* se prononce *qi*, et le mot tangut correspondant au caractère chinois *che* se prononce *gong*. Par conséquent, la notation *gongche pu* est prononcée « *qigong pu* » par les Xixia. Tout comme *gongche pu* se prononce *gungchek pou* en cantonais et *kongtshephóo* en hokkien. Si cette prononciation est retranscrite en lettres, elle sera différente du *gongche pu* original. Cela n'a rien à voir avec les caractères d'écriture, mais seulement avec la prononciation. Si quelque chose doit être expliqué par écriture manuscrite, cela sera écrit « *gongche pu* » car cette notation a été introduite chez les Xixia des Plaines centrales. Par conséquent, on dit toujours « *gongche pu* », mais, selon la prononciation en langue xixia, la notation *gongche* s'écrit « *qigong* ». Le tableau de l'article de West explique ce phénomène comme un problème, nous induisant ainsi en erreur en nous faisant croire que les Xixia appellent « *gongche pu* » « *qigong pu* »,

---

<sup>318</sup> Toktogha, *Liao shi* 遼史 (Histoire des Liao), *op. cit.*, *juan* 54 *zhi* 23, 1343. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/遼史/卷54> Apparemment, certaines éditions du *Liao shi* comportent les notes écrites sous forme de signes simplifiés (voir Li Shigen 李石根, *Xi'an guyue pushi fenxi* 西安鼓乐谱式分析, (Analyse du formulaire de partitions de tambour de Xi'an), Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1987, p. 6), mais les seules éditions que j'ai vues donnent les notes sous forme de caractères chinois standards.

mais il s'agit uniquement d'une question de prononciation xixia. Il y a bien une inversion des notes, mais elle n'est pas dans la partition particulière, comme le suggère West, mais dans la relation entre la prononciation et l'écriture. Il y a bien eu adoption par des musiciens parlant tangoute des noms de notes de la notation *gongche*, mais les musiciens ont bien mémorisé l'ordre des notes *fa mi ré do* prononcé *xwa kon tshi sjo*, ce qui correspond assez bien à *fan gong che shang*, mais en écrivant l'équivalent en caractères chinois du nom oral des notes, ils ont fait une inversion, écrivant *che* avec le caractère 工 et *gong* avec le caractère 尺.

Les Xixia ont donc utilisé le *gongche pu* comme système de notation et ont suivi le système des Plaines centrales sans changer la méthode de cette notation. Nous pensons qu'il n'y a qu'une différence de prononciation entre les notes *gong* et *che*, et les Xixia n'ont pas échangé la note *gong* en note *che*, et contrairement à ce que dit West, ils n'ont pas modifié l'ordre des notes. Dans le livre de Jia Changye 贾常业, l'interprétation de rimes Xixia « *wuyin qieyun* », *xixia yunshu* « *wuyin qieyun* » *jiedu* 西夏韵书 « 五音切韵 » 解读, il est indiqué que la version *wuyin qieyun* n HB. No. 620 (39-38), face B, conservée en Russe, « Les symboles de la partition musicale sont remplis plus tard, dans l'ordre de *wu, fan, che, gong, shang, yi, si, liu, gou, he*, qui sont les symboles de notation musicale et sont appelés « *gongche* » ». D'après cette citation, nous supposons donc que la date de 1173, sur cette partition, fait probablement référence à la date d'écriture de cette version de la comptine de *wuyin qieyun*, et ce que Jia Changye appelle *gongche* est la notation *gongche*.

<i>Gongche</i> 工尺	合 <i>he</i>	四 <i>si</i>	一 <i>yi</i>	上 <i>shang</i>	尺 <i>che</i>	工 <i>gong</i>	凡 <i>fan</i>	六 <i>liu</i>	五 <i>wu</i>	乙 <i>yi</i>	仕 <i>shang</i>
<i>Jianpu</i> 简谱	5	6	1	1	2	3	4	5	6	7	1
Solmisation	sol	la	si	do	ré	mi	fa	sol	la	si	do

Tableau 17 Notation *gongche* moderne

Nous pouvons émettre l'hypothèse, selon l'Histoire des Song<sup>319</sup>, que l'empereur Renzong des Xia 夏仁宗 (1124-1193) a voulu améliorer les règles et les théories musicales, et il a nommé Li Yuanru 李元儒, responsable de la musique auprès de la cour, qui a écrit le livre *Dingxinlü* 鼎新律 publié en 1148. De ce point de vue, même si on ne connaît pas la date de la partition IOM Tang. 22/1, et que la personne qui a ajouté cette partition sur le document le date de 1173, cela prouve qu'il a été écrit à une date ultérieure. Ces dates de 1148 et 1173, sous le règne de Renzong (1139-1193), supposent que la partition IOM Tang. 22/1 est l'une des gammes de la musique de banquet des Plaines centrales créée sous la réforme. Après une analyse détaillée, il restera à déterminer si cette gamme est venue s'intégrer à la musique de cour xixia.

Suite aux comparaisons et aux analyses, nous reprenons l'idée de West que la notation de cette partition est pour flûte ou instrument à vent à trous de jeu comme un hautbois cylindrique. Les autres partitions qui ont une notation similaire se trouvent dans le *Shilin guangji* 事林廣記 de Chen Yuanjing<sup>320</sup> et dans le recueil de chants *Baishi daoren gequ*<sup>321</sup> 白石道人歌曲 (Chants du taoïste à la pierre blanche) de Jiang Kui 姜夔, c. 1200<sup>322</sup>, largement étudiés par Rulan Chao Pian.

Après rectification de la place de *che* et *gong*, nous pouvons proposer une transcription plus convaincante, adaptée à la tradition locale xixia :

---

<sup>319</sup> Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 486, *Xiaguo zhuan* 夏國傳 (Pays des Xixia), 1345. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/宋史/卷486>

<sup>320</sup> Chen Yuanjing 陳元靚, *Xinbian qunshu leiyao shilin guangji* 新編群書類要事林廣記 (Livres de groupe nouvellement compilés de Shilin guangji), *op. cit.*, *juan* 12, *houji* 后集 (Dernière partie), *yinyue lei* 音樂類 (Partie musique), ca. 1265.

<sup>321</sup> Jiang Kui 姜夔, *Baishi daoren shiji* 白石道人詩集 (Chants du taoïste à la pierre blanche), ed. Yuan, réédition, 1743, fac simile « Sibu congkan chubian » 四部叢刊初編, Shanghai, Shangwu yinshuguan, 1919. [https://omnia.college-de-france.fr/discovery/fulldisplay/alma990003327300107166/33CDF\\_INST:33CDF\\_INST](https://omnia.college-de-france.fr/discovery/fulldisplay/alma990003327300107166/33CDF_INST:33CDF_INST)

<sup>322</sup> Voir Yang Yinliu 楊荫浏, Yin Falu 阴法鲁, *Song Jiang Baishi chuanguo gequ yanjiu* 宋姜白石创作歌曲研究 (Recherche sur la composition des chansons par Jiang Baishi de la dynastie Song), *op. cit.*, 1957.

Qiu Qionsun 丘琼荪, *Baishi daoren gequ tongkao* 白石道人歌曲通考 (Etude des chansons du taoïste à la pierre blanche), Beijing, Yinyue chubanshe, 1959.

## notation IOM Tang. 22/1

époque Xixia

transcription Sun Way, 2022

五	凡	尺	工	上	一	四	六	勾	合
wu	fan	che	gong	shang	yi	si	liu	gou	he

### Echelle 3 Transcription à la base de la notation *gongche* locale

Selon l'interprétation usuelle de la notation *gongche*, basée sur la répétition de la lecture du *Shilin guangji*, on aurait affaire à une notation pour flûte à six trous. François Picard, qui joue des flûtes à six trous, à huit trous et du hautbois *guanzi*, propose plutôt d'y voir la correspondance avec les doigtés d'une gamme diatonique descendante sur un hautbois à perce cylindrique *guanzi* avec un trou supplémentaire pour le pouce droit pour le son altéré.

## notation IOM Tang. 22/1

époque Xixia

transcription François Picard, 2022

五	凡	工	尺	上	一	四	六	九	合
wu	fan	gong	che	shang	yi	si	liu	jiu	he
1 = A 6	4#	3	2	1	7	6	5	1#	5
1 = D 5	3	2	1	7b	6	5	4	7	4

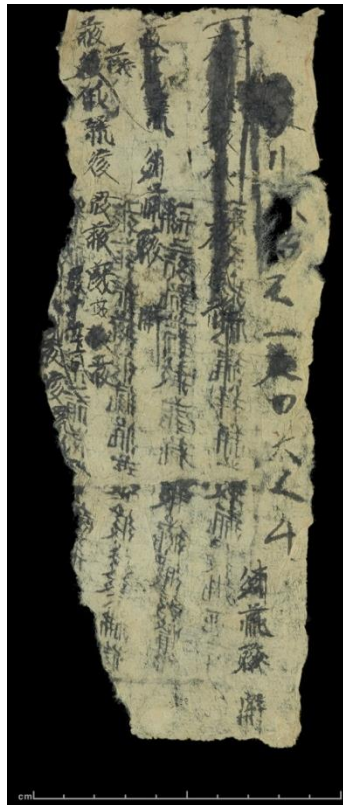
### Echelle 4 Transcription rectifiée en *zhengping diao* 正平調 (François Picard)

Cette lecture de la notation comme étant liée aux doigtés d'un instrument à neuf trous prend soudain tout son sens : d'une manière peut-être un peu trop pédagogique, on commence par énumérer les notes correspondant aux trous placés sur le dessus de l'instrument, puis on place les notes correspondant aux trous des pouces, pour terminer par la note obtenue en bouchant tous les trous. Surtout, cet ordre est documenté par un théoricien polymathe d'époque Song qui n'a rien à voir avec les Xixia, Shen Kuo, qui proposait déjà (*Mengxi bitan* B1/541) tous les modes de la musique de banquet en les ordonnant selon le même ordre.

On trouve en effet exactement l'ordre de la gamme (ici l'aspect de *la* en ton de C

8. 正平調 selon le système moderne documenté par Shen Kuo B1/541), les notes rangées par ordre descendant, puis celles jouées par les deux trous du dessous et tout bouchés (G et C#). On rappelle ici que la gamme naturelle sous les Song a une quarte haute. La gamme privilégiée attendue est, en écriture actuelle, avec un dièse de plus, soit 1 = D soit 5 6 (7b) 1 2 3 A B (C) D E F# A, donc aspect de *sol* avec un *si* bémol *zhidiao* 徵調 ou aspect de *ré* actuel.

**Partition Or. 12380/21**



**Partition 2 Manuscrit Or. 12380/21<sup>323</sup>**

---

<sup>323</sup> The British Library, International Dunhuang Programme.  
<https://idp.bl.uk/collection/E82D201885124C75BE374F9CC1C899F8/?return=%2Fcollection%2F%3Fterm%3DOr.12380%252F21>

## notation Or. 12380/21

époque Xixia transcription François Picard, 2024

	凡	尺	工	上	一	四	六	勾	合
	fan	gong	che	shang	yi	si	liu	gou	he
1 = G	7	6	5	4	3	2	1	4#	1

### Echelle 5 Transcription rectifiée selon le manuscrit (François Picard)

Les notes de la gamme (ici l'aspect de *la* en ton de C 8. 正平調) sont rangées par ordre descendant, selon le système moderne documenté par Shen Kuo B1/541, avec à la fin celles correspondant aux deux trous du dessous et à tout bouché.

Mise à part la première note, qui est illisible, on lit la même gamme descendante avec altération que dans IOM Tang. 22/1. Ainsi, la substitution des caractères pour les notes *gong* et *che* est toujours présente dans cette écriture, ce qui montre que ce n'est pas une erreur ponctuelle sur l'une des notations, et infirme les hypothèses proposées par West. Il n'y a pas de signes, tels que des points, sur aucune des deux partitions pour indiquer la pulsation, ce qui assez logique sur une simple tablature. Selon West, les notes des deux partitions sont très similaires — ce qui paraît évident — et il s'agit selon lui de la même mélodie populaire pour flûte, sous les dynasties Song et Liao. Mais au contraire, rien n'indique qu'il s'agisse d'une mélodie et si elle est populaire ou pas.

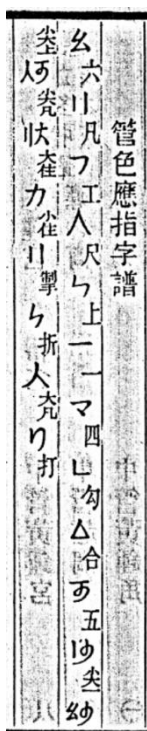


Figure 142 Doigté d'instrument à tuyau<sup>324</sup>

La table des doigtés *guanse* 管色 du *Ciyuan* montre une variante de l'ordre suivi dans les partitions *xixia*, avec la note correspondant au pouce et tout bouché reléguées en fin, et suivies de *la* (*wu* 五), *si* (*jianyi* 尖一), *do* (*jianshang* 尖上), *fa* (*jianfan* 尖凡) aigus et *fa* (*dafan* 大凡) grave, et de quelques signes peu courants et qui marquent plutôt la forme, comme *zhe* 折, *da* 打<sup>325</sup>.

Les notes de la tablature du *Shilin guangji* 事林廣記<sup>326</sup> correspondent à la gamme descendante de notre transcription sur les partitions IOM Tang. 22/1 et Or.12380/21, ces deux tablatures de vents, incluant aux côtés de la « flûte des fonctionnaires » (*gongdi* 官笛) et de la « flûte des Qiang » (*qiangdi* 羌笛) une « flûte des Xia » (*xiadi* 夏笛).

<sup>324</sup> Zhang Yan 張炎 (1248-1315), *Ciyuan* 詞源, *op. cit.*, *shang* :10b, époque Song.

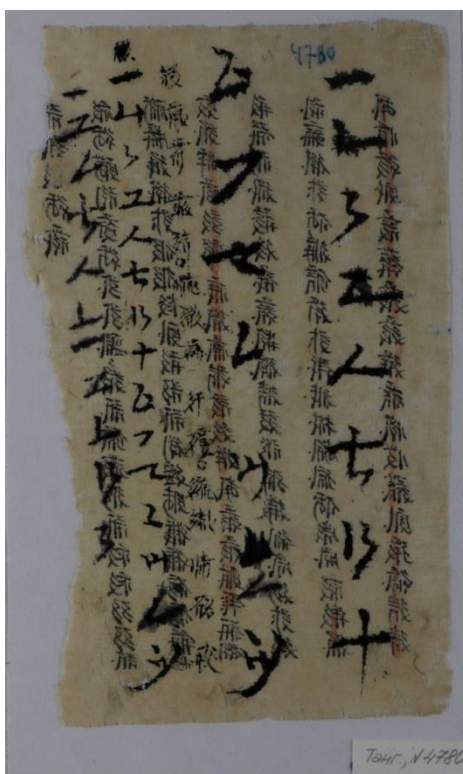
<sup>325</sup> Voir figures 34, 35 et échelle 1, p. 90-91.

<sup>326</sup> Chen Yuanjing 陳元靚 (1200-1266), *Shilin guangji* 事林廣記 (Encyclopédie populaire), *op. cit.*, 1266.



#### 4-2-2 Partition de luth type partition pour *pipa* IOM Tang N 4780

Un document découvert par l'explorateur russe Kozlov sur le site de la ville de Khara-Khoto sur l'ancien territoire xixia en 1907-1909 contient une notation du type de celle pour luth *pipa* de Dunhuang, au dos d'un texte écrit en écriture Xixia<sup>327</sup> ; il porte le numéro 4780 de l'Institute of Oriental Manuscripts de l'Académie des sciences de Russie, Saint-Pétersbourg. Le nom en lettres cyrilliques se lit « Танг. » = Tang., abréviation de Tangut et, chez West, « ИНВ. No » = Inv. No = « numéro d'inventaire ».



Partition 3 Manuscrit IOM Tang N 4780

<sup>327</sup> « Kozlov's fifth journey (Mongol-Sichuan expedition) occurred in 1907-1909. It began in Kyakhta and covered Urga (now Ulan-Bator) and the deeper parts of the Central Asia. It resulted in the discovery of the dead city of Khara-Khoto where the explorer found 2000 books in the Tangut language and a great number of artifacts which depicted vividly many sides of culture and common life of the ancient Tangut State Xie-Xia [sic pour Xixia], among them a collection of paper money, cultic statues and more than 300 Buddhist paintings on wood, silk, cloth and paper. The results of this expedition were presented in a big volume titled [Монголия и Амдо и мёртвый город Хара-Хото] "Mongolia and Amdo and the dead city of Khara-Khoto". »

Пётр Кузьмич Козлов / Pyotr Kuzmich Kozlov (16.10.1863 — 26.09.1935)  
[http://www.orientalstudies.ru/eng/index.php?option=com\\_personalities&Itemid=74&person=29](http://www.orientalstudies.ru/eng/index.php?option=com_personalities&Itemid=74&person=29)

Le document a été décrit en 1965 avec identification aux notations de *pipa* de Dunhuang par Eric Grinstead<sup>328</sup> et publié en 1981 puis 2009 par le spécialiste du tangut Terentiev-Katansky.<sup>329</sup>

Une présentation générale en anglais se trouve chez Andrew West, 2012 :

Among the Tangut manuscripts and blockprints held at the Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences in Saint-Petersburg are two manuscripts that have unusual symbols written on them [Terent'ev-Katanskij 1981, pp. 72–74; Terent'ev-Katanskij 2009, p. 69]. These symbols have been recognised as examples of musical notation since at least 1965, when Eric Grinstead from the Department of Oriental Printed Books and Manuscripts at the British Museum visited Leningrad and noted their similarity to musical notation in manuscripts held elsewhere. [Terent'ev-Katanskij 1981, p. 73.] However, little progress has been made in understanding them since that time.

The first example of musical notation is found on the back of a Tangut document (ИИВ. No 4780<sup>3</sup>), where there are four lines of musical notation, in total about 40 signs. [A copy of the musical notation on ИИВ. No 4780, made by A.P. Terent'ev-Katanskij, is reproduced in his works. See Terent'ev-Katanskij 1981, p. 71, table VI; Terent'ev-Katanskij 2009, p. 74, fig. 5.] These signs largely correspond to the set of signs used on Tang dynasty manuscripts of *pipa* 琵琶 lute scores from Dunhuang (BnF, Pelliot chinois 3539, 3719, and 3808<sup>5</sup>), as well as in 9th century Japanese scores for four-stringed and five-string *biwa* lute,<sup>6</sup> and are evidently examples of *pipa* lute notation. The lute notation on this manuscript will not be discussed further in this paper.

Andrew West, « Musical Notation for Flute in Tangut Manuscripts », *Tanguty v Tsentral'noy Azii: Sbornik statey v chest' 80-letiya professora Ye.EI.Kychanova* (Tangouts en Asie centrale : Recueil d'articles en l'honneur du 80e anniversaire du professeur E. EI. Kychanov), Moscou, Vostochnaya Literatura, 2012, p. 443-453.

---

<sup>328</sup> « Eric Douglas Grinstead (30 July 1921 – November 2008) was a New Zealand sinologist and Tangutologist, who was best known for his analysis of the Tangut script » Wikipedia 6 janvier 2023.

<sup>329</sup> А .П. Терентьев-Катанский, « М у з ы к а в государстве тангутов » (A.P. Terentiev-Katansky, « Muzyka v gosudarstve tangutov ») (La musique dans l'État tangut), V.P. Zaitsev, ed., *Pis'mennye pamyatniki vostoka* (Monuments écrits d'Orient), n° 1 (10), printemps-été 2009, p. 63-75. [http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/PPV\\_2009\\_1-10\\_4\\_terentiev-katansky.pdf](http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/PPV_2009_1-10_4_terentiev-katansky.pdf)

A priori, le texte est écrit à la chinoise, en colonnes verticales descendantes, de droite à gauche. En voici la lecture par Terent'ev-Katanskij.

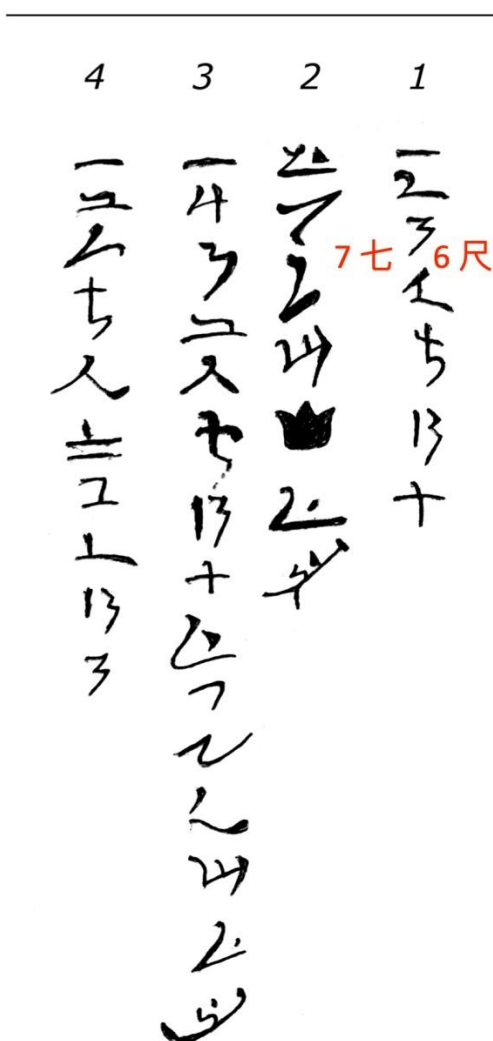


Рис. 5  
Нотная запись на обороте документа  
из Хара-Хото. Инв. № 4780

Figure 143 Terent'ev-Katanskij 2009, p. 74, fig. 5

On notera que deux caractères manquent dans la transcription de Terent'ev-Katanskij, ce qui en fait un matériau peu fiable. Reprenons donc : soit quatre colonnes de 8, 6, 15 et 13 caractères respectivement. La colonne 3 répète les caractères des colonnes 1 et 2. Tous les caractères de la colonne 3 sont différents. On en déduit que le cinquième caractère de la colonne 3, 𐰄, équivalent au chiffre 5 et à l'emplacement I1, manque

dans la colonne 1.

On a une tablature, avec successivement les emplacements suivants.

Cordes	I	II	III	IV	Doigtés
Vide	I0	II0	III0	IV0	
Première	I1	II1	III1	IV1	Index
Deuxième	I2	II2	III2	IV2	Majeur
Troisième	I3	II3	III3	IV3	Annulaire
Quatrième	I4	II4	III4	IV4	Auriculaire

**Tableau 18** Tablature de luth à quatre cordes (Picard)

Cependant, l'identification avec l'écriture de Dunhuang montre que l'on a plutôt à faire à un luth à trois cordes, avec les doigtés IV0, IV1, IV2, IV3, IV4 qui manquent.

Cordes	I	II	III	IV	Doigtés
Vide	一	ㄥ	ㄣ	⊥	
Première	ㄩ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	Index
Deuxième	ㄣ	+	ㄣ	⊥	Majeur
Troisième	フ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	Annulaire
Quatrième	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	Auriculaire

一ㄣㄣㄣㄣㄣㄣㄣㄣㄣ

一ㄣㄣㄣㄣㄣㄣㄣㄣㄣ

一ㄣㄣㄣㄣㄣㄣㄣㄣㄣ

**Tableau 19** Tablature du luth à quatre cordes (Sun Way)

La transcription se fait de manière intuitive en rentrant les données au clavier du logiciel MeiDunhuang, qui est précisément fait pour cela :

Cordes	I	II	III	IV	Doigtés
Vide	一	ㄥ	ㄣ	丄	
Première	ㄩ	ㄙ	ㄘ	ㄨ	Index
Deuxième	ㄩ	ㄨ	ㄣ	丄	Majeur
Troisième	ㄨ	ㄣ	ㄘ	ㄨ	Annulaire
Quatrième	ㄨ	ㄥ	ㄘ	ㄨ	Auriculaire

一ㄥㄣㄩㄙㄘㄩㄨㄣㄨㄣㄘㄨㄨㄣㄘㄨㄣㄘㄨㄣㄘ  
 ㄩㄙㄘㄩㄨㄣㄨㄣㄘㄨㄣㄘㄨㄣㄘ

**Tableau 20** Tablature du luth à quatre cordes (selon codage MeiDunhuang)

Comme dans la notation de *pipa* 琵琶 de Dunhuang 敦煌 ou dans les notations préservées au Japon de musique des banquets *yanyue* 燕樂 de l'époque Tang 唐, les signes marquant les notes à jouer par indication de l'emplacement des doigts sur la touche se suivent, ce sont d'ailleurs des graphies rapides des chiffres allant de 一 1 à 十 10 complétées par des signes tout aussi rapides à écrire et formant un ensemble de vingt caractères différents ; mais de manière originale et inattendue on se trouve dans Tang 4780 avec une suite allant de 1 à 18 par triplets extraits de chaque groupe de quatre : 1 2 3 5 6 7 9 10 11 13 14 15 17 18 19 on ne joue que les cordes I II III en balayage, en omettant la corde IV. On peut penser qu'on est face à une adaptation de la notation pour luth à quatre cordes à un luth à trois cordes, mais en gardant la même notation, qui a perdu sa référence aux chiffres pour signifier directement les positions.

Après les deux premières colonnes exprimant cette suite de 1 à 20 avec omission des multiples de 4, la suite est répétée une deuxième fois en plus petits caractères, tenant sur une seule colonne.

Arrêtons-nous sur cette suite : on a des groupes systématiques de trois notes, mais il y a une erreur : l'omission de la deuxième note dans le quatrième groupe.

## Tangut 4780 IMO

François Picard

Tuning: I=A II=C III=E IV=A

Importé d'un fichier MusicXML de MeiDunhuang in Java par Finale

Figure 144 shows the first ten measures of the piece. The notes are grouped into four sets of three notes each, labeled 1 through 4. The fret positions and symbols for each note are as follows:

Measure	Fret	Symbol
1	10	—
2	11	ㄥ
3	12	ㄣ
4	13	ㄣ
5	14	ㄣ
6	10	—
7	11	ㄥ
8	12	ㄣ
9	13	ㄣ
10	14	ㄣ

Figure 144 Tangut 4780 ACEA 1\_3

En transcrivant ainsi le plus scrupuleusement possible la colonne quatre, qui commence par — (soit — I corde à vide), expose cette fois deux motifs de six puis cinq notes respectivement, mais qui ne sont plus parallèles, sauf à insérer une note manquante, la 3<sup>e</sup> du deuxième motif (noté mes. 12).

Figure 145 shows measures 11 and 12. The notes are grouped into two motifs. The fret positions and symbols for each note are as follows:

Measure	Fret	Symbol
11	10	—
11	11	ㄥ
11	12	ㄣ
11	13	ㄣ
11	14	ㄣ
11	15	ㄣ
12	10	—
12	11	ㄥ
12	12	ㄣ
12	13	ㄣ
12	14	ㄣ
12	15	ㄣ

Figure 145 Tangut 4780 ACEA 4

On a adopté ici l'accordage A C E (A), après quelques essais sous MeiDunhuang.

On a ici, comme dans la plupart des notations tangoutes pour flûtes, des gammes, et non des airs, non des mélodies. Et encore, il ne s'agit même pas d'échelles modales, mais de tablatures : un mode d'emploi.

Nul besoin donc ici d'histogramme des valeurs relatives des notes ou de diagramme d'analyse mélodique.

Après notre analyse, cette partition prouve que la musique xixia a été profondément influencée par la musique tang. En plus de la partition *gongche* évoquée précédemment, la partition *pipa* a également été utilisée. Ces trois partitions montrent que la musique xixia a intégré le système des Plaines centrales dans l'apprentissage, qu'elle le connaît très bien et sait utiliser ses notations.

## 4-3 Partition des mélodies

Mises à part les partitions des tablatures xixia, nous trouvons une partition mélodique parmi les objets retrouvés par les archéologues en 2016 sur l'un des anciens territoires xixia. La découverte de cette partition permet d'enrichir les études de la musique xixia, et d'analyser la forme, les gammes, et les mélodies trouvées chez les Xixia.

### 4-3-1 Partition du temple Haimu de Wuwei

À Wuwei 武威, ville située dans la région de Gansu, ancien territoire xixia, se trouve le temple Haimu, Haimu si 亥母寺, composé de quatre grottes du XII<sup>e</sup> siècle, creusées au cours de la dynastie Xixia et utilisées par les dynasties suivantes jusqu'à celle des Qing. Ces grottes avec leurs vestiges s'étendent sur près de 10 000 m<sup>2</sup>, les découvertes des archéologues depuis 2016 rassemblent, manuscrits, vestiges bouddhiques et objets de la vie quotidienne, dans les grottes 1 et 3<sup>330</sup>. Selon les chercheurs, ce site est celui où se trouve la plus forte concentration de vestiges de la dynastie Xixia de toute la Chine.

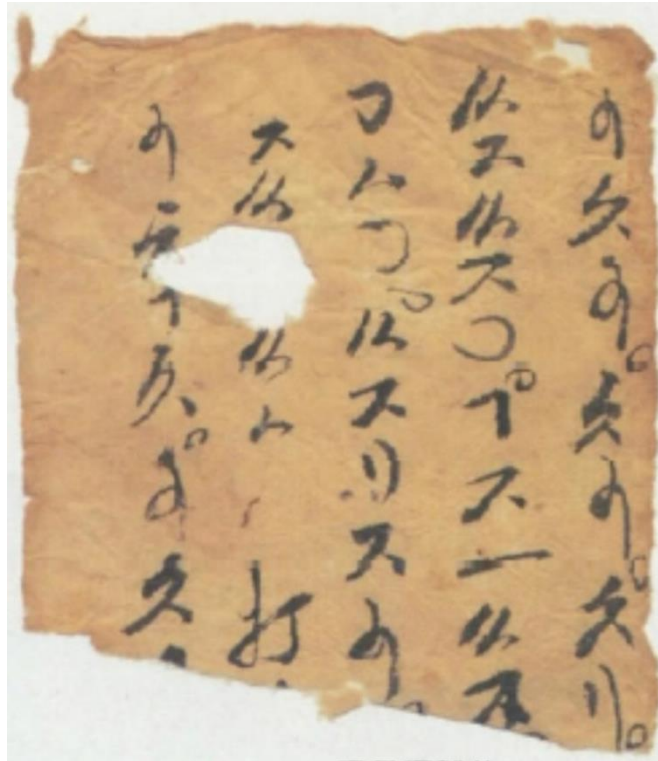
Dans l'inventaire<sup>331</sup> établi en 2018 par les chercheurs de l'institut des vestiges culturels et archéologiques de la région chinoise du Gansu, une partition, certes incomplète, de musique, découverte parmi des manuscrits écrits en caractères tangoutes, peut être considérée comme un manuscrit de la dynastie Xixia.

---

<sup>330</sup> Gansu Sheng Wenwu Kaogu Yanjiusuo 甘肃省文物考古研究所 (Institut provincial du Gansu des vestiges culturelles et de l'archéologie), 2018.  
<http://www.silkroads.org.cn/portal.php?mod=view&aid=11588>  
<http://www.silkroads.org.cn/portal.php?mod=view&aid=19024>

<sup>331</sup> Zhongguo shehuike xueyuan kaogu yanjiusuo 中国社会科学院考古研究所 (Institut d'archéologie de l'académie chinoise des sciences sociales), 2018.  
<http://www.kaogu.cn/cn/xccz/20180202/60985.html>





Partition 4 Manuscrit du temple Haimu<sup>332</sup>

#### Caractères Haimu si et gongche pu

On identifie ici les caractères dans l'ordre conventionnel pinyin – caractère, mais c'est évidemment dans l'ordre inverse que l'opération se fait : on identifie une graphie à un caractère, puis celui-ci à une prononciation et de là à son pinyin.

---

<sup>332</sup> *Ibid.* <http://www.kaogu.cn/cn/xccz/20180202/60985.html>

E		D		C		B		A		
	五		尺		工		上		五	1
	六		上		合		六		六	2
	工				工		上		五	3
	六		上		四		尺		四	4
	四		合		上		工		六	5
	五		打		尺		四		五	6
	六				凡		工		四	7
					尺		六		六	8
					五		一		凡	9
							上		四	10
							六			11

Tableau 21 Correspondance des notes de la partition du temple Haimu<sup>333</sup>

En observons la partition, nous constatons qu'il existe des manières différentes pour

<sup>333</sup> *Ibid.* <http://www.kaogu.cn/cn/xccz/20180202/60985.html>

écrire les mêmes notes dans cette partition, pour pouvoir les comparer, nous les listons les mêmes notes ensemble pour voir leur différence.

**Caractère *wu* 五**



**Caractère *liu* 六**



**Caractère *fan* 凡**



**Caractère *gong* 工**



**Caractère *che* 尺**




**Caractère *shang* 上**



**Caractère *yi* 一**



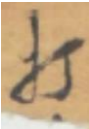
**Caractère *si* 四**

A4  A10  B6  C4  E5 











**Caractère *he* 合**

C2  D5 

**Caractère *da* 打**

D6 

Correspondances graphies Jiang Kui – gongche standard :

Temple Haimu										
Jiang Kui	厶	マ	一	么	厶	人	フ	リ	久	夕
<i>Gongche pu</i>	合 <i>he</i>	四 <i>si</i>	一 <i>yi</i>	上 <i>shang</i>	勾 <i>gou</i>	尺 <i>che</i>	工 <i>gong</i>	凡 <i>fan</i>	六 <i>liu</i>	五 <i>wu</i>
Solfège	sol	la	si	do	do#	ré	mi	fa(#)	sol	la

**Tableau 22 Correspondances de la notation de la partition Haimu sous les graphies de Jiang Kui**

Ainsi nous trouvons chez Zhu Xi 朱熹<sup>334</sup>, les théories musicales sous la dynastie Song, qui nous permettent d’analyser la partition Haimu si dans une condition de la notation *gongche* de l’époque des Song.

*Jin suyue zhi pu*

<sup>334</sup> Zhu Xi 朱熹, *Huian xiansheng Zhu Wengong wenji* 晦庵先生朱文公文集 (Recueil des écrits de Zhu Xi), *juan* 15, 1265, f. 309-311 <https://ctext.org/library.pl?if=en&file=82496&page=309>

今俗樂之譜，

Voici la notation de la musique profane d'aujourd'hui

△則合之為黃也。

le *he* désigne la note *sol* (*huangzhong* C)

マ則四下之為大也。マ則四上之為太也，

le [caractère prononcé en chinois] *si* bas désigne la note *lab* (*daliu* Db), le *si* haut désigne la note *la* (*taicu* D)

一 則一下之為夾也， 一 則一上之為姑也。

le *yi* bas désigne la note *sib* (*jiazhong* Eb), le *yi* haut désigne la note *si* (*guxian* E)

么則上之為中也。

le *shang* désigne la note *do* (*zhongliu* F)

厶 則勾之為蕤也，

le *gou* désigne la note *do #* (*ruibin* F#)

人則尺之為林也。

le *che* désigne la note *ré* (*linzhong* G)

フ則工下之為夷也，フ則工上之為南也。

le *gong* bas désigne la note *mib* (*yize* Ab), le *gong* haut désigne la note *mi* (*nanliu* A)

冫 則凡下之為無也， 冫 則凡上之為應也，

le *fan* bas désigne la note *fa* (*wuyi* Bb), le *fan* haut désigne la note *fa#* (*yingzhong* B)

久 則六之為黃清也。

le *liu* désigne la note *sol* à l'octave (*huangzhong qing* C)



則五下之為大清也，



則五上之為太清也，

le *wu* bas désigne la note *lab* à l'octave (*daliu qing* C#), le *wu* haut désigne la note *la* à l'octave (*taicu qing*)

[口] 則[口]上之為夾清也。

le [ ] haut [sic pour 下 bas] désigne la note *sib* à l'octave (*jiazhong qing*),

此聲俗工皆能知之，但或未識古律之名，不能移彼以為此。<sup>335</sup>

Ces notes les artisans peuvent les connaître, mais ils ne connaissent pas nécessairement le nom des anciennes hauteurs fixes, il ne faut donc pas les confondre.

On peut voir aussi l'expression « *Jin suyue zhi pu* » 今俗樂之譜 (les partitions de la musique profane d'aujourd'hui) dans les livres de Chen Li 陳澧.<sup>336</sup>

晦庵先生朱文公文集15, 309-311

Zhu Xi (échelle totale)

François Picard 06/02/2024

Dans chaque ton, chaque note prend un nom particulier  
lǚ mei lǚmíng yòng gēbié 律每律名用各別

### Echelle 6 Modes des Song, Zhu Xi (François Picard)

L'échelle totale de la notation profane exposée par Zhu Xi est en accord avec les pratiques des Song documentées par Shen Kuo et autres. Zhu Xi met en relation le système des hauteurs fixes des tubes et carillons *lüliü* (*huang, da, tai...*), le système

<sup>335</sup> Tang Shunzhi 唐順之, *Baibian* 稗編 (Partie Bai), édition *Qinding Siku quanshu* 欽定四庫全書 (Les Livres complets des quatre Magasins), *juan* 41, époque Ming. [https://zh.wikisource.org/wiki/稗編\\_\(四庫全書本\)/卷\\_041](https://zh.wikisource.org/wiki/稗編_(四庫全書本)/卷_041)

<sup>336</sup> Chen Li 陳澧 (1810-1882), *Fanyu Chen shi dong shu cong shu* 番禺陳氏東塾叢書 (Collection des séries d'écoles privées Est de Panyu des Chen), « *Shengliutong kao* » 聲律通考 (Analyse des tons et rythmes linguistiques), *juan* 8, 1858. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=1283031>

des cinq hauteurs relatives *wusheng* (*gong shang jue zhi yu*), avec leurs deux notes complémentaires, et les notes provenant des indications de doigtés des instruments. L'échelle est structurée par deux quarts disjointes : *he-shang*, *che-liu*, avec des hauteurs fixes, tous les degrés intermédiaires et supplémentaires peuvent prendre deux valeurs, basse ou haute. Ces valeurs sont indiquées par le nom du mode.

Mais dans la partition du temple de Haimu, le nom du mode nous manque. En dehors des quatre aspects (de *do*, de *ré*, de *la*, de *la* transposé sur *mi*, déterminés par la note finale qui donne la couleur modale), il n'y a en pratique que sept échelles. Nous allons examiner les successions de notes, et voir si l'on peut éviter les demi-tons. La mélodie de Haimu si a les suites :

*liu-fan* et *fan-liu*, donc le *fan* ne peut être haut, le *fa* ne peut être dièse.

*yi-shang*, donc le *yi* ne peut être haut, le *si* doit être bémol.

*gong-che*, donc le *gong* ne peut être bas, le *mi* doit être bécarre.

Pour éviter les demi-tons successifs, il n'y a qu'une solution, à la manière Song, avec une quarte augmentée : ton de Sib, 1 = Bb, tout en sachant qu'une pièce comme « Yumei ling » 玉梅令 s'affranchit de cette pseudo-règle.

晦庵先生朱文公文集15, 309-311

Zhu Xi (échelle du Haimu si)

François Picard 06/02/2024

Dans chaque ton, chaque note prend un nom particulier  
lǚ mei lǚmíng yòng gēbié 律每律名用各別

合	高四	下一	上	
1 = Bb 6	7	1	2	
尺	高工	下凡	六	高五
3	4#	5	6	7

Echelle 7 Temple Haimu selon Zhu Xi

# partition du temple Haimu de Wuwei 武威亥母寺

époque Xixia

transcription François Picard, 2024, selon Zhu Xi

五 六 五 四 六 五 四 六 凡 四

上 六 上 六 工 四 工 尺 一 上 六

工 合 工 四 上 尺 凡 六 五

尺 上 上 合

打

五 六 工 六 四 五 六

Figure 146 Transcription selon Zhu Xi



On peut reconnaître un mode 4 *Zhonglü diao* 中呂調 en choisissant un aspect de *la* (avec une finale *he* 合/Sol), sans indication de durée ni de mesure, on a juste mis des barres après les *la* graves. On peut aussi proposer une idée du phrasé à travers une inscription dans une mesure brève – brève – longue :

partition du temple Haimu de Wuwei 武威亥母寺

époque Xixia

transcription 2024, selon Zhu Xi

The musical score consists of five staves of notation in a single system. Each staff contains a sequence of notes on a five-line staff, with a key signature of one flat (B-flat). Below each note is a gongche pu symbol. The symbols are: 五, 六, 五, 四, 六, 五, 四, 六, 凡, 四; 上, 六, 上, 六, 工, 四, 工, 尺, 一, 上, 六; 工, 合, 工, 四, 上, 尺, 凡, 六, 五; 尺, 上, 上, 合; 五, 六, 工, 六, 四, 五, 六.

Figure 147 Transcription selon Zhu Xi

Pour déchiffrer cette partition, nous l'avons comparée aux notation *gongche pu* d'époque Song : le recueil de chants *Baishi daoren gequ*<sup>337</sup> 白石道人歌曲 (Chants

<sup>337</sup> Jiang Kui 姜夔, *Baishi daoren shiji* 白石道人詩集 (Chants du taoïste à la pierre blanche), *op. cit.*, 1919.

du taoïste à la pierre blanche) de Jiang Kui 姜夔, c. 1200<sup>338</sup>, la tablature de flûtes *guanse zhifa* du *Shilin guangji* 事林廣記<sup>339</sup>, et le traité sur le tempérament de la cithare *Qinlü shuo* 琴律說 de Zhu Xi 朱熹, qui donne les équivalences entre les cordes du qin accordées par quintes, les douze sons des cloches *lülü* et la notation qu'il appelle « populaire » *suyue pu* 俗樂譜.<sup>340</sup>

Grâce aux différentes notations musicales de la dynastie Song, nous avons pu déchiffrer cette partition. De plus, la comparaison des notations Xixia et Song est fructueuse, comme nous l'avons montré avec les partitions IOM Tang. 22/1 et Or.12380/21. Les modes et rythmes présentés dans la partition du temple Haimu montrent une forte présence de la musique song dans la culture xixia.

## 4-4 Les modes de la musique de banquet vus à travers des partitions tangoutes

Après avoir analysé les quatre partitions xixia, nous que toutes font appel au système des modes de la musique de banquet exposé par Shen Kuo et Zhu Xi de la dynastie Song.

### 4-4-1 Les débuts de la musique de banquet chez les Tangoutes

La musique de banquet, appelée *yanyue* 燕樂 ou 宴樂, où *yan* 燕 signifie élégante et *yan* 宴, banquet. C'est une musique de divertissements accompagnée de danses, donnée à la cour des dynasties des Plaines centrales. C'est une musique profane plutôt que rituelle, jouée lors des cérémonies, des fêtes, des divertissements et des

---

<sup>338</sup> Voir Yang Yinliu 杨荫浏, Yin Falu 阴法鲁, *Song Jiang Baishi chuanguo gequ yanjiu* 宋姜白石创作歌曲研究 (Recherche sur la composition des chansons par Jiang Baishi de la dynastie Song), *op. cit.*, 1957.

Qiu Qionsun 丘琼荪, *Baishi daoren gequ tongkao* 白石道人歌曲通考 (Etude des chansons du taoïste à la pierre blanche), *op. cit.*, 1959.

<sup>339</sup> Chen Yuanjing 陈元靓, *Shilin guangji* 事林廣記 (Encyclopédie populaire), *op. cit.*, 1266.

<sup>340</sup> Voir Zhu Xi 朱熹, *Huian xiansheng Zhu Wengong wenji* 晦庵先生朱文公文集 (Recueil des écrits de Zhu Xi), *op. cit.*, *juan 15 dinglü* 定律 (tempérament fixe), 1265, p. 308-310. <https://ctext.org/library.pl?if=en&file=82496&page=298>

anniversaires des empereurs et des nobles. Pour aborder ce sujet, il faut comprendre l'importance de la musique de banquet chez le peuple Han, comment les Tangoutes l'ont reçue et enfin comment les Xixia l'ont utilisée.

Les Tangoutes ont eu de nombreux contacts avec les Han, ils étaient proches de la culture des Plaines centrales, ce qui a pu conduire à l'introduction de la musique de banquet chez les Tangoutes puis les Xixia. Nous partons de l'hypothèse que ce sont les fonctionnaires tangoutes qui travaillaient à la cour de la dynastie Tang qui, les premiers, ont découvert la musique de banquet, et qu'ils ont pu l'apprécier, selon leur statut, à diverses occasions. Ce n'est pas par le bouddhisme, principale religion des Xixia, que cette musique a pu le parvenir, car les musiques jouées lors des rituels sont bien différentes.

Dans les chroniques des Xixia<sup>341</sup>, Li Yuanhao a adopté les systèmes des Han lors la fondation de la dynastie Xixia, à ce moment, le système *liyue* et les rituels ont commencé à être influencés par la musique de banquet des Xixia.

---

<sup>341</sup> « *Jingyou sinian, Yuanhao Daqing yuannian chun zhengyue, shizhi fanshu. Qiuqiyue, gengding liyue. Dai Deming neifu, qi liwen yijie, lüdu shengyin, wubu zunyi songzhi. Yuanhao jiushi zhongguo wei buzhu fa, wei Yeli Renrong yue: "Wang zhezhi li zuoyue, daoza yimin. Fansu yi zhongshi weixian, zhandou weiwu, ruo Tang Song zhi rujie fanyin, wu wuqu yan."* Yushi, yu jixiong, jiabin, zongsi, yanxiang, caili zhi jiubai wei sanbai, geyue zhi wuyin wei yiyin, lingyu guozhong, you buzunzhe, zu. » 景祐四年、元昊大慶元年春正月，始制蕃書。秋七月，更定禮樂。迨德明內附，其禮文儀節，律度聲音，無不遵依宋制。元昊久視中國為不足法，謂野利仁榮曰：「王者制禮作樂，道在宜民。蕃俗以忠實為先，戰鬥為務，若唐宋之縟節繁音，吾無取焉。」於是，於吉兇、嘉賓、宗祀、燕享，裁禮之九拜為三拜，革樂之五音為一音，令於國中，有不遵者，族。 Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, juan 12, 1825.

Voir aussi « *Chen ouyi kuangfei, zhi xiaofan wenzi, gai dahan yiguan, geyue zhi wuyin wei yiyin, caili zhi jiubai wei sanbai.* » 臣偶以狂斐，制小蕃文字，改大漢衣冠，革樂之五音為一音，裁禮之九拜為三拜。 Li Tao 李燾, *Xu Zhizhi tongjian changbian* 續資治通鑑長編 (Longue ébauche de la continuation du Zizhi tongjian), 1183.



Figure 148 Groupe de musiciens de la cour des Song<sup>342</sup> (détail)

Nous avons mentionné que la musique de banquet se jouait à la cour ; après la fondation de la dynastie Xixia, les empereurs ont eu besoin de la musique de banquet pour leurs divertissements et cérémonies.

#### 4-4-2 Les échelles de musique de banquet

Shen Kuo, dans son *Mengxi bitan*, montre que sous la dynastie Song, les airs et les échelles sont utilisés et enseignés au conservatoire *Jiaofang*, un institut qui gère les représentations et l'organisation des spectacles, concerts et théâtres de cour. Dans le même ouvrage il mentionne aussi les 28 échelles de musique de banquet (*yanyue ershiba diao* 燕樂二十八調) utilisées à la cour des Song. Les modes de la musique de banquet sont basées sur des échelles diatoniques, notons que les Song ont perdu l'aspect de *mi*, et que le *jue* est un aspect de *la* transposé.

#### Vingt-huit échelles de musique de banquet

Les analyses que nous avons effectuées sont basées sur ces vingt-huit échelles :

---

<sup>342</sup> Song Huizong 宋徽宗, *Shiba xueshi juan tu* 十八學士卷圖 (18 érudits), peinture sur soie, époque Song, localisation inconnue, mais il existe une version au musée Gugong de Taipei. <https://zhuanlan.zhihu.com/p/302478263>

合 = G Shen Gua B1/541 système moderne Les vingt-huit échelles de la musique de banquet 燕樂二十八調 François Picard 26/11/2022

1 Zhenggong 1. 正宮 6 Dashi diao 6. 大石調 24 Banshi diao 24. 般涉調 11 Dashi diao 11. 大石角

G Taicu

Ab Jiazhong

Eb Zhonglü

C Linzhong

D Nanlü

Eb Wuyi

F Huanzhong

Echelle 8 Transcription des vingt-huit échelles selon l'ordre de Shen Kuo (François Picard)

合 = E Shen Gua B1/541 système moderne Les vingt-huit échelles de la musique de banquet 燕樂二十八調 François Picard 24/11/2022

1. 正宮 宮 aspects de do 6. 大石調 商 aspects de ré 11. 大石角 aspects de mi (la) 24. 般涉調 羽 aspects de la

G Taicu

Ab Jiazhong

Bb Zhonglü

C Linzhong

D Nanlü

Eb Wuyi

F Huanzhong

Echelle 9 Transcription des vingt-huit échelles (François Picard)

Shen Gua B1/541 système moderne Les vingt-huit échelles de la musique de banquet 燕樂二十八調 François Picard 24/11/2022

合 = G

宮 aspects de do 6.大石調 商 aspects de ré 11.大石角 角 aspects de mi (la) 24.般涉調 羽 aspects de la

G Taicu

Ab Jiazhong

Bb Zhongli

C Linzhong

D Nanli

Eb Wuyi

F Fuanzhong

### Echelle 10 Transcription des vingt-huit échelles (François Picard)

Les transcriptions par François Picard du système moderne sur la portée, ainsi que les gammes descendantes selon la version de Shen Kuo, représentent sous différentes tonalités, les quatre aspects, soit le *gong* 宮 *do ré mi fa# sol la si do*, le *shang* 商 *ré mi fa# sol la si do ré*, le *yu* 羽 *la si do ré mi fa# sol la* et le *jue* 角 *si do# ré mi fa# sol la si*, qui est en fait un aspect de *yu* transposé.

### 4-4-3 Comparaison entre les quatre partitions

À part les analyses musicales, l'apparition de ces partitions est au centre de notre discussion. À cet égard, examinons dans le tableau 8 les points communs et les caractéristiques respectives de ces quatre partitions.



Figure 149 Comparaison des partitions Haimu, Inv. No 4780, IOM Tang. 22/1 et Or. 12380/21

	Temple Haimu	Inv. No 4780	IOM Tang. 22/1	Or. 12380/21
Préservation de l'ensemble	Plutôt bien conservée mais incomplète	Vraisemblablement complète	La partition est sans doute incomplète	Dommages importants et partition incomplète
Système de notation	Notation <i>gongche</i> de la cour des Tang, <i>suyue pu</i>			
Nombre total de notes	36	39	10	11
Caractéristiques	Présence du <i>dingban</i> 丁 板, seule la partition est indiquée, rien n'est noté au dos de la feuille	Ecrit au dos d'un manuscrit	Mise en page soignée	Petite mélodie écrite à la main au dos d'un morceau de papier

**Tableau 23 Comparaison des quatre partitions**

Abordons la forme de la notation de ces quatre partitions : il s'agit de la même notation en *gongche*, mais il existe de nombreuses variantes. Dans Or. 12380/21, il y a, en même temps, les noms des notes en langue xixia et en notation *gongche*, c'est la seule partition musicale écrite en langue xixia parmi tous les documents découverts. West, dans son article, constate que les Tangoutes ont inversé les noms des notes. Les partitions de Haimu et Or. 12380/21, sont en écriture cursive, contrairement aux partitions Inv. No 4780 et IOM Tang. 22/1, qui, sont en écriture script. Sans doute la partition IOM Tang. 22/1 a été écrite dans un livre, car la transcription y est soignée,



seules les notes de musique sont transcrites sur une feuille, alors que la partition Or. 12380/21 semble être un brouillon noté, sur un morceau de papier, avec d'autres éléments.

L'examen de ces quatre partitions xixia ne nous a pas permis de déterminer l'année de création. Mais à travers les méthodes de notation et les gammes utilisées, les partitions musicales montrent que les Tang et les Song ont diversement influencé la musique xixia, non seulement dans la diversité des instruments de musique, mais aussi dans les partitions, et même dans les gammes et les mélodies. L'admiration de la dynastie Xixia pour la culture han se manifeste dans la culture musicale et la méthode de notation qui a également hérité des caractéristiques des Tang et des Song.

## Chapitre 5 : Poèmes et musiques sur le thème des Tangoutes

Dans le processus de mon étude de la musique xixia, en plus de l'analyse des partitions musicales et des instruments de musique, j'ai également trouvé quelques poèmes ou chansons des Jin 金 (1115-1234), Yuan ou Ming qui pourront peut-être fournir des informations relatives aux musiques xixia et tangoute. Parce que ce sont des œuvres de l'imagination, ces poèmes permettent d'accéder à des connaissances sur la musique xixia après la disparition de la dynastie Xixia.

Les thèmes des poèmes parlant du peuple tangoute que je vais étudier sont inspirés par l'histoire et la musique des Tangoutes, transmises par les générations qui ont suivi la période de la dynastie Xixia. Mais il faudra établir si, au-delà de la référence textuelle aux Tangoutes, le texte ou la musique donnent accès aux musiques tangoutes.

Les principales formes littéraires des dynasties Tang, Song et Yuan sont la poésie régulière *shi* 詩, les poèmes lyriques *ci* 詞 et les ballades à chanter *qu* 曲, à savoir les poèmes réguliers des Tang *tangshi* 唐詩, les poèmes lyriques des Song *songci* 宋詞 et les ballades des Yuan *yuangu* 元曲. Grâce aux livres d'histoire<sup>343</sup>, nous savons qu'après la chute du régime Xixia et jusqu'à la dynastie Ming, sa culture est toujours présente à travers des sūtras bouddhiques écrits sur papier ou gravés sur pierre, la langue xixia est encore utilisée et des fonctionnaires xixia sont toujours en activité, dans les cours yuan et ming.

---

<sup>343</sup> Ruth Dunnell, « The Hsia origins of the Yüan institution of imperial preceptor », *Asia Major*, 3rd series, Vol. 5, No. 1, 1992, p. 85–111.

Ikeda Takumi 池田巧, « Exploring the Mu-nya people and their language », *Zinbun: memoir of the Research Institute for Humanistic Studies, Kyoto University*, vol. 39, 2006, p. 19–147. <https://www.zinbun.kyoto-u.ac.jp/>

Peut-être qu'à cette époque, les cultures xixia et tangoute sont différentes de la dynastie Xixia originelle, mais leur diffusion est indiscutable. Nous avons trouvé trois poèmes et musiques créés sur le thème « tangoute ». Observons dans un premier temps l'ensemble des documents, puis transcrivons-les en partitions musicales sur portées.

Titres	<i>Tanggudai</i> 唐古歹				<i>Yeketangwu</i> 也可唐兀	
Périodes	Fin Jin 金 - début Yuan	Yuan (1297-1368)	Ming		Xixia ou Yuan	
Auteurs	Guan Hanqing 關漢卿 (1224-1297)	Li Zhifu 李 直夫	Wang Shifu 王實 甫 (1260-1336), Jia Zhongming 賈 仲明 (1343-1422)		Inconnu	
Genres	<i>Qupai</i> 曲牌	<i>Qupai</i> 曲牌	<i>Yuanqu</i> 元曲		<i>Daqu</i> 大曲	
Notations	Modèle prosodique <i>pingze</i> 平仄	X	<i>Gongche pu</i>		<i>Shi-er-lü</i> 十二律 et <i>gongche pu</i>	
Paroles	Oui	Oui	Oui		Non	
Nombre de notes	22	42	44	49	49	250

**Tableau 24 Comparaison préliminaire des *Tanggudai* et *Yeketangwu***

Raison pour laquelle nous positionnons, selon la période de composition, « *Tanggudai* » avant « *Yeketangwu* » :

- *Taihe zhengyin* utilise le terme *qianren* 前人, pour montrer que ces poèmes sont écrits par le même auteur mais sous une forme différente, *qupai* 曲牌.

- Guan Hanqing, sans doute né à Khanbaliq (Dadu) entre 1220 et 1240 et décédé entre 1300 et 1320, est né formellement avant la fondation de la dynastie Yuan (1271-1368). Il est néanmoins très généralement considéré comme un des quatre

grands dramaturges des Yuan<sup>344</sup>.

## 5-1 *Tanggudai* 唐古歹

Le titre de ce poème, *Tanggudai* 唐古歹, écriture en caractères chinois pris pour leur valeur phonétique du mot « tangoute », est le nom donné par les Mongols de la dynastie Yuan aux Xixia. Il dépeint un sentiment mêlé de regrets de leur vie nomade, de crainte de ne pouvoir subvenir à leurs besoins et d'espoir d'un avenir meilleur. Même si ce poème a pour titre « Tangoutes », il ne décrit ni le point de vue, ni les coutumes des Tangoutes.

*Tanggudai* est écrit en phonétique avec les caractères *tang* 唐 ou *tang* 倘, *gu* 古 ou *wu* 兀, et le caractère *dai* 歹 qui ne change pas. D'ailleurs, si on prend la transcription phonétique de la prononciation des Plaines centrales *Zhongyuan yinyun* 中原音韻, on trouve comme transcriptions *t'anḡuḡat* ou *t'anḡat*. « *Tanggudai* » et « *Tangwudai* » sont le nom des Tangoutes sous la dynastie Yuan. Cette alternance entre les caractères *gu* et *wu* se retrouve dans les textes relatifs à *Tanggudai*. Ce dernier désigne en même temps le nom d'un timbre (*qupai* 曲牌), qui permet de mettre des paroles sur la musique, sans en connaître la mélodie, mais en respectant les règles tonales ordonnées par les *pingze*. Parmi mes recherches, j'ai trouvé plusieurs *Tanggudai* des dynasties Yuan aux Ming, sous des formes différentes, en *qupai* avec le système *pingze*, et en poèmes chantés des Yuan (*yuanqu* 元曲).

### 5-1-1 *Qupai* 曲牌

*Tanggudai* 唐古歹 ou *Tangwudai* 唐兀歹 est le nom d'un des airs du nord *beiqu* 北曲 de la dynastie Yuan, il est réputé tenir son origine de peuples du Nord, comme les Jurchen. Il appartient à une suite en mode *shuangdiao* commençant par *Wu gongyang*

---

<sup>344</sup> Li Tche-houa, « Le dramaturge chinois Kouan Han-k'ing », *Les Théâtres d'Asie*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1961, p. 79-88.

五供養. Il est toujours suivi de l'air *Hudubai* 忽都白.<sup>345</sup>

Les poèmes à chanter des Yuan (*yuanqu* 元曲) doivent être composés en fonction de modèles prosodiques préexistants qui leur permettront de se caler sur des mélodies identifiées par leur nom ; modèles prosodiques et mélodies sont appareillés grâce à une étiquette, un timbre, ce qui s'appelle *qupai* 曲牌. Le nom du *qupai* n'a pas de lien avec le contenu.

### **Tanggudai dans le *Jiugong dacheng***

La ballade *Tanggudai* 唐古歹 se trouve dans plusieurs grandes compilations : l'anthologie complète de textes et d'airs musicaux du Sud et du Nord en neuf modes *Jiugong dacheng nanbeici gongpu* 九宮大成南北詞宮譜, 1746<sup>346</sup> ; le *Yongxi yuefu* 雍熙樂府, qui comprend une sélection de ballades *sanqu* 散曲 et de pièces de théâtre *xiqu* 戲曲 compilée par Guo Xun 郭勳 sous la période Jiajing 嘉靖 (1522-1566) de la dynastie Ming ; le *Yuanren baizhong* 元人百種 (Cent pièces des lettrés de l'époque Yuan), ou *Yuanqu xuan* 元曲選 (Sélection des ballades des Yuan), qui comprend une collection de *zaju*, compilée par Zang Maoxun 臧懋循 (1550-1620) sous la dynastie Ming.<sup>347</sup>

Le grand recueil *Jiugong dacheng nanbei ci gongpu* 九宮大成南北詞宮譜 (Grande collection selon neuf toniques de partitions d'airs à chanter du Nord et du Sud), abrégé ici en *Jiugong dacheng*, est une collection de partitions d'opéra et de musique de la dynastie Qing, compilée par le prince Yunlu 允祿 de Heshuozhuang 和碩莊. Le livre sélectionne des paroles *ci* 詞 des dynasties Tang, Cinq Dynasties et Dix Royaume, et Song, les pièces à chanter sur plusieurs tons *zhugong diao* 諸宮調

---

<sup>345</sup> Dale R. Johnson, *Yuan Music Dramas: Studies in Prosody and Structure and a Complete Catalogue of Northern Arias in the Dramatic Style*, Michigan, University of Michigan Press, 1980, p. 24 et 275.

<sup>346</sup> Zhou Xiangyu 周祥鈺, Zou Jinsheng 鄒金生, *Jiugong dacheng nanbei ci gongpu* 九宮大成南北詞宮譜 (Anthologie complète de textes et d'airs musicaux du Sud et du Nord en neuf modes), *juan* 66, 1746. <https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46043&page=111>  
<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46043&page=112>

<sup>347</sup> Zang Maoxun 臧懋循, *Yuanqu xuan* 元曲選 (Sélection des ballades des Yuan) ou *Yuanren baizhong* 元人百種 (Cent pièces des lettrés de l'époque Yuan), 1616.

des dynasties Jin 金 (1115-1234) et Yuan, les ballades *sanqu* 散曲 des Yuan et des Ming, l'opéra du Sud *nanxi* 南戲 et le théâtre du Nord *bei zaju* 北雜劇 des Ming, le *kunqu* 崑曲 des Ming et Qing, le théâtre *chengying* 承應 du palais de la dynastie Qing, joué lors des vingt-quatre périodes solaires<sup>348</sup>.

Parmi eux, le groupe d'airs du Nord *beiqu* est divisé en suites *ziqu* 隻曲, *taoqu* 套曲 et *hetao* 合套, notamment dans les modes *Xianlü gong* 仙呂宮, *Xianlü diao* 仙呂調, *Zhonglü gong* 中呂宮, *Zhonglü diao* 中呂調, *Dashi diao* 大石調, *Dashi jue* 大石角, *Yuediao* 越調, *Yuejue* 越角, *Zhengong nan* 正宮南, *Gaogong bei* 高宮北, *Xiaoshi diao* 小石調, *Xiaoshi jue* 小石角, *Gao dashi diao* 高大石調, *Gao dashi jue* 高大石角, *Nanlü gong* 南呂宮, *Nanlü diao* 南呂調, *Shang diao* 商調, *Shang jue* 商角, *Shuang diao* 雙調, *Shuang jue* 雙角, *Huangzhong gong* 黃鐘宮, et *Huangzhong diao* 黃鐘調 et d'autres encore. Ces noms de mode étaient déjà tous inclus dans la liste des 28 modes de la musique des banquets détaillés par Shen Kuo dans son *Mengxi bitan* peu avant l'an 1100.

Le *Jiugong dacheng* répertorie différents styles, détaillant les caractères des certaines méthodes d'écriture différentes du chinois moderne, les interjections *chenzi* 襯字, indiquant les notes en *gongche*, les marques de battue *banyan* 板眼, la ponctuation dans les phrases *judu* 句讀, et le modèle de rimes *yunge* 韻格.

---

<sup>348</sup> Wikipédia, période solaire. [https://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A9riode\\_solaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A9riode_solaire)

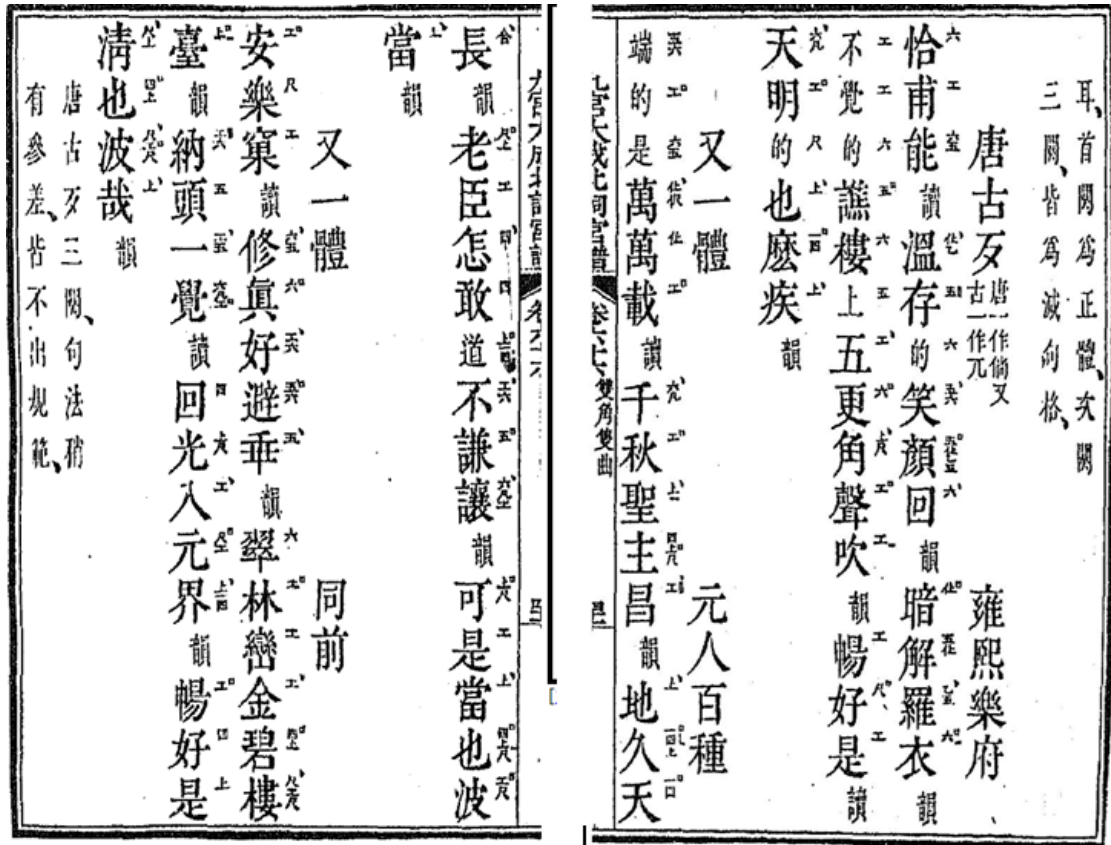


Figure 150 Partitions de Tanggudai dans le Jiugong dacheng 九宮大成, vol. 66, f. y<sup>349</sup>

### Mode double *shuangdiao* 雙調

Dale R. Johnson explique les fréquences de *shuangdiao* utilisées dans le *beiqu*, le caractère de la musique de cette forme, ainsi que les usages de *shuangdiao* dans les *qupai*.

*Shuang* mode is used one hundred twenty-six times in act 4, eighteen times in act 3, six times in act 2, and four times in act 5. Its music is described as “energetic and brisk,” qualities ideally suited to the finale.

The structure of the suite is not complex. The initial aria is *Xin shuiling* 新水令 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 222, 235, 354, 360], except in [...] 24, 52 ... where it is replaced by *Wugong yang* 五供養. In about one-half of the suites, the second aria is *Shenzui*

<sup>349</sup> Zhou Xiangyu 周祥鈺, Zou Jinsheng 鄒金生, *Jiugong dacheng nanbei ci gongpu* 九宮大成南北詞宮譜 (Anthologie complète de textes et d'airs musicaux du Sud et du Nord en neuf modes), *op. cit.*, juan 66, f. y 1746. <https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46043&page=111>  
<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46043&page=112>

*dongfeng* 沉醉東風 [*Yuan sanqu de yinyue* Xia p. 229, 307, 362], and in a still smaller it is *Bubu jiao* 步步嬌 [*Yuan sanqu de yinyue* Xia p. 360]. The remainder of the suites (somewhat fewer than half) move from initial aria to the main body of the suite, which consists of randomly selected arias. There is almost no borrowing from other suites<sup>350</sup>.

*Shuangdiao* est le nom d'un mode, auquel correspond une méthode pour compléter les paroles de *qupai* : il s'agit de diviser un texte en deux groupes *que* 闕, le nombre de mots dans les deux groupes est identique ou fondamentalement le même, et les tons *pingze* sont également les mêmes, ceux avec seulement un groupe sont qualifiés de « monotones ».

### Mode *shuangjue* 雙角

Dans le *Jiugong dacheng nanbeici gongpu*, *Tanggudai* est classé comme pièce en mode de double tierce *shuangjue zhiqu* 雙角隻曲. Voici donc le mode *shuangjue* selon Shen Kuo (1086-1095)<sup>351</sup> :

« Les échelles 9 *Zhonglü gong* 中呂宮, 14 *Shuang diao* 雙調, 4 *Zhonglü diao* 中呂調 ont neuf sons : La serré, Fa bas, Mi [haut] , Ré, Do bas et Si bas, La grave bas, Sol médium et Sol grave. De même pour l'échelle 19 *Shuang jue* 雙角, on y ajoute Si bécarré, en tout cela fait dix notes. »<sup>352</sup>

<sup>350</sup> Dale R. Johnson, *Yuan Music Dramas: Studies in Prosody and Structure and a Complete Catalogue of Northern Arias in the Dramatic Style*, op. cit., 1980, p. 21. (On utilisera ici la transcription pinyin).

<sup>351</sup> François Picard, juin 2001, mise à jour novembre 2022 (il y a quelques erreurs typographiques dans le Tableau des modes de la *yanyue* de Picard, et quelques autres chez Shen Kuo dans l'édition Chen Renzi, 1305).

Shen Kuo 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談, *Bu1, tiao531*, 1086-1095, édition Chen Renzi, 1305, fac similé *Jiangsu Guangling guji* 江苏广陵古籍 vol. *xia* 下 second volume, *Bu* 12b-14a.

Hu Daojing 胡道靜, ed., *Mengxi bitan jiaozheng* 夢溪筆談校証 (Correction du *Mengxi bitan*), Shanghai, 1956, rééd. Beijing, *Zhonghua shuju*, 1962.

Li Wenzhe 李文澤, Wu Hongze 吳洪澤, ed., *Mengxi bitan quanyi* 夢溪筆談全譯 (Traduction intégrale), Chengdu, *Ba Shu shushe*, 1996, p. 381-383.

Zhongyang minzu xueyuan yishu xi wenyi lilun zu 中央民族學院藝術系·文藝理論組 (Département des Arts, Université Centrale des Nationalités, Groupe de Théorie Littéraire), "*Mengxibitan*" *yinyue bufen zhushi* « 夢溪筆談 » 音樂部分注釋 (Les passages sur la musique dans le *Mengxi bitan* traduites et annotées), Beijing, *Renmin yinyue*, 1979, rééd. 1984, p. 67. (La version *yinyue* remet les notes dans l'ordre *La Sol Fa Mi Ré Do#* ou *Do Si La Sol*).

<sup>352</sup> « *Zhonglü gong, shuang diao, zhonglü diao jiejong jiu sheng : jinwu, xiafan, [gao] gong, che, shang, xiayi, xiasi, liu, hegao shuangjue tongci, jia gaoyi, gong shi sheng.* » 中呂宮、雙調、中呂調皆用九聲；緊五、下凡、[高]工、尺、上、下一、下四、六、合高雙角同此，加高一，共十聲。



Soit La, Sol, Fa, Mi, Ré, Do, Sib, La et Sol.



**Echelle 11 Mode de *shuangjue* en *zhonglü gong* (Shen Kuo)<sup>353</sup>**

La version Mi bécarré/ *Gaogong* 高工:

Les échelles 9 *Zhonglü gong* 中呂宮, 14 *Shuang diao* 1 雙調, 4 *Zhonglü diao* 中呂調 ont neuf sons : La serré, Fa bas, Mi [haut] , Ré, Do bas et Si bas, La grave bas, (la version citée indiquait par erreur "xiasi", maintenant corrigée - note de Chen), Sol médium et Sol grave. De même pour l'échelle 19 *Shuang jue* 雙角, on y ajoute le ton Si haut, pour un total de dix tons.<sup>354</sup>

Cette version, donnée dans l'article de Zhao Yu 赵玉卿<sup>355</sup>, n'est pas un double *jue* 角, c'est le mode *shuang diao*, un aspect de *mi*, ou plus tard un aspect de *la* transposé<sup>356</sup>.

<sup>353</sup> Shen Kuo 沈括, « Les vingt-huit échelles de la musique de banquet 燕樂二十八調 », *Mengxi bitan, BuBitan* 補筆談 (Partie supplémentaire des Notes au fil du pinceau du ruisseau des Rêves), B1/531, transcrit par François Picard.

<sup>354</sup> « *Zhonglü gong, shuang diao, zhonglü diao jiejong jiusheng : jinwu, xiafan, gaogong, che, shang, xiayi, gaosi (suoyin banben wuzuo "xiasi", xiangaizheng- chenzhu), liu, he; shuangjiao tongci, jia gaoyi, gong shisheng.* » 中呂宮、雙調、中呂調皆用九聲：緊五、下凡、高工、尺、上、下一、高四（所引版本誤作“下四”，現改正——陳注）、六、合；雙角同此，加高一，共十聲。

<sup>355</sup> Zhao Yu 赵玉卿, « *Gongche pu yu suzipu zhi lishi yuanliu kao* » 工尺譜与俗字譜之历史源流考 (Une étude sur les origines historiques du *gongche pu* et du *suzi pu*), *Yinyue yishu* 音乐艺术, vol. 1. 1, 2018, p. 76-86. <https://www.cqvip.com/qk/83103x/201801/674837971.html>

<sup>356</sup> François Picard, juin 2001, mise à jour novembre 2022 (il y a quelques erreurs typographiques dans le Tableau des modes de la *yanyue* de François Picard, et quelques autres chez Shen Kuo dans l'édition Chen Renzi, 1305).

## 5-1-2 Suite de Guan Hanqing

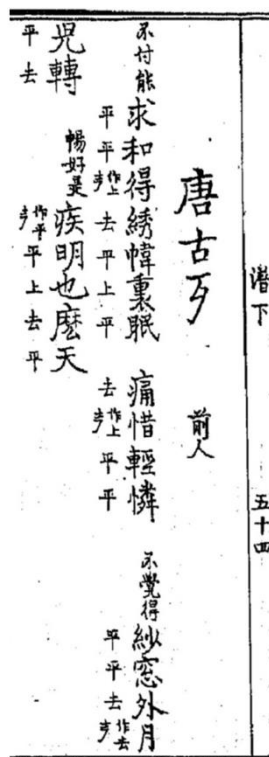


Figure 151 Partition de *Tanggudai*

À la fin de la dynastie Song, de nombreuses musiques apparaissent, y compris des chansons populaires du nord, telles que *Shanpo yang* 山坡羊 et *Qiong hexi* 窮河西, qui selon certains folkloristes ressemblent au *xintianyou* 信天游 du nord du Shaanxi, ou aux *hua'er* 花兒 du Qinghai<sup>357</sup>. Pendant la période Xuanhe 宣和 (1119-1125) de la dynastie des Song du Nord, la musique des minorités ethniques était populaire à Bianjing 汴京, aujourd'hui, Kaifeng, avec des paroles populaires.

Parmi les timbres *qupai* 曲牌 figurent les noms *Zhecigu* 者刺古 en *huangzhong gong* 黃鐘宮, *Anahu* 阿納忽, *Gudubai* 古都白, *Tangwudai* 唐兀歹 et *Ahuling* 阿忽令 en *shuangdiao* 雙調, *Zhuolusu* 拙魯速 en *yuediao* 越調 et *Langlaili* 浪來里 en *shangdiao* 商調, ce ne sont pas des titres dans la langue des Plaines centrales, ils doivent

<sup>357</sup> Long Jian 龙剑, *Chuantong wenhua tan li zhi jiu, beiqiu de yuantou* 传统文化探俚之九, 北曲的源头 (Exploration de la culture traditionnelle sur l'origine de *beiqiu*), 2022. <https://bbs.wenxuecity.com/poetry/901262.html>

tenir du jurchen (*nüzhen* 女真) ou du mongol<sup>358</sup>.

La partition de *Tanggudai* dans le *Taihe zhengyin pu* 太和正音譜<sup>359</sup> compilé par Zhu Quan 朱權, le prince des Ming Zhu Yuanzhang 朱元璋, en 1458, est incluse dans la partie « Airs du Nord » *beiqu* 北曲.

La suite *santao* 散套 de Guan Hanqing 關漢卿 intitulée *Ershi huan tou* 二十換頭 en *Xin shuiling* 新水令 — transcrite dans le Recueil des *sanqu* de la dynastie Yuan<sup>360</sup> de Sui Shusen 隋樹森 —, en *shuangdiao*, comprend :

*Guangdongyuan* 廣東原, *Zaoxiang ci* 早鄉詞, *Guadagu* 挂打沽, *Shizhuzi* 石竹子, *Shanshiliu* 山石榴, *Zuiyemosa* 醉也摩挲, *Xiangongai* 相公愛, *Hushiba* 胡十八, *Yidingyin* 一定銀, *Anahu* 阿那忽, *Bu Baimen* 不拜門, *Jinzhanzi* 金盞子, *Da Baimen* 大拜門, *Yebuluo* 也不羅, *Xiren xin* 喜人心, *Fengliu ti* 風流體, *Hudubai* 忽都白, *Tangwudai* 唐兀歹, et la coda *Wei* 尾.<sup>361</sup>

Dans les partitions de musiques impériales *Yuding qupu* 御定曲譜<sup>362</sup>, *Tanggudai* est classé dans la catégorie de *bei shuangdiao* 北雙調, un raccourci de *beiqu* « air du Nord » et de *shuangdiao* « mode double ». En général, *Tanggudai*, comme la plupart des timbres figurant dans les recueils imprimés, n'est transcrit que sous forme de texte littéraire ; parfois, la partition musicale est indiquée, comme dans l'Anthologie complète de textes et d'airs musicaux du Sud et du Nord en neuf modes

---

<sup>358</sup> Wang Guowei 王國維, *Song Yuan xiqu shi* 宋元戲曲史 (Histoire des opéras Song et Yuan), *Dongfang zazhi* 東方雜誌, 1912, rééd. Taipei, Shangwu, 1975, chapitre 16. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=228945> en particulier.

<sup>359</sup> Zhu Quan 朱權, « *Tanggudai* » 唐古歹, *Taihe zhengyin pu* 太和正音譜 (Partition du son correct de la grande harmonie), 1458, *xia* 下 second volume p. 54. 太和正音譜二卷 - 卷下 <http://shanben.ioc.u-tokyo.ac.jp/pdf/011893-太和正音譜二卷-卷下.pdf>

<sup>360</sup> Sui Shusen 隋樹森, *Quan Yuan sanqu* 全元散曲 (Recueil des *sanqu* de la dynastie Yuan), Beijing, Zhonghua shuju, 1964, p. 76-78 ; id, *Quan Yuan sanqu jianbian* 全元散曲簡編 (Recueil simplifié des *sanqu* de la dynastie Yuan), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1984, p. 76-78.

<sup>361</sup> Une note dans Sui Shusen indique : « Les recueils *Liyuan yuefu* 梨園樂府 vol. *Shang* 上, *Jiugong dacheng* 九宮大成 67, *Shengshi xinsheng* 盛世新聲 vol. *wu* 午, *Cilin zhaiyan* 詞林摘艷 5, *Yongxi yuefu* 雍熙樂府, *Beigong ciji* 北宮詞紀 6, *Taihe zhengyin pu* 太和正音譜, comprennent les seize pièces de *Zaoxiang ci* 早鄉詞 à *Tangwudai* 唐兀歹. »

<sup>362</sup> Wang Yiqing 王奕清 (1664-1737), *Yuding qupu* 御定曲譜 (Partitions de musiques impériales), *juan* 3, *mulu*, époque Qing. [https://zh.wikisource.org/wiki/御定曲譜\\_\(四庫全書本\)/卷03#御定曲譜卷三目錄](https://zh.wikisource.org/wiki/御定曲譜_(四庫全書本)/卷03#御定曲譜卷三目錄)

*Jiugong dacheng nanbeici gongpu* 九宮大成南北詞宮譜<sup>363</sup> ; parfois encore, ce qui a été transmis n'est pas accompagné de notation musicale, mais du modèle prosodique *pingze* 平仄. Le système *pingze*, littéralement « plat et oblique », indique les quatre tons du chinois ancien. Présent dans la phonologie des Plaines centrales (*Zhongyuan yinyun* 中原音韻) de la dynastie Yuan, le ton rentrant *rusheng* 入聲 a depuis disparu en langue courante moderne, mais subsiste dans de nombreuses langues du Sud.

Dans les éditions de textes à chanter, que ce soit en *zaju* ou en *kunqu*, il est d'usage de mettre en plus petit les mots supplémentaires, qui ne font pas partie du modèle prosodique à respecter pour une mise en musique correcte. Ainsi ici de « *bu jue* » 不覺得. La version *Guwen zhi jia*<sup>364</sup> n'est pas tout à fait celle donnée par Sun Xuanling<sup>365</sup>, j'ai mis en évidence les différences pour mieux les analyser :

<i>Bu</i>	<i>fu</i>	<i>neng</i>	<i>qiu</i>	<i>he</i>	<i>de</i>	<i>xiu</i>	<i>wei</i>
不	付	能	求	和	得	繡	幃

<i>li</i>	<i>mian,</i>	<i>tong</i>	<i>xi</i>	<i>qing</i>	<i>lian.</i>
裏	眠,	痛	惜	輕	憐。

<b>Zhan</b>	<i>yan</i>	<b>bu</b>	<b>jue</b>	<b>de</b>	<b>sha</b>	<i>chuang</i>	<i>wai</i>	<i>yue</i>	<i>er</i>	<i>zhuan,</i>
斬	眼	不	覺	得	紗	窗	外	月	兒	轉,

<i>chang</i>	<i>hao</i>	<i>shi</i>	<i>ji</i>	<i>ming</i>	<i>ye</i>	<i>mo</i>	<i>tian!</i>
暢	好	是	疾	明	也	麼	天!

Version de Sun Xuanling :

<sup>363</sup> Zhou Xiangyu 周祥鈺, Zou Jinsheng 鄒金生, *Jiugong dacheng nanbei ci gongpu* 九宮大成南北詞宮譜 (Anthologie complète de textes et d'airs musicaux du Sud et du Nord en neuf modes), *juan* 66, 1746. <https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46043&page=111> et 112

<sup>364</sup> *Guwen zhi jia* 古文之家, *Ershi huan tou shuang diao xin shuiling* 二十换头双调新水令 <https://www.cngwzj.com/ftgushi/YuanDai/66253/>

<sup>365</sup> Sun Xuanling 孫玄齡, *Yuan sanqu de yinyue* 元散曲的音樂 (Les musiques des airs à chanter des Yuan), Beijing, Xinhua shudian, 1988, *xia* 下 second volume, p. 235-249.

<i>Bu</i>	<i>fu</i>	<i>neng</i>	<i>qiu</i>	<i>he</i>	<i>de</i>	<i>ta</i>	<i>xiu</i>	<i>wei</i>
不	甫	能	求	和	的	他	绣	帏，

<i>li</i>	<i>mian,</i>	<i>tong</i>	<i>xi</i>	<i>qing</i>	<i>lian,</i>
里	眠，	痛	惜	輕	憐，

<i>zhan</i>	<i>yan</i>	<i>chuang</i>	<i>er</i>	<i>wai</i>	<i>ming</i>	<i>yue</i>	<i>zhuan,</i>
展	眼	窗	儿	外	明	月	转，

<i>chang</i>	<i>hao</i>	<i>shi</i>	<i>ji</i>	<i>ming</i>	<i>ye</i>	<i>mo</i>	<i>tian.</i>
暢	好	是	疾	明	也	麼	天。

« De par la forme, les *qupai* qui portent des noms relatifs aux peuples du Nord ne portent rien de particulier (tableau p. 138) ; la mélodie ne montre rien de distinctif. »<sup>366</sup>

Mais on trouve aussi *zhan* 展 pour *zhan* 斬, et certaines différences dans une autre version<sup>367</sup>:

<i>Zhan</i>	<i>yan</i>	<i>bu</i>	<i>jue</i>	<i>de</i>	<i>lu</i>	<i>chuang</i>	<i>er</i>	<i>wai</i>	<i>yue</i>	<i>ming</i>	<i>que</i>	<i>you</i>	<i>Zao</i>	<i>zhuan</i>
斩	眼	不	觉	得	绿	窗	儿	外	月	明	却	又	早	转

<sup>366</sup> « *Xuanli shang bing xian wuzhu tese* » 旋律上并显无著特色. Sun Xuanling 孫玄齡, « *Guanyu yuanqu zhong de beifang shaoshu minzu yinyue* » 关于元曲中的北方少数民族音乐 (À propos de la musique des peuples minoritaires du Nord dans les airs à chanter des Yuan). *Yuan sanqu de yinyue* 元散曲的音樂 (Les musiques des airs à chanter des Yuan), op. cit., 1988, ch. 3.5, *Shang* 上 premier volume, p. 137-143.

<sup>367</sup> Guan Hanqing 關漢卿 (1225-1320), « *Xin shuiling* » 新水令, époque Yuan. [https://zh.wikisource.org/zh-hans/新水令\\_\(關漢卿·玉驄絲鞵金鞍革占\)](https://zh.wikisource.org/zh-hans/新水令_(關漢卿·玉驄絲鞵金鞍革占))

La version musicale de référence, déjà évoquée, est celle du *Jiugong dacheng* 42/111.  
Sun Xuanling 孫玄齡<sup>368</sup> la transcrit en ton de Ré (1 = D) et à 2/4.

## *Tanggudai* 唐古歹

Guan Hanqing 關漢卿

Zhou Xiangyu 周祥鈺, Zou Jinsheng 鄒金生, *Jiu gong da cheng nan bei ci gong pu* 九宮大成南北詞宮譜  
(Collection de partitions d'airs à chanter du Nord et du Sud), 1746, juan 67 f. 23-29  
42, f. 111 <https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46043&page=111>

Sun Xuanling 孫玄齡, *Yuan sanqu de yinyue* 元散曲的音樂 (Les musiques des airs à chanter des Yuan), Beijing, Xinhua shudian, 1988, Xia 下, p. 248

不 甫 能 求 和 的 他 綉 帙 里 眠  
bu fu neng qiu he de ta xiu wei li mian  
六 工 六 五 仕 五° 六 五' 六 工 上' 尺 工°  
平 平 作上 去 平 上 平

6  
痛 惜 輕 憐  
tong xi qing lian  
仕 乙 仕 乙 五 六'  
去 作上 平 平

8  
展 眼 窗 儿 外 明 月 转  
zhan yan chuang er wai ming yue zhuan  
工 工 凡 仕 仕 五 六' 工 六 上 尺  
去 作上 平 平 去 作上 平 上

12  
暢 好 是 疾 明 也 麼 天  
chang hao shi ji ming ye me tian  
尺 上 尺 工° 六 工 尺 上' 一° 四 上'  
作平 平 上 平 平

**Figure 152** Transcription du *Tanggudai* de Guan Hanqing (*Jiugong dacheng* / Sun Xuanling)

Cette transcription a pour base la partition en notation *gongche* du *Tanggudai* du *Jiugong dacheng* ; grâce à cette collection d'airs du Nord et du Sud, nous avons accès

<sup>368</sup> Sun Xuanling 孫玄齡, *Yuan sanqu de yinyue* 元散曲的音樂 (Les musiques des airs à chanter des Yuan), *op. cit.*, 1988, xia 下 second volume, p. 248.

à une mélodie pour chanter le timbre *Tanggudai*. Celui du *Yongxi yuefu* 雍熙樂府 a la même forme de composition, un *beiqu*, que le *qupai* de *Tanggudai* de Guan Hanqing, ce qui permet d'appliquer ces paroles sous le modèle prosodique *pingze* sur la mélodie proposée du *Yongxi yuefu*.

Nous remarquons que le nombre de notes correspond parfaitement au nombre de paroles, la structure des rimes de ces deux *Tanggudai* est similaire, ce qui permet d'utiliser la même mélodie pour chanter. Car la version de Guan Hanqing est écrite selon le système des tons linguistiques, et celle de *Yongxi yuefu* a les paroles mais pas la partition ; pour cela, le détail de la partition et des échelles sera étudié lors de l'analyse de *Tanggudai* dans le grand recueil *Jiugong dacheng nanbei ci gongpu*.

### Versification selon le *Yuding qupu* 御定曲譜<sup>369</sup>

			<i>ping</i>	<i>ping</i>	<i>zuo shang</i>	<i>qu</i>	<i>ping</i>	<i>shang</i>	<i>ping</i>
			平	平	作 <sup>370</sup> 上	去	平	上	平
<i>Bu</i>	<i>fu</i>	<i>neng</i>	<i>qiu</i>	<i>he</i>	<i>de</i>	<i>xiu</i>	<i>wei</i>	<i>li</i>	<i>mian.</i>
不	付	能	求	和	得	繡	幃	裡	眠

<i>qu</i>	<i>zuo shang</i>	<i>ping</i>	<i>ping</i>
去	作上	平	平
<i>Tong</i>	<i>xi</i>	<i>qing</i>	<i>lian</i>
痛	惜	輕	憐

			<i>ping</i>	<i>ping</i>	<i>qu</i>	<i>zuo qu</i>	<i>ping</i>	<i>shang</i>
			平	平	去	作去	平	上
<i>Bu</i>	<i>jue</i>	<i>de</i>	<i>sha</i>	<i>chuang</i>	<i>wai</i>	<i>yue</i>	<i>er</i>	<i>zhuan</i>
不	覺	得	紗	窗	外	月	兒	轉

<sup>369</sup> Wang Yiqing 王奕清, « *Tanggudai* » 唐古歹, *Qinding qupu* 欽定曲譜 (Collection des partitions), 1715. <https://sou-yun.cn/QueryQuTune.aspx?id=231>

<sup>370</sup> *Zuo* 作, signifie « comme si c'était ». Par exemple, ici nous trouvons *zuo shang* 作上, « comme si c'était le ton *shang* », pour indiquer le ton des caractères au-dessous.

			<i>zuo ping</i>	<i>ping</i>	<i>shang</i>	<i>ping</i>	<i>ping</i>
			作平	平	上	平	平
<i>Chang</i>	<i>hao</i>	<i>shi</i>	<i>ji</i>	<i>ming</i>	<i>ye</i>	<i>mo</i>	<i>tian</i>
暢	好	是	疾	明	也	麼	天

**Versification selon *Nanbei ci jianpu* 南北詞簡譜<sup>371</sup>**

<i>shang</i>					<i>shang</i>				
上					上				
<i>Bu</i>	<i>fu</i>	<i>neng</i>	<i>qiu</i>	<i>he</i>	<i>de</i>	<i>xiu</i>	<i>wei</i>	<i>li</i>	<i>mian</i>
不	甫	能	求	和	得	繡	幃	裡	眠
<i>Tong</i>	<i>xi</i>	<i>qing</i>	<i>lian</i>						
痛	惜	輕	憐						

<i>shang</i>	<i>qu</i>					<i>qu</i>			
上	去					去			
<i>Bu</i>	<i>jue</i>	<i>de</i>	<i>sha</i>	<i>chuang</i>	<i>wai</i>	<i>yue</i>	<i>er</i>	<i>zhuan</i>	
不	覺	得	紗	窗	外	月	兒	轉	

			<i>ping</i>						
			平						
<i>Chang</i>	<i>hao</i>	<i>shi</i>	<i>ji</i>	<i>ming</i>	<i>ye</i>	<i>mo</i>	<i>tian</i>		
暢	好	是	疾	明	也	麼	天		

<sup>371</sup> Wu Mei 吳梅, « *Tanggudai* » 唐古歹, *Nanbei ci jianpu* 南北詞簡譜 (Notation musicale des Ci du Nord et du Sud), *juan 3, bei shuangdiao* 北雙調, époque Qing. « *NanBei ci jianpu, juan san Bei shuangdiao. Tanggudai* » 南北詞簡譜/卷三/北雙調/唐古歹, *Chinese Classic Drama DataBase*. <https://ccddb.econ.hc.keio.ac.jp/wiki/南北詞簡譜/卷三/北雙調/唐古歹>



### 5-1-3 Pièce de théâtre *zaju Hutou pai* 虎頭牌

Sous la dynastie Yuan, on trouve un poème sur le timbre *Tanggudai* dans la pièce de théâtre *Hutou pai* 虎頭牌, en quatre actes, écrite par Li Zhifu 李直夫, d'origine Jurchen. L'histoire parle du maréchal Shan Shouma 山壽馬 de la dynastie Jin 金 (1115-1234) qui avait une médaille d'or, un talisman représentant un tigre. Plus tard, son oncle a violé les ordres militaires et il l'a puni conformément à la loi. Les versions existantes se trouvent dans la collection des chansons sélectionnées de la dynastie Yuan<sup>372</sup> (*Yuanqu xuan* 元曲選) et dans la collection complète des *Zaju* des Yuan (*Yuanren zaju quanji* 元人雜劇全集). L'ordre des timbres dans *Hutou pai* est comme pour les autres *Tanggudai* que celui-ci vient après *Hudubai*, et est ici suivi par le timbre *Liting yansha* 離亭宴煞, que nous n'avons pas encore rencontré pour d'autres *Tanggudai*.

Le timbre *Tanggudai* se trouve au deuxième acte de la pièce, comparé à celui de Guan Hanqing, il n'est pas indiqué ici de système *pingze* ni de notation musicale, seulement les paroles. Je vais analyser d'abord par ses paroles, puis intégrer avec une mélodie de *Tanggudai* des *Yuanqu*.

Wang	chang	wo	man	mu	sha	chu	zai	xiu	wei	li	mian,
往	常	我	幔	幕	紗	幘	在	繡	圍	裡	眠,

dao	ru	jin	zhen	zhe	yi	kuai	ban	tou	zhuan.
到	如	今	枕	着	一	塊	半	頭	磚。

Tu	kang	shang	tu	kang	shang	wan	zhe	pian	po	xi	jian,
土	炕	上	土	炕	上	彎	着	片	破	席	薦,

<sup>372</sup> Zang Maoxun 臧懋循, *Yuanqu xuan* 元曲選 (Sélection des ballades des Yuan) ou *Yuanren baizhong* 元人百種 (Cent pièces des lettrés de l'époque Yuan), 1616. *Houtou pai* dans la collection des chansons sélectionnées de la dynastie Yuan, deuxième acte. [https://ccddb.econ.hc.keio.ac.jp/wiki/元曲選/虎頭牌/02\\_第二折](https://ccddb.econ.hc.keio.ac.jp/wiki/元曲選/虎頭牌/02_第二折)

<i>chang</i>	<i>hao</i>	<i>shi</i>	<i>qi</i>	<i>huang</i>	<i>ye</i>	<i>bo</i>	<i>tian.</i>
暢	好	是	悽	惶	也	波	天。

Ce *Tanggudai* est également catégorisé dans le « mode double » *shuangdiao*, la forme du système de ton *pingze* pour le timbre *Tanggudai* est présente, mais n'est pas totalement respectée. La forme du timbre *Tanggudai* est donnée dans le *Yuan beiqu pu jianbian* 元北曲谱简编<sup>373</sup> sur lequel nous pouvons voir les règles de composition du timbre *Tanggudai* en tant que poème :

<i>ze</i>	<i>ping</i>	<i>ping</i>	<i>ze</i>	<i>ping</i>	<i>ping,</i>
仄	平	平	仄	平	平,

<i>ze</i>	<i>ping</i>	<i>ping.</i>
仄	平	平。

<i>ze</i>	<i>ping</i>	<i>ze</i>	<i>ping</i>	<i>shang</i>	<i>(ping),</i>
仄	平	仄	平	上	(平),

<i>chang</i>	<i>hao</i>	<i>shi</i>	<i>ping</i>	<i>ping</i>	<i>ye</i>	<i>mo</i>	<i>ping.</i>
暢	好	是	平	平	也	么	平。

Dans la version de *Yuanqu xuan* 元曲選, il n'y a aucune indication sur les interjections *chenzi* 襯字, pour les trouver et appliquer le système *pingze* je propose une versification selon les règles du *Tanggudai* de Guan Hanqing :

					<i>ping</i>	<i>ping</i>	<i>zuo shang</i>	<i>qu</i>	<i>ping</i>	<i>shang</i>	<i>ping</i>
					平	平	作上	去	平	上	平
<i>Wang</i>	<i>chang</i>	<i>wo</i>	<i>man</i>	<i>mu</i>	<i>sha</i>	<i>chu</i>	<i>zai</i>	<i>xiu</i>	<i>wei</i>	<i>li</i>	<i>mian,</i>

<sup>373</sup> Le système *pingze* du *qupai Tanggudai* dans Gao Guobin 高国彬, « *Yuan beiqu pu jianbian* » 元北曲谱简编 (le recueil des partitions de *beiqu* des Yuan), 2013. [http://www.xywq.com/scyd\\_article\\_show.aspx?id=2032](http://www.xywq.com/scyd_article_show.aspx?id=2032)

往	常	我	幔	幕	紗	幟	在	繡	圍	裡	眠，
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

						<i>qu</i>	<i>zuo shang</i>	<i>ping</i>	<i>ping</i>
						去	作上	平	平
<i>dao</i>	<i>ru</i>	<i>jin</i>	<i>zhen</i>	<i>zhe</i>	<i>yi</i>	<i>kuai</i>	<i>ban</i>	<i>tou</i>	<i>zhuan.</i>
到	如	今	枕	着	一	塊	半	頭	磚。

						<i>ping</i>	<i>ping</i>	<i>qu</i>	<i>zuo qu</i>	<i>ping</i>	<i>shang</i>
						平	平	去	作去	平	上
<i>Tu</i>	<i>kang</i>	<i>shang</i>	<i>tu</i>	<i>kang</i>	<i>shang</i>	<i>wan</i>	<i>zhe</i>	<i>pian</i>	<i>po</i>	<i>xi</i>	<i>jian,</i>
土	炕	上	土	炕	上	彎	着	片	破	席	薦，

			<i>zuo ping</i>	<i>ping</i>	<i>shang</i>	<i>ping</i>	<i>ping</i>
			作平	平	上	平	平
<i>chang</i>	<i>hao</i>	<i>shi</i>	<i>qi</i>	<i>huang</i>	<i>ye</i>	<i>bo</i>	<i>tian.</i>
暢	好	是	悽	惶	也	波	天。

D'après cette versification, le texte, dans la pièce *Hutoupai*, a plus d'interjections, et seul le *jian* 薦 de la troisième phrase ne correspond pas au système *pingze* de Guan Hanqing avec le ton *shang*, ou celui de *Yuan beiqu pu jianbian* avec le ton *ping*. La dernière phrase a respecté les modèles de *chang hao shi* et de *ye mo tian*, avec la variante ici *ye bo tian*, avec syllabes sans signification, donc il est correct tant qu'il suit les tons du système *pingze*.

# Tanggudai 唐古歹

texte Li Zhifu 李直夫, "Hutou pai" 虎頭牌, pièce en quatre actes  
Yuanren zaju quanji 元人雜劇全集

musique Zhou Xiangyu 周祥鈺, Zou Jinsheng 鄒金生,  
Jiu gong da cheng nan bei ci gong pu 九宮大成南北詞宮譜 (Collection de partitions d'airs à chanter du Nord et du Sud), 1746

shuangjue zhiqu 雙角隻曲

往 常 我 幔 幕 紗 幘 在 繡 圍 裡 眠,  
Wang chang wo man mu sha chu zai xiu wei li mian,  
六 工 六 五 仕 乙 五° 六 五' 六 五° 仕 乙 五 六'

到 如 今 枕 着 一 塊 半 頭 磚。  
dao ru jin zhen zhe yi kuai ban tou zhuan.  
仕° 五 仕 乙' 五 六° - - - -

土 炕 上 土 炕 上 彎 着 片 破 席 薦,  
Tu kang shang tu kang shang wan zhe pian po xi jian,  
工 工 六 五° 六 五 工' 六° 上' 尺 工° 工 -

暢 好 是 悽 惶 也 波 天。  
chang hao shi qi huang ye bo tian.  
工 尺° 工 六' 凡 工° 尺 上' 一° 四 上'

Figure 153 Transcription du *Tanggudai* de Li Zhifu (*Jiugong dacheng*)

Voici une transcription de ce *Tanggudai* sur la base de la notation *gongche* du *Tanggudai* de *Jiugong dacheng* ; l'ensemble du *Tanggudai* dans le *Hutou pai* a plus de paroles, pour cela, en appliquant la même mélodie que pour Guan Hanqing, il faut chanter quatre caractères sur la même note à la deuxième phrase, mais dans l'ensemble la transcription de ces deux *Tanggudai* est similaire.

### 5-1-4 *Tanggudai* en tant qu'air du Nord des Yuan 元代北曲

Le *beiqu* est à l'origine de la musique profane du Nord au cours de la dynastie des Song du Nord (960-1127) ou même avant. Dans la région du Nord, sous les dynasties Jin 金 (1115-1234) et Yuan, un grand nombre d'éléments de chants, de danses et de musiques des Jurchen et des Mongols et d'autres peuples ont été introduits, formant progressivement un système unique de *beiqu*. Ce dernier est simple et direct, utilise principalement la langue parlée et il a un rythme et un mode plus libres ; ainsi, le *zaju* est une forme d'opéra chanté en *beiqu*. La rime des *beiqu* 北曲 est principalement basée sur la phonologie des Plaines centrales, il n'y a pas de ton oblique, contrairement aux airs du Sud *nanqu* 南曲.

Afin d'approfondir la forme de composition du *Tanggudai*, des chercheurs ont émis l'hypothèse que *Tanggudai* était une suite de musique de la dynastie Jin 金 (1115-1234). Le système prosodique des airs des Yuan a été finement exposé par Dale R. Johnson, malheureusement avec une transcription ésotérique et l'emploi de multiples abréviations qui en font un ouvrage de référence seulement pour qui l'utilise quotidiennement ; j'ai donc retranscrit selon le système pinyin et rétabli les noms qu'il avait abrégés.

### 5-1-5 Le timbre *Tanggudai* dans le *Yongxi yuefu*

Le *Yongxi yuefu* 雍熙樂府 est un recueil de ballades variées *sanqu* et d'airs d'opéra *xiqu* compilé par Guo Xun 郭勳 pendant la période Jiajing 嘉靖 (1522-1566) de la dynastie Ming, écrit sur la base du *Cilin Zhiyan* 詞林摘豔 (Beauté de la forêt de poèmes)<sup>374</sup>, une collection de ballades variées *sanqu*, de pièces de théâtre *zhugong diao*, et de chansons populaires des dynasties Yuan et Ming.

Il y a bien aujourd'hui un livre qui s'appelle *Yongxi yuefu*, mais il contient des textes sans notation musicale. Mais il y a la compilation *Jiugong dacheng* de 1746 qui

---

<sup>374</sup> Zhang Lu 張祿, *Cilin Zhiyan* 詞林摘豔 (Beauté de la forêt de poèmes), 1539. <https://catalog.digitalarchives.tw/item/00/08/6d/db.html>

indique trois versions de *Tanggudai* avec paroles et musique, dont l'une est dite provenir de ce livre :

La version du *Yongxi yuefu* est nommée explicitement *Tanggudai* et les deux autres, tirées de *Yuanren baizhong*, ont le même nom et portent l'indication *You yiti* 又一體, qui signifie « encore une autre forme<sup>375</sup> ». Chaque texte est donné avec son propre accompagnement musical ; selon les règles de création des poèmes à chanter de la dynastie Yuan, les paroles de ces trois chansons sont écrites avec des règles différentes entre les phrases, mais elles sont, malgré tout, conformes à celles-ci<sup>376</sup>. Nous n'aborderons pas en profondeur le contenu et la forme des paroles, mais nous analyserons uniquement la dimension musicale.

Selon les pulsations indiquées sur chaque partition, je propose les transcriptions rythmées sous forme de portées, puis je les analyse avec le logiciel MeiDunhuang :

---

<sup>375</sup> « Examples that depart from the first form presented (considered the standard form) are designated merely as "another form" (又一體) or an "altered form" (變體), giving the impression that arias are constructed on not one but several prosodic formulas. » Dale R. Johnson, *Yuan Music Dramas: Studies in Prosody and Structure and a Complete Catalogue of Northern Arias in the Dramatic Style*, op. cit., 1980, p. 99.

<sup>376</sup> « *Tanggudai sanque, jufa shaoyou cancha, jie buchu guifan.* » 唐古歹三闋, 句法稍有參差, 皆不出規範。Zhou Xiangyu 周祥鈺, Zou Jinsheng 鄒金生, *Jiugong dacheng nanbei ci gongpu* 九宮大成南北詞宮譜 (Anthologie complète de textes et d'airs musicaux du Sud et du Nord en neuf modes), op. cit., juan 66, 1746.

Transcription de Tanggudai de Yongxi yuefu

Tanggudai 唐古歹

Guo Xun 郭勳 (1522-1566)

Yongxi yuefu 雍熙樂府

Zhou Xiangyu 周祥鉅, Zou Jinsheng 鄒金生, *Jiu gong da cheng nan bei ci gong pu* 九宮大成南北詞宮譜  
(Collection de partitions d'airs à chanter du Nord et du Sud), 1746

<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46043&page=111>

shuangjue zhiqu 雙角隻曲

恰 甫 能—— 温—— 存 的 笑—— 顏—— 回  
Qia fu neng wen cun de xiao yan hui.  
六 工 六 五 仕 乙 五° 六 五' 六 五° 仕 乙 五 六'

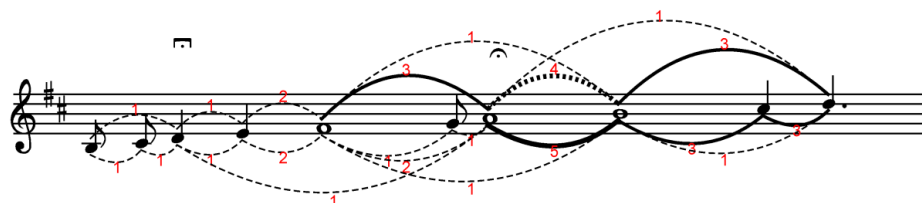
暗 解—— 羅—— 衣——  
An jie luo yi.  
仕° 五 仕 乙' 五 六° -

不 覺 的 誰 樓 上 五 更 角—— 聲 吹  
Bu jue de qiao lou shang wu geng jiao sheng chui.  
工 工 六 五° 六 五 工' 六° 上' 尺 工° 工—

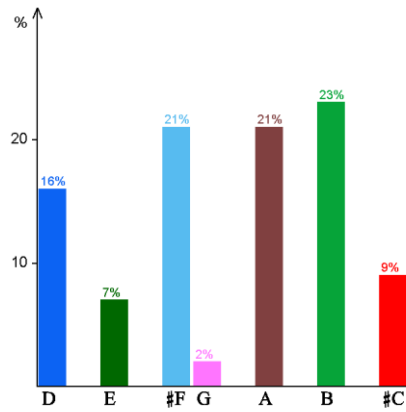
暢 好 是 天—— 明 的 也 麼—— 疾  
Chang hao shi tian ming de ye me ji.  
工 尺° 工 六' 凡 工° 尺 上' 一° 四 上'

Figure 154 Transcription du Tanggudai avec paroles du Yongxi yuefu (*Jiugong dacheng*)

Le logiciel MeiDunhuang permet d'obtenir à partir de la partition numérique un diagramme d'analyse mélodique et un histogramme de la fréquence relative des hauteurs nominales :



Echelle 12 Diagramme d'analyse mélodique du Tanggudai dans le Yongxi yuefu



Histogramme de fréquence des notes pondérée par la durée  
 唐古歹 九宮大成

**Figure 155** Histogramme de la fréquence relative des hauteurs du *Tanggudai* dans le *Yongxi yuefu*

L'échelle du *Tanggudai* dans le *Yongxi yuefu* est diatonique, nettement structurée sur le pentatonique *ré mi fa# la si* avec présence importante du *do#*.

Un autre texte sur le timbre *Tanggudai* dans le *Yongxi yuefu*. Il existe une autre version du *Tanggudai* dans différentes éditions sans partition du *Yongxi yuefu*<sup>377</sup>:

<sup>377</sup> « *Qia fu neng wencun de xiaoyan hui. Anjie luoyi. Bujue de qiaolou shang wugeng jiaosheng chui. Changhao shi tianming de ye me ji.* » 恰甫能温存的笑顏回。暗解羅衣。不覺的譙楼上五更角聲吹。暢好是天明的也麼疾。Guo Xun 郭勳, *Yongxi yuefu* 雍熙樂府 (Le bureau de la musique de l'époque Yongxi), compilé dans la collection *Sibu congkan xubian* 四部叢刊續編 (Suite de l'édition de la série en quatre parties), *juan* 12, 1566.  
[https://zh.wikisource.org/zh-hant/Page:Sibu\\_Congkan\\_Xubian498-郭勳-雍熙樂府-20-12.djvu/57](https://zh.wikisource.org/zh-hant/Page:Sibu_Congkan_Xubian498-郭勳-雍熙樂府-20-12.djvu/57)





Figure 156 Poème Tangwudai (Yongxi yuefu)<sup>378</sup>

Qia	fu	neng	wen	cun	de	xiao	yan	hui.
恰	甫	能	温	存	的	笑	顏	回。

An	jie	luo	yi
暗	解	羅	衣

Bu	jue	de	qiao	lou	shang	wu	geng	jiao	sheng	chui.
不	覺	的	譙	樓	上	五	更	角	聲	吹。

Chang	hao	shi	tian	ming	de	ye	me	ji.
暢	好	是	天	明	的	也	麼	疾。

Dans cette dernière version, on trouve cinq caractères différents, par l'écriture et la prononciation, de la version de *Yongxi yuefu*, principalement le caractère *lou* 樓 est

<sup>378</sup> Guo Xun 郭勳, *ibid.*, *Sibu congkan ben* 四部叢刊本 (Édition de la série en quatre parties), *juan* 12, 1566. [https://zh.wikisource.org/wiki/雍熙樂府\\_\(四部叢刊本\)/卷十二](https://zh.wikisource.org/wiki/雍熙樂府_(四部叢刊本)/卷十二)

écrit en caractère simplifié.

Suite aux deux versions de *Tanggudai*

	<i>Tanggudai</i> de Guan Hanqing		<i>Tanggudai</i> de Yongxi yuefu	
	Nombre de caractères	Ton du dernier caractère	Nombre de caractères	Ton du dernier caractère
Premier vers	10	<i>ping</i>	9	<i>ping</i>
Deuxième vers	4	<i>ping</i>	4	<i>ping</i>
Troisième vers	9	<i>shang</i>	11	<i>ping</i>
Quatrième vers	8	<i>ping</i>	9	<i>ping</i>

Tableau 25 Comparaison des vers des deux *Tanggudai*

Après avoir comparé, le contenu des deux *Tanggudai*, de Guan Hanqing et de Yongxi yuefu, par le nombre de vers et les tons utilisés, je constate une ressemblance de ces deux *Tanggudai*, et on veut vérifier qu'on peut utiliser la même partition pour chanter.

### 5-1-6 Le timbre *Tanggudai* dans le recueil de pièces des Yuan *Yuanren baizhong*

Le recueil des ballades des Yuan *Yuanqu xuan* a été compilé en 1616. Il contient quatre-vingt-quatorze sortes de *zaju* de la dynastie Yuan et six *zaju* de la dynastie Ming, soit un total de cent, d'où le nom de « Cent ballades de la dynastie Yuan », *Yuanren baizhong qu* 元人百種曲.

#### Premier *Tanggudai* de *Yuanren baizhong*

Ce *Tanggudai* se trouve dans le quatrième acte de la pièce de *zaju*, « Le premier ministre et trois autres personnes se rencontrent dans la salle Lichun située dans le jardin royal<sup>379</sup> », *Si chengxiang gao hui lichun tang* 四丞相高會麗春堂<sup>380</sup>, ou *Lichun*

<sup>379</sup> Yuhua yuan 御花園.

<sup>380</sup> Wang Shifu 王實甫 (1260-1307), *Si chengxiang gaohui lichun tang* 四丞相高會麗春堂 (Le premier ministre et trois autres personnes se rencontrent dans la salle lichun située dans le jardin royal), époque Yuan. [https://fanti.dugushici.com/ancient\\_proses/69595](https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/69595)

tang 麗春堂 de Wang Shifu 王實甫. Le thème principal de cette pièce est les Jurchens, avec des coutumes et de la musique des Jurchens. Cet acte se compose de neuf morceaux : Wu gongyang 五供養, Zhan jin 綻金, Zui niangzi 醉娘子, Jinzi jing 金字經, Luomei feng 落梅風, Hudubai 忽都白, Tanggudai 唐古歹, Jiao zhengpi 攪箏琵琶, Gu meiju 沽美酒.

Le timbre *Gudu bai* 古都白<sup>381</sup> est suivi par *Tanggudai*, puis par *Jiao zhengpa* 攪箏琶, l'ordre de *Hudubai* 忽都白 est le même que pour le *Tanggudai* de Guan Hanqing, la seule différence est que chez Guan, le *Tanggudai* est suivi de la fin, *Wei* 尾.

*Tanggudai* 唐古歹

*Yuanren baizhong* 元人百種

*You yiti* 又一體

Wang Shifu 王實甫

Zhou Xiangyu 周祥鈺, Zou Jinsheng 鄒金生, Jiu gong da cheng nan bei ci gong pu 九宮大成南北詞宮譜  
(Collection de partitions d'airs à chanter du Nord et du Sud), 1746, juan 27 f. 23-29

<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46043&page=111>

*shuangjue zhiqu* 雙角隻曲



端 的 是 萬 萬 載 千 秋 聖 主 昌  
Duan de shi wan wan zai. Qian qiu sheng zhu chang.  
五 六 工° 六 五 仕' 仕 工° 六' 凡 工° 上' 一 四 上° 凡 工°

6



地 久 天 長 老 臣 怎 敢 道 不  
Di jiu tian chang. Lao chen zen gan dao bu  
上' 一° 四 上 一° 四 合' 尺° 上 工 四' 四 上° 一 四 工' 六

11

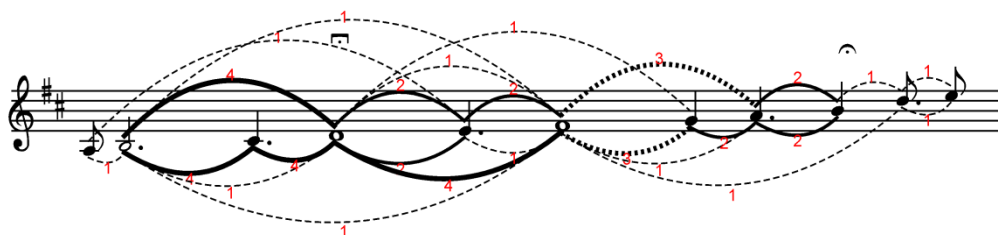


謙 讓 可 是 當 也 波 當  
qian rang. Ke shi dang ye bo dang.  
五° 六' 凡 工 上° 尺 工 上' 四° 上 尺' 工° 尺 上'

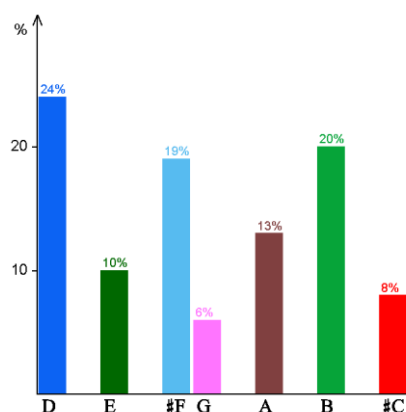
<sup>381</sup> *Gudu bai* 古都白 et *Hudubai* 忽都白 sont deux transcriptions phonétiques en caractères chinois du même mot d'une langue non-chinoise.

Figure 157 Transcription du premier *Tanggudai* de *Yuanren baizhong*

Suite à la transcription, nous allons analyser la partition avec le logiciel **MeiDunhuang** :



Echelle 13 Diagramme d'analyse mélodique du premier *Tanggudai* de *Yuanren baizhong*



Histogramme de fréquence des notes pondérée par la durée  
唐古歹 元人百種 1

Figure 158 Histogramme de fréquence des notes du premier *Tanggudai* de *Yuanren baizhong*

Le diagramme et l'histogramme du premier *Tanggudai* de *Yuanren baizhong* montrent une échelle diatonique, en ton de Ré, structurée autour du pentatonique Ré Mi Fa# La Si, avec tonique, tierce et sixte prépondérantes.

### Second *Tanggudai* de *Yuanren baizhong*

Ce *Tanggudai*<sup>382</sup> composé par Jia Zhongming 賈仲明, se trouve dans le quatrième

<sup>382</sup> Jia Zhongming 賈仲明 (1343- ca. 1422), *Jin Anshou* 金安壽, quatrième acte, vingt-huitième chanson, fin de la dynastie Yuan, début de la dynastie Ming. <http://ccddb.econ.hc.keio.ac.jp/wiki/元曲選/金安壽/04第四折/28曲>

acte, le vingt-huitième morceau (*qu*) de la pièce de *zaju* intitulée *Jin Anshou* 金安壽, également connue sous le nom « Le Garçon d'or et la Fille de jade », *Du jintong yunü* 度金童玉女, le nom complet est « Tie guaili aide le Garçon d'or et la Fille de jade » *Tie guaili du jintong yunu* 鐵拐李度金童玉女. Cette pièce montre principalement la vie des aristocrates jurchen sous la dynastie Yuan, avec un accent égal sur le chant et la danse. Les paroles et la musique sont magnifiques, et il y a de nombreux airs provenant du peuple Jurchen, ce qui la rend unique en son genre. Ceci est en rapport avec le fait que le *qupai Tanggudai* fait partie des suites Jurchen.

## Tanggudai 唐古歹

Jia Zhongming 賈仲明

Jia Zhongming 賈仲明, *Jin anshou* 金安壽, recueil *Yuanren baizhong qu* 元人百種曲

Zhou Xiangyu 周祥鈺, Zou Jinsheng 鄒金生, *Jiu gong da cheng nan bei ci gong pu* 九宮大成南北詞宮譜  
(Collection de partitions d'airs à chanter du Nord et du Sud), 1746

<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=46043&page=112>

*shuangjue zhiqu* 雙角隻曲

安樂窠修真好避乖。  
 An le ke Xiu zhen hao bi guai.  
 工。尺工六五六。工五六五

翠林巒金碧樓臺。  
 Cui lin luan jin bi lou tai.  
 六工工工四上尺工尺上

7  
 納頭一覺  
 Na tou yi jiao.  
 工六五工五六

8  
 回光入玄界。  
 Hui guang ru xuan jie.  
 工四上尺工尺工上—四

10  
 暢好是清也波哉。  
 Chang hao shi qing ye bo zai.  
 工四上尺上四上尺工尺上

Figure 159 Transcription du second *Tanggudai* de *Yuanren baizhong*

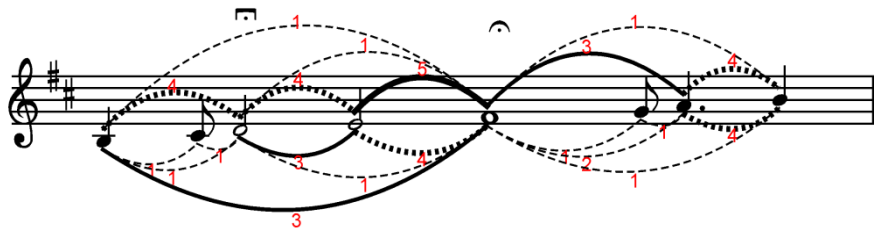
Selon la version de la pièce *Jin Anshou*, les paroles sont cohérentes avec la version de *Yuanren baiqu*, seul un caractère, de la troisième strophe de *Jin Anshou* :

na tou yi jiao hui guang ru **xuan** jie 納頭一覺回光入**玄**界,

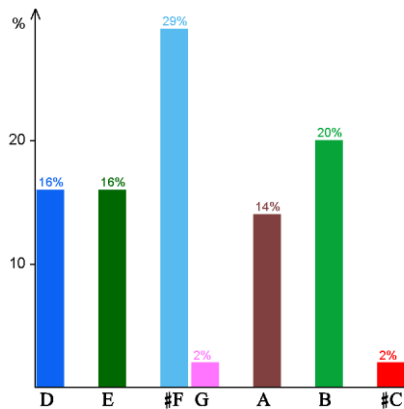
est différent de celui de *Yuanren baizhong*:

na tou yi jiao hui guang ru **yuan** jie 納頭一覺回光入**元**界.

Dans la pièce *Jin Anshou*, le poème *Tanggudai* suit également *Hudubai* 忽都白, comme les autres *Tanggudai* étudiés ci-dessus, mais il est suivi par *Qingtian ge* 青天歌.<sup>383</sup>



Echelle 14 Diagramme d'analyse mélodique du second *Tanggudai* de *Yuanren baizhong*



Histogramme de fréquence des notes pondérée par la durée  
唐古歹元人百種2

<sup>383</sup> Jia Zhongming 賈仲明, *ibid.* [http://ccddb.econ.hc.keio.ac.jp/wiki/元曲選/金安壽/04\\_第四折](http://ccddb.econ.hc.keio.ac.jp/wiki/元曲選/金安壽/04_第四折)

**Figure 160** Histogramme de fréquence des notes du second *Tanggudai* de *Yuanren baizhong*

Si nous comparons le premier *Tanggudai* de *Yuanren baizhong* avec le second, qui a un ambitus plus réduit, avec une octave, toutes les notes sont jouées dans la partition.

Les valeurs de durée de ces transcriptions se font selon les pulsations indiquées sur la partition, pour les transcrire sur la portée, j'ai suivi les pulsations afin de trouver les rythmes qui correspondent à ces partitions. Les signes *ban* ° indiquent le premier temps et *yan* ', le second, car il s'agit de poèmes chantés, les notes sont indiquées à côté des paroles pour les accompagner donc la battue permet de savoir quand la musique commence. Les deux premiers *Tanggudai* commencent par une pulsation libre, appelée généralement *sanban* 散板, comme un rubato, jusqu'à trouver le signe °.

#### Comparaison, après l'analyse, de ces trois chansons

Titres	Tanggudai				Tanggudai 1				Tanggudai 2			
Pulsation	2 temps											
Début du morceau	libre				libre				commence sur le temps			
Echelle	échelle heptatonique											
Notation	notation <i>gongche</i> de Kunqu											
Tonalité	<i>he</i> 合 = c, 1 = d											
Ton de <i>pingze</i>	<i>ping, ping, ping, ping</i>				<i>ping, ping, shang, ping</i>				<i>ping, ping, shang, ping</i>			
Nombre de caractères par vers	9	4	11	9	11	4	8	6	8	7	9	7

**Tableau 26** Comparaison de trois *Tanggudai*

Pour transcrire ces trois partitions, je me suis servie de la notation *gongche* utilisée dans le Kunqu et dans l'opéra cantonais<sup>384</sup>. La différence entre ces deux types de

<sup>384</sup> En effet, j'ai appris à lire la notation *gongche* avec la troupe d'opéra cantonais de Paris, et grâce à

notation *gongche* réside dans le fait que, dans l'écriture, les notes aiguës et graves sont opposées.

Si dans le Kunqu, nous ajoutons le caractère « ˊ » à côté d'une note, nous avons une octave plus haut. *A contrario*, dans l'opéra cantonais, si nous ajoutons le caractère « ˋ », cela donne une octave plus grave. Par conséquent, en appliquant les deux types de notation *gongche* à *Tanggudai*, les sons des deux notes avec « ˊ » nous obtenons une octave différente. Après avoir transcrit la dernière ligne, les notes « *yi* » et « *si* », qui n'existent que dans la notation *gongche* de Kunqu, je pense que le *Tanggudai* doit être traduit tout simplement en utilisant cette notation.

Une explication sur la forme selon les différents *Tanggudai* se trouve dans le recueil *Nanbei ci jianpu* 南北詞簡譜<sup>385</sup> :

Les trois premières phrases sont consécutives, et une phrase se termine par trois caractères, elle est donc fixée comme ceci. Une mauvaise analyse dans le *Zhengyin pu* 正音譜 a fait que les chercheurs ne savaient pas où se trouvait le contraste correct, ils ont donc imité le travail de Guan sans oser changer un mot. Les deux particules « *changhao shi* » et « *ye mo* » sont devenues une formule fixe et ne pouvaient pas ne pas être utilisées. Le *Lichun tang* de Wang Shifu a pour texte : *changhao shi danglai ye bo dang* 暢好是當來也波當. Le *Hutou pai* de Li Zhifu a pour texte : *changhao shi qihuang ye mo tian* 暢好是悽惶也麼天. Les auteurs ont suivi les modèles de phrases de la dynastie Yuan, et les mots utilisés dans les règles syntaxiques devaient être connus.

---

elle je sais faire la différence entre la notation *gongche* de Kunqu et celle de l'opéra cantonais.

<sup>385</sup> « *Shou sanju wei yipai, yiju sanzhi zuoshou, dingge rushi. « Zhengyin pu » fenxi budang, zhi xuezhe buzhi zhengchen suozai, yushi mofang guanzuo, yizi bugan gengyi, er « changhao shi » yu « ye mo » liang zhuci, suicheng dingshi, buneng buyong yi. Wang Shifu « Lichun tang » yun : changhao shi danglai ye bo dang. Li Zhifu « Hutou pai » yun : changhao shi qihuang ye mo tian. Zuoze gu dangjiu yuanren jushi, er jufa zhengzi, buke buzhi ye. » 首三句為一排，一句三字作收，定格如是。《正音譜》分析不當，致學者不知正襯所在，於是摹仿關作，一字不敢更易，而「暢好是」與「也麼」兩助詞，遂成定式，不能不用矣。王實甫《麗春堂》云：「暢好是當來也波當。」李直夫《虎頭牌》云：「暢好是悽惶也麼天。」作者固當就元人句式，而句法正字，不可不知也。Wu Mei 吳梅, *Nanbei ci jianpu* 南北詞簡譜 (Notation musicale des Ci du Nord et du Sud), *op. cit.*, époque Qing. « *NanBei ci jianpu, juan san Bei shuangdiao. Tanggudai* » 南北詞簡譜/卷三/北雙調/唐古歹, Chinese Classic Drama DataBase. <https://ccddb.econ.hc.keio.ac.jp/wiki/南北詞簡譜/卷三/北雙調/唐古歹>*



Le dernier vers des trois *Tanggudai* de *Jiugong dacheng nanbei ci gongpu* et ceux de Guan Hanqing et Li Zhifu suivent la règle des trois premiers et antépénultième et pénultième caractères :

Guan Hanqing	Li Zhifu	<i>Jiugong dacheng nanbei ci gongpu</i>		
<i>Tanggudai</i>	<i>Tanggudai</i>	<i>Tanggudai</i>	<i>Tanggudai 1</i>	<i>Tanggudai 2</i>
Changhao shi	Changhao shi	Changhao shi		Changhao shi
jiming	qihuang	tianming de	Keshi dang	qing
ye mo tian	ye bo tian	ye mo ji	ye bo dang	ye bo zai
暢好是	暢好是	暢好是		暢好是
疾明	悽惶	天明的	可是當	清
也麼天	也波天	也麼疾	也波當	也波哉

**Tableau 27 Comparaison de la forme du dernier vers des *Tanggudai***

La comparaison montre que les trois premiers caractères de *Tanggudai* de Guan Hanqing, de Li Zhifu, de *Tanggudai*, et de *Tanggudai 2* de *Jiugong dacheng nanbei ci gongpu* sont identiques. Et que les deux avant-derniers caractères de ces quatre *Tanggudai* suivent le caractère « ye 也 », même s'il n'y a aucune cohérence avec le nombre de caractères précédents.

## Des partitions cachées

Les traces écrites de la musique xixia qui semblaient avoir été perdues, ont plutôt été cachées ; comme prévu, certaines partitions musicales de la période xixia ont plus tard été retrouvées. Bien qu'incomplètes, ces partitions nous ont donné un aperçu de la musique et des partitions xixia. Dans le même temps, la musique xixia propagée dans la société de la dynastie Yuan a été jouée par les générations futures, et les poèmes ont été créés sous forme de musique littéraire tangoute, ce qui enrichit la recherche dans le domaine de la musique et de la poésie xixia.

Grâce à mes travaux de terrain avec la troupe de l'opéra cantonais, j'observe un lien entre le *qupai* étudié dans ce chapitre et les « petits morceaux », *xiaoqu* 小曲, différents des anciennes chansons *guqu* 古曲 et des chansons populaires *xiaodiao* 小調, toutes chantées dans l'opéra cantonais. Car, comme le disaient mes maîtres de la troupe, les *xiaoqu* sont souvent indiqués par le nom, sans noter les partitions, donc ce sont des mélodies à apprendre par cœur, et dès qu'on voit le nom de *xiaoqu* on sait de quelle mélodie il s'agit. Les noms de ces *xiaoqu* n'ont pas forcément de lien avec les paroles, ce qui permet aux artistes et aux compositeurs de créer leur texte et la musique en respectant les règles métriques et prosodiques.

De ce point de vue, l'idée des *xiaoqu* de l'opéra cantonais ressemble aux *qupai* tels que *Tanggudai* que nous avons étudiés, les paroles et les musiques peuvent être variées tout en respectant les règles de composition, pour cela nous avons vu qu'on peut utiliser la mélodie de *Tanggudai* de *Yingxi yuefu* pour chanter celui de Guan Hanqing.

## Les suites des Jürchen

Après avoir analysé les *Tanggudai* que ce soit en *qupai* ou en *yuanqu*, j'examine le *Tanggudai* comme faisant partie des suites des Jürchen. Les pièces de théâtres mentionnées, *Hutou pai*, *Lichun tang*, et *Jin Anshou* sont en effet des histoires liées à la dynastie fondée par les Jürchen, et montrent par leurs contenus qu'il y a dans ces

pièces de théâtre des traces de suites des Jürchen, dont les *qupai*.

In three music dramas (24, 52 and 63), there are suites in *shuang* 雙 mode which consist mostly of arias known to have been Jurched songs sung to Jurched music. Almost all of their titles are transliterated Jurched words and their meanings are unknown. Although the three suites in which they appear contain some non-Jurched songs as well, the suites are dominated by the foreign songs. Guan Hanqing 關漢卿 also wrote a Jurched suite (*santao* 散套) in the *sanqu* 散曲 style (*Quan Yuan sanqu* 全元散曲, p. 181-84). The Jurched suite arias include [mis dans l'ordre alphabétique]:

Anahu 阿那忽 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 243, 347, 348, 373], Bu baimen 不拜門 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 243, 278] (Xiao baimen 小拜門), Da baimen 大拜門 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 244], Fengliu ti 風流體 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 246], Hudubai 忽都白 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 247], Manjin zhan 慢金盞, Shanshiliu 山石榴 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 239], Shizhuzi 石竹子 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 239], Tangwudai 唐兀歹 [Guan Hanqing, dans Yuan sanqu de yinyue Xia p. 248], Xianggong'ai 相公愛, Xirenxin 喜人心 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 246], Yebuluo 也不羅 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 245], Yidingyin 一定銀, Yuerwan 月兒彎, Zaoxiangzi 早鄉詞 [Yuan sanqu de yinyue Xia p. 237], Zui niangzi 醉娘子.

The three music dramas in which they appear are plays about Jurched people (particularly 24), and the protagonists in all cases are Jurched folk<sup>386</sup>.

Note 23 p. 90. For a discussion of these Jurched suites, see West <sup>387</sup>, pp. 188-92. In the aria lists on pp. 189-90, West's *Luomeifeng* 落梅風 is not a Jurched aria, but *Yidingyin* 一定銀 (not in West's list) perhaps is; that is, its only appearances in the music dramas are in the Jurched suite. For West's *Zaoniangzi*, read *Zaoxiangzi* 早鄉詞.

De ce point de vue le *Tanggudai* ou *Tangwudai* fait partie des différents actes dans des suites accompagnées par des musiques liées aux Jürchen.

Dans l'analyse proposée par Johnson, comme dans ce que nous avons évoqué,

---

<sup>386</sup> Dale R. Johnson, *Yuan Music Dramas: Studies in Prosody and Structure and a Complete Catalogue of Northern Arias in the Dramatic Style*, op. cit., 1980, p. 24.

<sup>387</sup> Stephen H. West, *Studies on Chin [Jin] Dynasty (1115-1234) Literature*, Ph. D. dissertation, The University of Michigan, 1972.

Du même, Wilt Idema, Stephen H. West, *Chinese Theater 1100-1450: A source book*, Wiesbaden, Franz Steiner, « Münchener ostasiatische Studien », vol. 27, 1982.

nous n'appliquons pas ses abréviations, mais nous les traduisons.

Notes: This aria has foreign origins, most likely Jurchen. It belongs to a special Jurchen suite in [shuang] mode whose initial aria is *Wugong yang* 五供養. It always follows *Hudubai* 忽都白.

Cette remarque répond aux suites des Jürchen, et comme le relève Dale R. Johnson<sup>388</sup>, la pièce *Tangwudai* est en mode *shuangdiao*, une suite *santao* 散套 sous la catégorie de *sanqu* 散曲 que nous pouvons retrouver dans le *Yuanqu xuan* 元曲選, dans les pièces numérotées par lui 24 *Hutou pai* 虎頭牌, 52 *Lichun tang* 麗春堂, et 63 *Jin Anshou* 金安壽, et la forme de base est codée 7 4 7 cds2yb1 par Dale R. Johnson, ce qui signifie que les vers comprennent respectivement sept, quatre et sept syllabes, que les syllabes *chang dao shi* 暢道是 (cds) sont nécessairement insérées en début de quatrième vers<sup>389</sup> et que ce vers inclut en antépénultièmes syllabes les syllabes sans signification *ye mo* 也麼 (yb)<sup>390</sup>.

7	<i>bu funeng qiu hede xiuwei li mian</i> 不付能求和得繡幃裏眠
4	<i>tongxi qinglian</i> 痛惜輕憐
7	<i>bu juede shachuang wai yueer zhuan</i> 不覺得紗窗外月兒轉 (version <i>Taihe zhengyin</i> , <i>Yuding qupu</i> , et <i>Nanbei ci jianpu</i> ) ou bien <i>zhanyan chuanger wai mingyue zhuan</i> 展眼窗儿外明月转 (version Sun Xuanling)

<sup>388</sup> Dale R. Johnson, *Yuan Music Dramas: Studies in Prosody and Structure and a Complete Catalogue of Northern Arias in the Dramatic Style*, op. cit., 1980, p. 275.

Stephen H. West, « Jurchen Elements in the Northern Drama *Hu-t'ou-p'ai* 虎頭牌 », *T'oung Pao*, vol. 63, n° 4/5, 1977, p. 273–295. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/4528111>. Accessed 6 May 2023.

<sup>389</sup> Dale R. Johnson, *ibid.*, p. 59, p. 105.

<sup>390</sup> Dale R. Johnson, *ibid.*, p. 59-60, p. 105

La prononciation des caractères 也麼 est *ye mo*.

<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=152366&la=0&powerMode=0>

<https://baike.baidu.com/item/也么/8588531>

	<p>Ou bien</p> <p><i>bujuede qiao lou shang wu geng jiao sheng chui</i></p> <p>不覺的譙樓上五更角聲吹 (version <i>Yongxi yuefu</i>)</p>
cds	<i>changhao shi jiming ye mo tian</i>
lybl	暢好是疾明也麼天

**Tableau 28 Analyse de la forme “7 4 7 cdslybl”**

Selon West<sup>391</sup>, le *Tangwudai* apparaît dans le deuxième acte de *Hutoupai* 虎頭牌 et le quatrième acte de *Jin'an qu* 金壽曲, la traduction du poème est contenue dans son article :

(*Tangwudai*) « Screens and curtains, silk drapes of long ago, embroidered enclosures I once slept within. I now pillow my head on a broken brick, upon an earthen kang, upon an earthen kang, I curl up on wretched mats. Oh, heaven, what vexation. »<sup>392</sup>

Finally, the coda sings of resentment that the traveler must continue his military duty even though war has ended. He has literally gone "clattering down the road" and left his family to endure another winter alone.

<sup>391</sup> Stephen H. West, « Jurchen Elements in the Northern Drama *Hu-t'ou-p'ai* 虎頭牌 », *T'oung Pao*, *T'oung Pao*, vol. 63, n° 4/5, *op. cit.*, 1977, p. 273–295. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/4528111> Accessed 2 Jan. 2024.

<sup>392</sup> Zang Maoxun 臧懋循, *Yuanqu xuan* 元曲選 ou *Yuanren baizhong* 元人百種 (Sélections de *Yuanqu*), 1616, Volume I, p. 411.

## 5-2 *Yeketangwu* 也可唐兀

La partition d'une pièce appelée *Yeketangwu* 也可唐兀 apparaît dans le recueil *Da Ming jili* 大明集禮 (Collection des cérémonies des Ming), 1370, en 53 volumes. En mongol, « *yeke* » signifie « grand », et « *tangwu* » « tangoute », donc *Yeketangwu* signifie « grand xixia ».

Auparavant, une pièce appelée *Yegetangwu* 也葛倘兀 (simple variante graphique) était mentionnée, au sein d'une liste de trente-et-une pièces, dans l'ouvrage *Nancun chuogeng lu* 南村輟耕錄, 1367, de Tao Zongyi 陶宗儀, un lettré de l'époque Yuan<sup>393</sup>. Celui-ci classe ces pièces et les instruments qui les jouent dans la catégorie des grands airs *daqu* de la musique Dada 達達<sup>394</sup>.

Selon le *Da Ming jili* aussi le *Yeketangwu* appartient aux *daqu* 大曲, mais *Yeketangwu* est un nom de timbre, et non d'une musique des cérémonies impériales *daqu* 大曲. En effet, le terme *daqu* désignait sous les Tang une grande suite, avec des chants et des danses, le plus souvent accompagnés d'instruments de musique et d'une performance pompeuse. Ici, *Yeketangwu* est un des grands airs de la musique Dada de la cour xixia proposée par le savant Xia Gao Zhiyao 高智耀<sup>395</sup>, répandue dans tout le royaume au début de la dynastie Yuan<sup>396</sup>, et non une composition de la dynastie

---

<sup>393</sup> Tao Zongyi 陶宗儀, *Nancun chuogeng lu* 南村輟耕錄 (Registre des labours dans les champs d'un village du sud), édition Siku congkan (四部叢刊本), *juan* 28, 1367. [https://zh.wikisource.org/wiki/南村輟耕錄\\_\(四部叢刊本\)/卷之二十八](https://zh.wikisource.org/wiki/南村輟耕錄_(四部叢刊本)/卷之二十八) Cité dans Li Xifan, « *A General History of Chinese Art: From the Five Dynasties to the Yuan Dynasty* », Berlin/Boston, Walter De Gruyter, vol. 4, ch. IX, 2022, p. 196-197.

<sup>394</sup> « *Dada yueqi ru zheng, qin, pipa, huqin, hun bu shi zhi lei, suo tan zhi qu yu hanren qudiao butong.* » 達達樂器如箏秦, 琵琶, 胡琴, 渾不似之類, 所彈之曲與漢人曲調不同。(Les instruments de la musique Dada tels que la cithare *zheng*, le luth *qin*, le luth *pipa* et la vièle *huqin* sont complètement différents et la musique qu'ils jouent est différente des airs des Han.)

<sup>395</sup> « *Taizu chunian, yi hexi Gao Zhiyao yan, zhengyong xixia jiuyue.* » 太祖初年, 以河西高智耀言, 徵用西夏舊樂。Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *op. cit.*, *zhi* 19, *liyue* 2, 1370. <https://gj.zdic.net/archive.php?aid-8374.html>

<sup>396</sup> Wang Fuli 王福利, « *Tao zongyi "Nancun chuogeng lu" suo shou yuan dada quming kao* », 陶宗儀《南村輟耕錄》所收元達達曲名考 (Une analyse des noms des musiques dada des Yuan recueillies dans le "Registre des labours dans les champs d'un village du sud" de Tao Zongyi), *Yuyan kexue* 語言科學, 2003, vol. 2, p. 73-90.

Ming.

Le plus tardif *Qulu* 曲律<sup>397</sup>, le livre de référence concernant la mise en musique des poèmes, continue de citer *Nancun chuogeng lu* pour affirmer que le *Yeketangwu* est l'un des *daqu* faisant partie du genre Dada sous la dynastie Yuan.

#### 5-2-1 Notations utilisées dans *Yeketangwu*

Le *Da Ming jili*<sup>398</sup>, comprend des pièces rituelles en notation *lilü* et cinq pièces caractérisées comme liées aux Yuan écrites en colonnes parallèles sans texte, en notation en douze hauteurs absolues *lilü* et en notation diatonique instrumentale *gongche*, toutes deux bien documentées et présentées ici dans des graphies courantes.<sup>399</sup>

---

Wu Lanjie 乌兰杰, « *Yuandai dada yuequ kao* » 元代达达乐曲考 (Un examen de la musique dada de la dynastie Yuan), *Yinyue yanjiu* 音乐研究, vol. 1, 1997, p. 76.

<sup>397</sup> Wang Jide 王驥德 (ca. 1540-1623), *Qulu zalun* 《曲律》雜論 (Commentaires divers sur *Qulu*), vol.39 xia 下 seconde partie, époque Ming, <http://www.guoxue123.com/jijijibu/0401/00ql/041.htm>

<sup>398</sup> Xu Yikui 徐一夔, *Da Ming jili* 大明集禮 (Collection des rituels de cour de la dynastie Ming), *juan 53 shang*, *Suyue yuanqu* 俗樂元曲 (Musique profane des Yuan), reprise dans le *Siku quanshu* 四庫全書, 1370. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=189641>

<sup>399</sup> Comme elle est très longue, je ne présente que la première page, mais on trouvera la partition complète en Annexe 1.

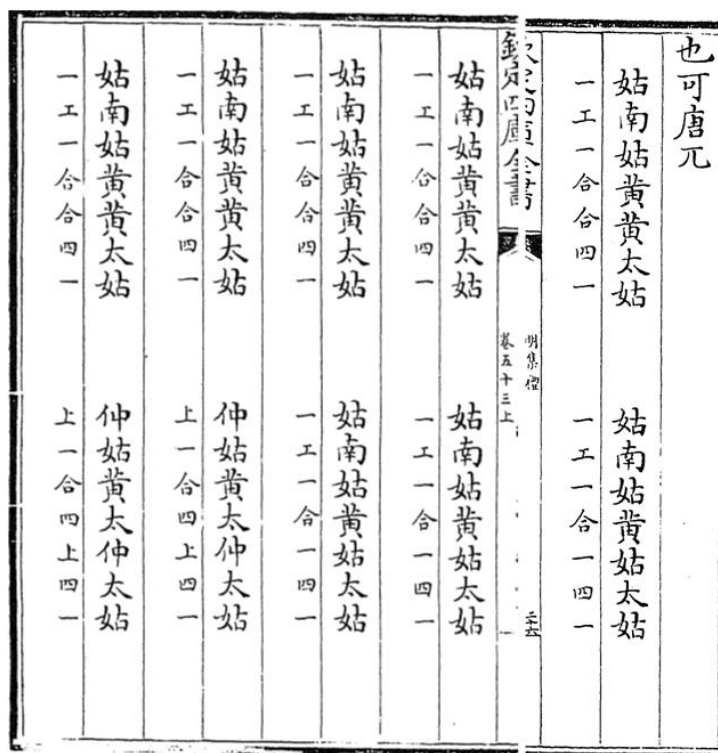


Figure 161 La première page du *Yeketangwu* de *Da Ming jil*0069

D'après David Badagnani <sup>400</sup>:

*Da Ming jili* « 大明集礼 » (1370), ... contient des partitions en notation *lilü* pour de nombreux morceaux de musique sacrificielle d'État de la dynastie Ming, ainsi que cinq mélodies rituelles datant de la dynastie Yuan (qui sont présentées à la fois en notation *lilü* et en notation *gongche*).

Les titres des mélodies rituelles de l'ère Yuan contenues dans cette source sont les suivants :

1. *Yeketangwu* « 也可唐兀 »
2. *Weiwuer* « 畏兀兒 »
3. *We'wu'er Guopian* « 畏兀兒過篇 »
4. *Siji Wannian huan* « 四季萬年歡 »

<sup>400</sup> David Badagnani, « Early Chinese Music Resources: Yuan », *Early Chinese Music*, rev. 2023. <https://earlychinesemusic.blogspot.com/2017/03/early-chinese-music-resources-yuan.html>



5. *Wansui yue* « 萬歲樂 »

Si cette partition est vraiment une musique de cour des Xixia introduite par Gao Zhiyao à la dynastie Yuan, elle nous est d'une grande aide pour redécouvrir la musique xixia. Elle a par ailleurs été choisie par Joseph Lam pour démontrer qu'il y a bien de la musique à jouer et à entendre dans l'histoire de la musique chinoise :

*Yeketangwu* and *Weiwuer* appear to be Chinese imitations of non-Chinese words, and their meanings are, for the time being, unknown...

Tune 1 (*Yeketangwu*) employs the scale C-D-E-F-F#-G-A, while tune 4 (*Siji Wannian huan*) uses only six pitches within an octave C-D-E-F-F#-G-G#).

[...] tunes 1- 4 were probably performed with of the following types of instrumentation, which were employed banquet music in the Yuan court: (1) the grand orchestra (*dayue*); (2) an ensemble of three flutes (*longdi*); three hour-glass drums (*zhanggu*), small drum (*jingong xiaogu*) and a set of wooden clappers (*ban*); (3) simultaneous performance by the grand orchestra and an ensemble three flutes, three oboes (*xianli*) and two hour-glass drums; (4) simultaneous performance by the grand orchestra and an ensemble three flutes, three oboes, three small hour-glass drums (*zhagu*), a hand- held drum (*hegu*) and a set of wooden clappers.

[...] tunes 1- 4, interpreted as banquet music, would have had a performance style different from that of tune 5, which is supposedly intended to be secular ceremonial music. [...] tunes 1- 4 would have appeared in lively rhythm and tempo because banquet music always accompanied lively and rhythmic dances. <sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> Joseph Lam, « 'There is no music in Chinese music history': Five court tunes from the Yuan Dynasty (AD 1271-1368) », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 119, n° 2, 1994, p. 165-188.

Example 1. Tune 1: *Yeketangwu*.

The image shows a musical score for 'Yeketangwu' on a single staff. The score consists of 13 measures, each with a number above it indicating a specific fingering or group of notes. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notes are: 1. G4, A4, B4, C5; 2. C5, B4, A4, G4; 3. G4, A4, B4, C5; 4. C5, B4, A4, G4; 5. G4, A4, B4, C5; 6. C5, B4, A4, G4; 7. G4, A4, B4, C5; 8. C5, B4, A4, G4; 9. G4, A4, B4, C5; 10. C5, B4, A4, G4; 11. G4, A4, B4, C5; 12. C5, B4, A4, G4; 13. G4, A4, B4, C5.

Figure 162 *Yeketangwu*, transcription Joseph Lam

Dans sa transcription, Lam caractérise les groupes de notes identiques par des mesures portant le même numéro. Cela nous permet de voir qu'il existe treize séquences dans cette partition, avec une gamme *do, ré, mi, fa, fa dièse, sol, la*, dans la tessiture étroite d'une sixte. Selon Lam, le *Yeketangwu* fait partie de la musique de cour des Yuan, cela confirme notre hypothèse que la pièce est une musique de cour xixia introduite par le fonctionnaire xixia Gao Zhiyao. Comme le dit Lam, quatre types d'ensembles d'instruments peuvent accompagner la musique de banquet : (1) le grand orchestre *dayue* 大樂, (2) l'ensemble des trois flûtes *longdi* 龍笛, trois tambour *zhanggu* 丈鼓, petit tambour *jingong xiaogu* 進攻小鼓, et un ensemble de claquettes en bois *ban* 板 ; (3) le grand orchestre, l'ensemble de trois flûtes, trois hautbois (*xianli*), et deux tambours *zhanggu* ; (4) le grand orchestre, l'ensemble de trois flûtes, trois hautbois, trois tambours *zhanggu*, un tambour à main *hegu* 和鼓, et un ensemble de claquettes en bois<sup>402</sup>.

<sup>402</sup> *Ibid.* p.179.

Les instruments dont nous venons de parler correspondent aux instruments mentionnés dans les lexiques xixia, ce qui montre une totale cohérence entre les instruments de la musique xixia, et ceux de la cour. Toujours d'après Lam, parmi les titres des mélodies rituelles, les quatre premières sont de la musique de banquet, seul la cinquième *Wansui yue* peut être considérée comme de la musique rituelle, en comparant l'ensemble par leur style de performances, de rythmes et de tempo, car d'après lui, la musique de banquet est toujours accompagnée de danses dynamiques et rythmées.

### 5-2-2 Transcription de *Yeketangwu* sur portées

Wu Lanjie 乌兰杰<sup>403</sup> a déjà transcrit cette partition. Afin de pouvoir l'analyser, je l'ai transcrite sur portée, à partir de l'original, en ajoutant les notations *gongche* et *lülü* :

*Yeketangwu* 也可唐兀

Ming ji li 《明集禮》卷五十三上 俗樂 元樂曲  
repris dans le *Siku quanshu* <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=189641eketangwu>  
<https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=76530&page=52>

he 合 = C

1 2  
— 工 — 合 合 四 — — 工 — 合 — 四 —  
姑南姑黄黄太姑 姑南姑黄姑太姑

3 2  
— 工 — 合 合 四 — — 工 — 合 — 四 —  
姑南姑黄黄太姑 姑南姑黄姑太姑

5 2  
— 工 — 合 合 四 — — 工 — 合 — 四 —  
姑南姑黄黄太姑 姑南姑黄姑太姑

7 1 3  
— 工 — 合 合 四 — 上 — 合 四 上 四 —  
姑南姑黄黄太姑 仲姑黄太仲太姑

<sup>403</sup> Wu Lanjie 乌兰杰, « *Yuandai dada yuequ kao* » 元代达达乐曲考 (Un examen de la musique dada de la dynastie Yuan), *op. cit.*, vol. 1, 1997, p. 76.

9 <sup>1</sup> <sup>3</sup>

— 工 — 合 合 四 — 上 — 合 四 上 四 —  
姑南姑黄黄太姑 仲姑黄太仲太姑

mesure 11 = p. 54

11 <sup>1</sup> <sup>3</sup>

— 工 — 合 合 四 — 上 — 合 四 上 四 —  
姑南姑黄黄太姑 仲姑黄太仲太姑

13 <sup>4</sup> <sup>5</sup>

工 四 四 合 四 上 四 — 四 四 合 四 上 四 —  
南太太黄太仲太姑 太太黄太仲太姑

15 <sup>5</sup> <sup>6</sup>

四 四 合 四 上 四 — 尺 勾 尺 工 尺 工 尺 —  
太太黄太仲太姑 林蕤林南林南林姑

17 <sup>6</sup> <sup>6</sup>

尺 勾 尺 工 尺 工 尺 — 尺 勾 尺 工 尺 工 尺 —  
林蕤林南林南林姑 林蕤林南林南林姑

mes 19 = p. 55

19 <sup>7</sup> <sup>7</sup>

尺 工 尺 — 尺 工 尺 — 尺 工 尺 — 尺 工 尺 —  
林南林姑林南林姑 林南林姑林南林姑

21 <sup>7</sup> <sup>8</sup>

尺 工 尺 — 尺 工 尺 — 上 — 上 工 尺  
林南林姑林南林姑 仲姑仲南林

23 <sup>9</sup> <sup>9</sup>

尺 尺 尺 工 尺 勾 尺 尺 尺 工 尺 勾 尺  
林林林南林蕤林 林林林南林蕤林

25 <sup>9</sup> <sup>10</sup>

尺 尺 尺 工 尺 勾 尺 尺 勾 尺 工 尺 勾 尺  
林林林南林蕤林 林蕤林南林蕤林

mes. 27 p. 56

27 <sup>10</sup> <sup>10</sup>

尺 勾 尺 工 尺 勾 尺 尺 勾 尺 工 尺 勾 尺  
林蕤林南林蕤林 林蕤林南林蕤林

Figure 163 Transcription de *Yeketangwu* sur portée avec les notations *gongche* et *lülü*

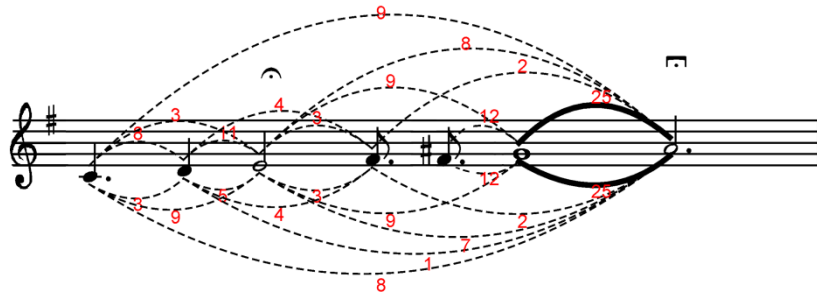
Comme on l’aura vu, et noté par Lam et les autres, cette musique est une combinaison de courts fragments ; ils sont ici transcrits dans des mesures, et les numéros de 1 à 13 attribués à chaque mesure correspondent aux différents motifs, leurs répétitions ou leurs retours.

<i>Lülü</i>	<i>huang</i>	<i>da</i>	<i>tai</i>	<i>jia</i>	<i>gu</i>	<i>zhong</i>	<i>rui</i>	<i>lin</i>	<i>yi</i>	<i>nan</i>	<i>wu</i>	<i>ying</i>
律呂	黃	大	太	夾	姑	仲	蕤	林	夷	南	無	應
<i>Gongche</i>	<i>he</i>		<i>si</i>		<i>yi</i>	<i>shang</i>	<i>gou</i>	<i>che</i>		<i>gong</i>		
工尺	合		四		一	上	勾	尺		工		
Lettres	C	Db	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B

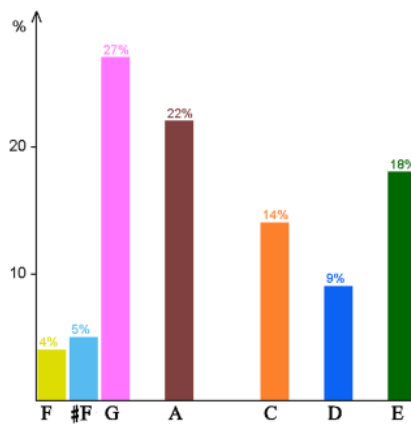
Tableau 29 Comparaison entre *lülü* et *gongche* dans la partition de *Yeketangwu*

Suite à la transcription, de manière classique, dans la notation *gongche* de *Yeketangwu*, la note *he* 合 est l’octave inférieure du *liu* 六. Comme chez Wu, la transcription prend le *he* comme Do, ce qui donne un morceau en ton de Do, avec un *fa* et un *fa#*, les

notes dominantes sont *sol*, *la*, *mi*, *do*, *ré*, avec finale *la*.



Echelle 15 Intervalles des notes et la gamme montante de *Yeketangwu*



Histogramme de fréquence des notes pondérée par la durée  
也可唐兀

Figure 164 Fréquence des notes de *Yeketangwu*

Ces schémas confirment qu'il s'agit une gamme pentatonique en ton de *do*, la note *sol* est la plus jouée, et l'intervalle le plus joué est entre les notes *sol* et *la*.



Echelle 16 Gamme descendante suite à la transcription de *Yeketangwu*

Concernant les valeurs de durée et rythmes de cette partition, nous n'avons aucune indication directe pour les transcrire, mais nous connaissons seulement les fragments par la rupture entre les notes. Alors pour donner les rythmes, nous regroupons le nombre de notes par mesure, la plupart ont sept ou huit notes par mesure, seules deux

mesures, dans l'ensemble de cette partition, ont quatre ou cinq notes.

Ainsi, quand j'analyse la pulsation, le rythme et la tonalité, à la base, la note *he* 合 est un *do*, donc 1 = C, et il existe un jeu entre *fa* et *fa#*. Alors je pars du principe que la transcription de cette partition est correcte, dans les deux premières lignes de la partition, *huangzhong* est un *do*, dans les deux dernières, *ruibin*, un *fa#*. De manière classique, quand *ruibin* apparaît dans la partition *lülü*, la partition *gongche* est notée *gou* 勾 pour montrer la différence avec la note *fa*.

Par ailleurs, très clairement les airs sont classifiés, dans le *Da Ming jili*, selon la période historique, puis, pour l'époque Song seulement, selon le mode :

*Yuege* 樂歌

*Han Gaozu da feng ge* 漢高祖大風歌 époque de Gaozu des Han

*Wei duanxiao nao ge shi er qu* 魏短簫鏢歌十二曲 époque Wei

*Jin bi ge wu pian* 晉鞞歌五篇 époque Jin 晉 (265-420)

*Jin Song jian za ge* 晉宋間雜歌 époque Jin 晉 (265-420) et Song

*Tang yue zhang* 唐樂章 époque Tang

*Li bu ji ba qu* 立部伎八曲 airs du Libu

*Qing yuequ* 清樂曲 musique pure

*Song yuequ* 宋樂曲 époque Song

*Yuan yuequ* 元樂曲 époque Yuan

*Zhangchun liu* 長春柳, *Jili ya* 吉利牙, *Xin shuiling* 新水令, *Gu meijiu* 沽美酒,

*Taiping ling* 太平令, *Shui xianzi* 水仙子, *Qingshan kou* 青山口, *Wannian huan* 萬年

歡, *Shan jingzi dai Yaoshen ji Yaoshen ji* 山荆子帶祆神急祆神急<sup>404</sup> époque Tang,

Song et Ming

*Yeketangwu* 也可唐兀 époque Yuan

*Weiwuer* 畏兀兒 époque Yuan

*Weiwuer guopian* 畏兀兒過篇 époque Yuan

---

<sup>404</sup> Le nom signifie « “*San jinzi*” suivi de “*Yaoshen ji*” », la répétition de « *Yaoshen ji* » est certainement une erreur, comme le montre Song Lian 宋濂 dans l'histoire des Yuan *Yuanshi* 元史, *juan* 71, 1370. <https://zh.wikisource.org/wiki/元史/卷071>

*Siji wannian huan* 四季萬年歡 époque Tang

Alors que dans le *Da Ming jili* les noms des airs de l'époque Song sont classés par modes selon la nomenclature de la musique des banquets documentée par Shen Kuo, *Yeketangwu* et les autres pièces identifiées comme airs de musique des Yuan n'ont pas de mode attribué. On peut penser, comme Lam, que le *Yeketangwu* est une musique de cour des Xixia, mais pas de cérémonie, introduite chez les Yuan par Gao Zhiyao.

Après avoir analysé les *Tanggudai* et le *Yeketangwu*, je constate que le titre des *qupai* et *yuanqu Tanggudai* et leur contenu n'ont pas de lien avec les Tangoutes, malgré une grande influence et l'usage des musiques des Jurchen<sup>405</sup>, composés sous les dynasties Yuan et Ming. De son côté, *Yeketangwu* est une musique de la cour des Yuan, introduite par un fonctionnaire xixia ; ainsi les recherches sur les instruments xixia nous montrent que les Xixia ont les instruments pour jouer la musique de banquet. De ce point de vue, le *Yeketangwu* a un lien plus fort avec la musique xixia que les *qupai Tanggudai* qui font partie des pièces de théâtre *zaju*.

---

<sup>405</sup> « *Taizong ...yushi jiangzhi, ling gechu guanmin guan, ruyou wangjin zhi liyue jiuren, kebing qi jiashu xifu dongping ... Shiyi nian, Yuan Cuo fengzhi zhi Yanjing, De Jin zhangyue xuzheng, zhangli Wang Jie ji yuegong Zhai Gang deng jiushier ren.* » 太宗...於是降旨，令各處管民官，如有亡金知禮樂舊人，可並其家屬徙赴東平...十一年，元措奉旨至燕京，得金掌樂許政、掌禮王節及樂工翟剛等九十二人。Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *op. cit.*, *juan* 68, *zhi* 19, *liyue* 2, 1370. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/元史/卷068>





## Chapitre 6 : Des Tangoutes aux Xixia – les performances

### et les occasions de jeu

Tout en étudiant les musiques tangoute et xixia, et l'analyse des détails des instruments de musique, des portraits, des poèmes et des partitions, la performance de leur musique est également un sujet qui doit être abordé. Dans les chapitres précédents, nous avons expliqué la différence entre les musiques tangoute et xixia, et nous pouvons voir celles-ci dans les performances. Nous verrons ces deux types de musique sous différents angles, les formes de performance musicale, les occasions des représentations et les mécanismes de gestion des musiciens.

### 6-1 Caractéristiques

#### 6-1-1 Pratiques de la musique chez les Tangoutes

##### Une musique simple

Comme nous l'avons vu précédemment, avant la création de l'écriture xixia avec le langage oral des Tangoutes, cette civilisation n'a pas laissé de traces écrites dans sa propre langue ; il y a donc certaines difficultés à repérer les traces de la musique tangoute. Par conséquent, pour cette époque, nous observons globalement la musique tangoute, les instruments utilisés, les méthodes et les occasions de performance.

Les Tangoutes, peuple nomade, se déplacent en raison de leur mode de vie. Par conséquent, nous supposons que la musique et les instruments utilisés par ces derniers sont faciles à transporter. Selon les documents de l'histoire des dynasties du Nord<sup>406</sup> et le *Wenxian tongkao* de Ma Duanlin 馬端臨 (1254– 1325)<sup>407</sup>,

---

<sup>406</sup> « *Dangxiang Qiang, après les Sanmiao. ... Il y a le luth pipa, la flûte traversière et la frappe du pot, pour le rythme* ». « *Dangxiang Qiang zhe, Sanmiao zhihou. ... you pipa, hengchui, jifou weijie* 党項羌者, 三苗之後。...有琵琶、橫吹、擊缶為節。 » Li Yanshou 李延壽, *Beishi* 北史 (Histoire des dynasties du Nord), *juan* 96, 659. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=74771>

<sup>407</sup> « *Guzhe Xirong yung fou yi wei yue, Dangxiang guo yi jifou yan.* *Li Si yue: jiweng kou fou, qi qin*

Les peuples non-sinisés de l'Ouest de l'antiquité utilisaient une caisse pour jouer de la musique, et les Tangoutes en jouaient aussi. Li Si a dit: « au pays des Qin pour faire de la musique on frappe sur les pots, comment pouvons-nous dire que cette musique n'existe que parce que les Qin possèdent les territoires des "peuples guerriers occidentaux", alors que ces derniers jouaient déjà cette musique. »

Dans leur musique ils utilisent donc le luth *pipa*, la flûte traversière et le pot *fou* 缶. Ces documents ne nous disent pas en quelle occasion les Tangoutes utilisent ces instruments, mais ce type de musique tangoute est probablement antérieur à la dynastie Sui et cette information est donnée dans notre préambule et à ce jour, nous considérons l'histoire des dynasties du Nord comme le plus ancien texte écrit sur la musique tangoute.

Il me [François Picard] semble que l'origine de la pratique d'accompagner la récitation, la psalmodie ou le chant par des percussions ne soit pas à rechercher en Inde, où on n'en a pas trace, mais en Chine même. Mais les instruments employés à cet effet ne s'appellent pas tous "qing" 磬 et ne sont pas tous en pierre ou en métal. Les claquettes de bois, existant dès la plus haute antiquité sous le nom de "chongdu" 舂牘,<sup>408</sup> rythment aujourd'hui les chansons, les ballades et les chantefables du Nord au Sud de la Chine. Un instrument tout aussi anciennement attesté retiendra encore notre attention. C'est un bol à aliment ou à vin en terre, appelé *fou* 缶, *rang* 攘 ou *wa* 瓦, dont la frappe accompagnait le chant, en alternance avec ou en remplacement du tambour : « Les hommes de Qin la frappaient pour rythmer leurs chants. » 「缶者，瓦器，所以盛酒漿，秦人鼓之以節歌也。」<sup>409</sup> La frappe de la jarre de terre (*jirang* 技攘) symbolisera la simplicité et le

---

*zhi sheng, qi yi qinren, jin you xirong zhi di, er wei ci sheng gu ye.* » 古者西戎用缶以為樂，党項國亦擊缶焉。李斯曰：擊甕扣缶，其秦之聲，豈以秦人，盡有西戎之地，而為此聲故也。» Ma Duanlin 馬端臨, *Wenxian tongkao* 文獻通考 (Etude exhaustive des documents), *op. cit.*, *juan* 135, *yuekao* 樂考 8, « la caisse *hufou* des Hu » 胡缶, 1317. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/文獻通考\\_\(四庫全書本\)/卷135](https://zh.wikisource.org/zh-hant/文獻通考_(四庫全書本)/卷135)

<sup>408</sup> Voir Zhouli « Chunguan Shengshi ». Duc de Zhou, *Zhou li* 周禮 (Rites des Zhou), *op. cit.*, *Chunguan zongbo* 春官宗伯 (ch. Bureaux du printemps sur les rites, les cérémonies et le protocole), *Shengshi* 笙師 (Le maître de l'orgue à bouche), ca. 770 - 476 av. J.-C. <https://ctext.org/rites-of-zhou/chun-guan-zong-bo/zh>.

<sup>409</sup> Ying Shao 應邵, *Fengsu tongyi* 風俗通義 (Collection de coutumes populaires), *op. cit.*, époque Han, repris par Hao Yixing 郝懿行 (1757-1825), *Erya yishu* 爾雅義疏 (Lexique *Erya*), 1822. Rééd. Shanghai, 1983, p. 663.

Cette phrase est inspirée du *Shijing* 詩經 (Classique des vers), poème 136, *Guofeng* 國風 (Les chansons populaires), *Chenfeng wanqiu* 陳風 · 宛丘, ca. époque Zhou. <https://ctext.org/book-of-poetry/odes-of-chen/zh>

bonheur primitifs du peuple. L'assimilation entre ces récipients détournés pour faire de la musique et l'un des objets les plus précieux et les plus spécifiques des moines s'est faite naturellement, musicalement, en dehors de toute référence à la culture classique officielle, celle de la cour, qui connaît de son côté la caisse de bois frappée (*zhu* 祝). De manière occulte, c'est ainsi la plus ancienne tradition chinoise qui est préservée dans les rituels.<sup>410</sup>

Grâce à ces documents, nous pouvons constater certains usages des sonorités par les Tangoutes pour faire de la musique ; malgré le faible nombre d'instruments, ils peuvent jouer mélodies et rythmes. Ceci montre que le développement musical des Tangoutes a certaines particularités.

Plus tard, dans son *Danqian zonglu* 丹鉛總錄<sup>411</sup>, Yang Shen 楊慎 de la dynastie Ming explique un phénomène rare dans l'histoire de la musique. La plupart du temps, des instruments « bruts » tels que les percussions, le pot, la pierre ou le bois, sont utilisés pour donner le rythme et indiquer le tempo. Mais pour les Tangoutes ou les anciens peuples des régions de l'ouest, le pot frappé n'est pas utilisé que pour donner du rythme, mais aussi pour être joué en solo. On pense évidemment à l'Inde avec la poterie frappée *ghaṭam*<sup>412</sup>, mais aussi avec les jeux de tasses accordées *jaltarang*<sup>413</sup>.

---

Voir aussi Laurence Picken, « Musical Terms in a Chinese Dictionary of the First Century », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. XIV, 1962, p. 40-43.

Alain Arrault, *Shao Yong (1012-1077), poète et cosmologue*, Paris, Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises, 2002, p. 35-36.

Voir le chapitre consacré aux clochettes à battant et aux cymbales en forme de cloches dans Niu Longfei 牛龙菲, *Guyue fa yin* 古乐发隐, Lanzhou, Gansu renmin, 1985, p. 242-249.

<sup>410</sup> Sur la frappe des idiophones, lire François Picard, « La récitation rythmée de textes sacrés et le chant scandé », dans « Nom, objet et usage : le bol *qing* ponctuant la psalmodie bouddhique », dans Annie Belis, Ann Buckley, Catherine Homo-Lechner, François Picard (dir.), *La Pluridisciplinarité en archéologie musicale*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, « Recherche Musique et Danse », vol. 2, 1994, p. 381-388.

<sup>411</sup> « *Guzhe Xirong yong fou yi weiyue, ji gu zhi tuyin ye, Dangqiang guo yi jifou yan, ran fou ben Zhongguo zhiyue, waiguo qie er yong zhi er. Li si yue : "jiweng koufou, zhenqin zhisheng, mianchi zhihui, Lin Xiangru qing Qinwang jifou"*. » 古者西戎用缶以為樂，即古之土音也，党項國亦擊缶焉，然缶本中國之樂，外國竊而用之耳。李斯曰：擊甕扣缶，真秦之聲，澠池之會，藺相如請秦王擊缶。Yang Shen 楊慎 (1488-1559), *Danqian zonglu* 丹鉛總錄 (Collections générales sur les études sur le plomb), *op. cit.*, *juan* 26, ca. 1547.

<sup>412</sup> Alastair Dick, « *Ghaṭa* », *Grove Music Online*, 2001; Accessed 22 June 2023.

<sup>413</sup> Allyn Miner, « Part 2 Issues and Processes: Musical Instruments: Northern », Alison Arnold (dir.), *Garland Encyclopedia of World Music Volume 5 - South Asia: The Indian Subcontinent: Area*, Routledge, 1999, p. 342-343.

## Musique et danse traditionnelles

Dans les documents, nous remarquons que les Tangoutes aiment la musique, la danse, et montrent une liberté dans les représentations qu'ils donnent. Mais c'est un trait que les Chinois attribuent généralement à tous les petits peuples. La Nouvelle histoire des Cinq Dynasties<sup>414</sup> et la Biographie des Tangoutes<sup>415</sup> traitent de la musique et des danses des Tangoutes, qui se déroulent sous la dynastie Tang postérieurs de Li Siyuan (867-933) de la période des Cinq Dynasties et les Dix Royaumes.

Dans ces deux documents, information rare, les Tangoutes sont invités au palais pour manger, boire et animer la réception, ils chantent et dansent sur de la musique tangoute. Même après avoir subi l'influence de la musique de la dynastie Tang, les Tangoutes sont toujours passionnés par leur propre musique traditionnelle et maintiennent leur style musical simple.

Un auteur de l'époque mongole<sup>416</sup> évoque les pratiques de la danse d'anniversaire *shoubai wu* 壽拜舞 des Tangoutes, lors des célébrations d'anniversaire, mais le type de danse, la musique et les instruments ne sont pas décrits.

---

<sup>414</sup> « *Dangxiang, Xiqiang zhi yizhong. ... qi meizhi Jingshi, Mingzong wei Yudian jianzhi, lao yi jiushi, jizui, lianmei gehu, daoqi tufeng yi weile...* » 党項, 西羌之遺種。... 其每至京師, 明宗為御殿見之, 勞以酒食, 既醉, 連袂歌呼, 道其土風以為樂...。 (Chaque fois que les Tangoutes venaient dans la capitale, Mingzong les recevait au palais impérial. Après avoir été récompensés avec du vin et de la nourriture, les Tangoutes buvaient, s'enivraient puis dansaient en chantant comme le veut leur coutume.) Ouyang Xiu 歐陽修, *Xin wudai shi* 新五代史 (Nouvelle histoire des Cinq Dynasties), *juan* 74, « *Siyi* » 四夷 (Quatre barbares), « *Fulu* » 附錄 Annexe 3, 1053. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/新五代史/卷74>

<sup>415</sup> « *Mingzong wei Yudian jianzhi, laoyi jiushi, jizui, lianmei gehu, daoqi tufeng, yiwei lequ.* » 明宗為御殿見之, 勞以酒食, 既醉, 連袂歌呼, 道其土風, 以為樂去。 Chen Menglei 陳夢雷, *Gujin tushu jicheng* 古今圖書集成, « *Dangxiang ben zhuan* » 党項本傳 (Biographie des Tangoutes), *juan* 49, (1726-1728).djvu/19. <https://zh.m.wikisource.org/wiki/欽定古今圖書集成/方輿彙編/邊裔典/第049卷>

Xue Juzheng 薛居正, *Jiu wudai shi* 舊五代史 (Ancienne histoire des Cinq Dynasties et Dix Royaumes), *op. cit.*, *juan* 138, 974. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/舊五代史\\_\(四庫全書本\)/卷138](https://zh.wikisource.org/zh-hant/舊五代史_(四庫全書本)/卷138)

<sup>416</sup> « *Xian shoubai wu shangxia zhi qing yiran xiang.* » 獻壽拜舞上下之情怡然相。 Yu Que 余闕 (1303-1358), *Qingyang xiansheng wenji* 青陽先生文集 (Anthologie de Monsieur Qingyang), *juan* 4, *Song Gui Yanwen fu Hexi lianshi xu* 送歸彥溫赴河西廉使序 (Préface à la nomination de Gui Yanwen au poste de *lianshi* à Hexi), 1445. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=780263>

« Lors des fêtes d'anniversaire, la jeune génération s'inclinait devant leurs aînés, montrant qu'elle était digne et humble, heureuse et en harmonie avec tous. »

Les Tangoutes, dans le processus de communication avec les peuples des Plaines centrales ou d'autres groupes ethniques, jouent leur propre musique traditionnelle et sont prêts à la partager avec des peuples de cultures différentes. Nous utiliserons cet intérêt pour la musique et la danse des Tangoutes pour analyser plus tard le contenu de la musique populaire xixia, sans doute diffusée sur le territoire xixia.

### **Au contact de la culture des Plaines centrales**

Après avoir rejoint la dynastie Sui, certains Tangoutes ont commencé à prendre contact avec le peuple Han, sous tous ses aspects, et ainsi diversifié leur musique. Nous traiterons en trois parties les différentes périodes de la musique tangoute. Dans un premier temps, nous parlerons des échanges entre la musique tuoba des Tangoutes et la culture des Plaines centrales consignés dans les livres d'histoire, car jusqu'à présent nous n'avons trouvé aucune trace écrite sur la musique d'autres groupes tangoutes en cours de sinisation.

### **L'arrivée du système musical des Plaines centrales**

Dans le *Xixia shushi*<sup>417</sup>, au cours des dernières années de la dynastie Tang, les Tangoutes ont aidé le gouvernement de la dynastie Tang à pacifier la rébellion Huangchao (875-884). Pour les remercier l'empereur Xizong des Tang a offert à Tuoba Sigong, alors chef des Tangoutes, des fiefs, des titres et des postes officiels, ainsi que de nombreux instruments de musique des Plaines centrales. Dans le même temps, cette offre, fondée sur le système *liyue* 禮樂 de la dynastie Tang, mentionne les noms des instruments, le nombre de musiciens et les occasions de représentations. Il s'agit de trois ensembles complets de sonneurs et batteurs *guchui* 鼓吹<sup>418</sup>,

---

<sup>417</sup> Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 1, 1825. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏書事/01>

<sup>418</sup> « *Ci Sigong guchui quanbu, buyou sanjia : dajia yong yiqian wubai sanshi ren, fajia qibai bashiyi ren, xiaojia babai yishiliu ren : juyi jinzheng, jiegou, gu, dagu, xiaogu, naogu, yubao gu, zhongming, da hengchui, xiao hengchui, bili, taopi, jia, di weiqi.* » 賜思恭鼓吹全部, 部有三駕: 大駕用一千五百三

comprenant un nombre important de musiciens, 1 530 pour la grande garde d'honneur de l'empereur *dajia* 大駕, 781 pour la garde d'honneur du fils du ciel *fajia* 法駕, et 816 pour la petite garde d'honneur de l'empereur *xiaojia* 小駕. L'empereur Xizong des Tang ayant offert à Tuoba Sigong les trois ensembles de *guchui*, donné le titre de duc de Xia, et le nom de famille impériale Li, a fait de lui un membre de la famille impériale de la dynastie Tang.

Ce texte fait référence aux premiers contacts des Tangoutes avec le système impérial des Plaines centrales. Après cela, le contenu musical du clan Tuoba est devenu plus riche par rapport à ceux des autres clans Tangoutes, augmentant ainsi le degré de sinisation des Tuoba et confortant leur statut à la cour de la dynastie Tang.

### **Intégration des instruments de musique des Plaines centrales**

Avec le *Xixia shushi*, en plus de la structure des ensembles utilisés à différentes occasions, les livres d'histoire évoquent pour la première fois de nombreux instruments des Plaines centrales. Le *guchui* se compose de percussions et d'instruments à vent que nous avons déjà décrits par l'organologie dans le chapitre 2. Une variété d'instruments de musique Han ont été introduits dans la société tangoute, ce qui a enrichi les types d'instruments dans la musique, réputée simple, que les Tangoutes utilisaient auparavant. Réciproquement, les Han et les Mongols ont largement bénéficié des apports de l'Asie centrale et, à travers elle, de l'Inde, de la Perse et de jusqu'à la Méditerranée, sans oublier en ce qui concerne l'apport des Xixia plus spécifiquement les cordes frottées.

### **Continuité et transmission de la musique tangoute**

Après que les Tuoba des Tangoutes sont entrés en contact avec la musique et les divers instruments des Plaines centrales, une question est apparue afin de comprendre si les Tuoba ont gardé leurs coutumes musicales après la collision des cultures, ou

---

十人，法駕七百八十一人，小駕八百一十六人：俱以金鈺、節鼓、擗鼓、大鼓、小鼓、鐃鼓、羽葆鼓、中鳴、大橫吹、小橫吹、鼙栗、桃皮、茄、笛為器。Wu Guangcheng 吳廣成, *ibid.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

s'ils ont intégré le système musical des Plaines centrales. Les échanges et les télescopages avec différentes cultures peuvent conduire certains groupes ethniques à accepter la nouvelle culture avec laquelle ils sont entrés en contact, en faisant progressivement disparaître la culture d'origine. Mais il existe aussi certains groupes qui vont réviser ce qu'ils ont été amenés à percevoir comme des lacunes culturelles en ajoutant de nouveaux éléments pour diversifier leur propre production culturelle. Après avoir analysé des références des Tangoutes, nous trouvons que les Tuoba ont choisi la dernière méthode pour faire face à la nouvelle culture introduite des Plaines centrales et celle des autres peuples. Nous allons étudier ce phénomène par des exemples tirés de contextes divers, afin de voir comment les Tuoba ont préservé et continué à hériter de la musique tangoute au cours de la sinisation.

### **Musique funèbre des Tangoutes sous le système des Han**

Il existe différents types de rites funéraires chez les Tangoutes, accompagnés de différentes musiques, et reposant principalement sur le culte du ciel et de la nature et parfois accompagnés de sacrifices.

### **Marco Polo**

Marco Polo (1254-1324), dans *Le Devisement du monde ou Livre des Merveilles*,<sup>419</sup> a donné le nom de Tangoute à la région qui s'appelle aujourd'hui Dunhuang Shazhou. Ce nom fait, selon les documents historiques, référence aux Tangoutes.

Lors des incinérations, les Tangoutes jouaient de la musique avec de nombreux instruments. Malheureusement, Marco Polo n'a pas indiqué les types d'instruments de musique.

Les idolâtres incinèrent leurs défunts. Les parents du défunt construisent sur le chemin qui mène au bûcher une petite maison de bois qu'ils recouvrent d'étoffes d'or et de soie. Au passage du cortège funèbre, les hommes de la maison inondent le corps de vin et de

---

<sup>419</sup> Marco Polo, *Devisement du monde*, Tangut célébrant des funérailles (Paris, BnF, Français 2810 f. 23r), Récit de 1299, copié à Paris vers 1410-1412. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n/f53.item>



nourriture. Ainsi selon eux, le défunt sera-t-il accueilli dans l'autre monde. Arrivés au bûcher, ils découpent dans le parchemin et le papier, hommes, chevaux, chameaux et des cercles qui ressemblent à nos besants, et ils les font brûler avec le mort. C'est autant d'esclaves, de bêtes et de richesses qu'il y aura, disent-ils, dans l'autre monde. La musique précède le cortège.<sup>420</sup>

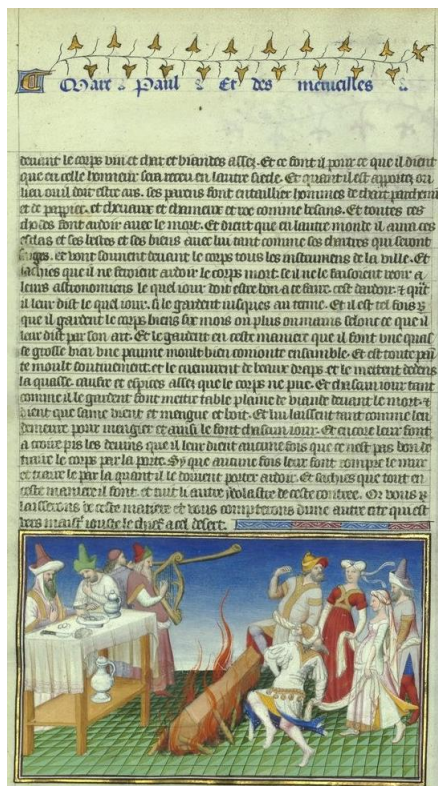


Figure 165 Tangut célébrant des funérailles<sup>421</sup>

<sup>420</sup> Marco Polo, *ibid.*, Les funérailles à Tangut [Gansu], (Paris, BnF, Français 2810 f. 23r), Récit de 1299, copié à Paris vers 1410-1412. [http://expositions.bnf.fr/marine/grand/fr\\_2810\\_023.htm](http://expositions.bnf.fr/marine/grand/fr_2810_023.htm)

<sup>421</sup> Marco Polo, *op. cit.*, (Paris, BnF, Français 2810 f. 23r), Récit de 1299, copié à Paris vers 1410-1412. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000858n/f53.item>



Figure 166 Tangut célébrant des funérailles (détail)<sup>422</sup>

Les miniatures du *Devisement du monde* de Marco Polo montrent des personnages et leurs tenues qui ne sont vraisemblablement pas Tangoutes. Le texte ne mentionne pas le nom des instruments utilisés lors de la cérémonie funéraire, mais il y a deux instruments qui apparaissent sur l'image : une harpe et une corne longue. Ces illustrations sont évidemment fantaisistes, néanmoins, si ces deux instruments sont utilisés par les Tangoutes, alors la harpe est peut-être une harpe *konghou* et la corne longue ressemble à un *zhongming* 中鳴 ou *changming* 長鳴, mais cette dernière faisant partie des instruments de l'ensemble de *guchui*, il est peu probable qu'elle soit un *zhongming*.

---

<sup>422</sup> *Ibid.*



Figure 167 Tangut priant leur dieu <sup>423</sup>

À l'époque de Marco Polo, la dynastie Xixia avait disparu, nous supposons donc qu'il s'agissait de descendants des Xixia ou d'autres groupes ethniques vivant dans la préfecture tangoute. Malgré la ressemblance avec les rites tangoutes, et un récit aussi court, nous ne pouvons avoir la certitude qu'il s'agit de Tangoutes, la question reste donc ouverte.

<sup>423</sup> *Ibid.*, voir fs fol 710, (Paris, BnF, Français 2810 f.22v). <https://gallica.bnf.fr/iiif/ark:/12148/btv1b52000858n/manifest.json>

## Les chroniques Xixia

Les chroniques Xixia *Xixia jishi benmo* 西夏紀事本末<sup>424</sup>, qui relatent trois-cents quarante-sept ans d'histoire des Xixia, rapportent que les familles jouent de la musique, lors de funérailles de jeunes hommes et femmes tangoutes, morts de chagrin d'amour, car pour les Tangoutes une telle mort n'est pas triste. Les familles des défunts se réunissent pour jouer du tambour et boire, malheureusement nous ne connaissons ni le type de tambours, ni leur nombre.

Le récit de Marco Polo ne décrit que les rites funéraires pratiqués dans la préfecture tangoute, sans justifier si les habitants sont des Tangoutes, par contre, les chroniques Xixia décrivent la vie des Tangoutes depuis leur première apparition sous la dynastie Tang. Nous ne savons pas quand la musique jouée lors de « morts d'amour » a été créée mais en consultant la littérature des Tangoutes, nous supposons qu'elle date de l'origine des Tangoutes.

## L'Histoire des Song

Après avoir eu des contacts avec les Plaines centrales, Li Deming (993-1032) adopte la culture des Han. Selon L'Histoire des Song<sup>425</sup>, Li Deming, tout en accompagnant le cercueil de sa mère, jouait de la musique *yue* 樂, tandis que selon le *Xixia shushi*<sup>426</sup> il jouait de la musique de tambours *guyue* 鼓樂.

---

<sup>424</sup> « *Erzu qixia jigu yinjiu, jinri ersan* » 二族其下擊鼓飲酒，盡日而散。(Les deux tribus jouent du tambour en buvant du vin et se séparent quand la journée est finie). Zhang Jian 張鑑 (1768-1850), *Xixia jishi benmo* 西夏紀事本末 (Chroniques Xixia), *juan* 10, époque Qing. <https://www.shidianguji.com/book/SDZJ0008/chapter/1jngpd8emkn52?version=5>

<sup>425</sup> « *Jingde si nian... wuyue, mu Wangshi hong, ...Deming yi yue yingzhi jiuqian ...* » 景德四年...五月，母罔氏薨，...德明以樂迎至柩前...。(Au cinquième mois de la quatrième année du règne de Jingde, sa mère mourut et Deming accueillit son cercueil en musique...). Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 485, « *Liezhuan* » 列傳 (biographie) volume 244, « Pays étrangers » *juan* 1, 1345. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/宋史/卷485>

<sup>426</sup> Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 9, 1825. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏書事/09>

Le *yue* et le *guyue*<sup>427</sup> peuvent être des termes distincts, et si Li Deming accompagne le cercueil en jouant du *yue*, nous n'avons aucun moyen d'en connaître le contenu. Au contraire, s'il joue du *guyue*, nous supposons que la musique tangoute, grâce à l'apport de la musique des Plaines centrales, a progressivement pris sa place dans la société tangoute.

Pour justifier l'intégration de la musique tangoute à celle des Plaines centrales, nous analyserons dans l'Histoire des Song et le *Xixia shushi* le passage dans lequel Li Deming utilise des vêtements funéraires de la dynastie Song et demande que dix temples, dédiés au mont Wutai, soient restaurés, afin de prier pour sa mère. Enfin, Li a probablement utilisé, pour accompagner les funérailles de sa mère, le *guyue* que l'empereur Xizong des Tang a léguée à ses ancêtres.

La musique tangoute a commencé à diverger lorsque les Tangoutes du clan Tuoba ont établi le royaume Xixia, d'autres tribus tangoutes se sont rendues dans l'actuelle région montagneuse tibétaine pour continuer à vivre une vie nomade. Au contraire, le royaume Xixia n'a cessé de se développer jusqu'à sa destruction par les Mongols. Par conséquent, les Tangoutes ayant eu moins de contacts avec les Plaines centrales ont conservé leur musique traditionnelle avec des instruments relativement simples. A contrario, le clan Tuoba qui a des contacts fréquents avec la cour des Plaines centrales utilise une grande variété d'instruments de musique. La forme et la taille des représentations se sont peu à peu complexifiées, et le système de la musique rituelle *liyue* des Plaines centrales s'est progressivement intégré à la musique de Tuoba. La musique Tangoute a pris deux formes différentes, et la musique tangoute du clan Tuoba s'est transformée en ce que nous appellerons plus tard la musique xixia, créant un fossé entre les musiques xixia et tangoutes.

---

<sup>427</sup> À l'époque récente, *Xi'an Guyue* 西安鼓樂, ou *Shaanxi guyue*, désigne un ensemble d'instruments à vent et à percussion, même si le répertoire comprend des pièces de percussions pures. À Xi'an, cette musique se décline en « musique de chambre » *zuoyue* 坐樂 qui peut être divisée en deux types : urbain et rural. Le type urbain comprend environ douze ou treize musiciens, tandis que dans le rural, le nombre d'instruments de musique peut varier. La « musique de marche » *xingyue* 行樂 se joue en marchant tout en utilisant principalement des tambours.

Cependant, nous nous plaisons à imaginer que les autres Tangoutes qui n'ont pas participé à la création du royaume Xixia se trouvent, aujourd'hui, dans les montagnes, où probablement la musique tangoute traditionnelle a été préservée.

## 6-1-2 Musiques xixia

La société xixia a subi l'influence de nombreux courants venus des Plaines centrales, quel impact ont-ils eu sur la musique, la religion et les cérémonies?

Après une longue période de développement de la musique tangoute par le clan Tuoba, elle a subi les influences de la musique des Plaines centrales et du système de la musique rituelle *liyue*, donnant naissance à la musique xixia. Puis la musique xixia s'est progressivement détachée de la musique tangoute, devenant un nouveau système musical. Nous allons étudier la musique xixia populaire et de cour, et nous nous intéresserons à la distinction entre ces deux musiques, après l'établissement de la dynastie Xixia. Cependant, la musique populaire des Xixia est-elle la musique des tribus Tangoutes qui ont suivi le clan Tuoba des Tangoutes lors de l'établissement de la dynastie des Xixia, ou est-elle la musique populaire des autres peuples qui vivaient dans la région gouvernée par les Xixia ? Et de qui la musique de cour des Xixia a-t-elle hérité ? A-t-elle créé un nouveau système musical qui lui est propre ?

Bien que la littérature donne peu de détails sur la musique xixia il existe des descriptions du son et des caractéristiques de la musique xixia dans *Xixia shushi* et l'Histoire des Jin 金 (1115-1234), *Jinshi* 金史.

Le *Xixia shushi*<sup>428</sup> mentionne que la musique xixia a connu près d'un siècle de querelles au cours de la période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes.

---

<sup>428</sup> « *Li wudai ru song, nian ge bai yu, er qi yinjie yuuyang, shengrong qingli, youyou tangdai yifeng.* » 歷五代入宋, 年隔百餘, 而其音節悠揚, 聲容清厲, 猶有唐代遺風。Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏書事/12>



L'*Histoire des Jin* 金 (1115-1234)<sup>429</sup> atteste les dommages causés au système *liyue* par les guerres des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes : « les gouverneurs militaires régionaux des Tang *jiedushi* 節度使 possèdent un ensemble de sonneurs et batteurs *guchui* 鼓吹, ce qui fait que la musique vocale du royaume des Xia est claire et nette ». La partie consacrée aux « Tang *jiedushi* », gouverneurs militaires régionaux des Tang, nous permet de faire deux remarques. La première est que, sous la dynastie Tang, lorsque le gouvernement accorde à chaque *jiedushi* un ensemble de sonneurs et batteurs, tout en propageant la musique des Plaines centrales, les gouverneurs militaires de cette époque sont considérés comme des relais de l'héritage du système de la musique impériale. La seconde est que le texte lie les caractéristiques de la musique des sonneurs et batteurs à la musique vocale.

La plupart des documents historiques rapportent que la musique *xixia* semble être de la musique de la dynastie Tang, car ce sont les gouverneurs tangoutes de la dynastie Tang qui ont appris et transmis aux Tangoutes les théories musicales. Cela explique pourquoi les *Xixia* considèrent que le système *liyue* de la dynastie Song n'est pas orthodoxe, alors que la dynastie Yuan prétend que le système *liyue* des *Xixia* est orthodoxe.

En 1190, le lexique bilingue tangoute-chinois « Perle dans la main » *Fan Han heshi zhangzhongzhu* 番漢合時掌中珠 est compilé par Gule Maocai 骨勒茂才. Les actions de Li Renxiao poussent les *Xixia* à porter la sinisation à un niveau supérieur, il attache également une grande importance au système *liyue* et remanie la loi nationale sur la musique, lui donnant le nom de « nouvelle loi » (*xinlü* 新律),<sup>430</sup> également connue sous le nom de *Ding xinlü* 鼎新律<sup>431</sup>, écrite par Li Yuanru 李元儒, un responsable de la musique *xixia*, qui a passé trois ans à se référer aux livres de

---

<sup>429</sup> « Tang *jiedushi* you *guchui*, gu *Xiaguo shengyue qing li duncuo*. » 唐節度使有鼓吹, 故夏國聲樂清厲頓挫. Toktogha, *Jin shi* 金史 (Histoire des Jin), *juan* 134, 1343. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/金史\\_\(四庫全書本\)/卷134](https://zh.wikisource.org/zh-hant/金史_(四庫全書本)/卷134)

<sup>430</sup> Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des *Xixia*), *op.cit.*, *juan* 36, 1825. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/36>

<sup>431</sup> Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 486, *Xia guo zhuan* 夏國傳 (Pays des *Xia*) *xia* 下 second volume, 1345. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/宋史/卷486>

musique chinoise et au système musical xixia ; nous voyons à partir de ce texte que le degré de sinisation de Xixia est très élevé.

Même si nous n'avons trouvé aucun document sur les nouvelles lois, l'harmonie entre les livres de musique chinoise et le système xixia montre la fusion des cultures Fan et Han. Li Renxiao missionne Li Yuanru, ministre de la musique, pour réviser les « règles » de la musique xixia en mettant l'accent sur des points importants. Les ministres de la musique doivent avoir un statut élevé pour être en mesure de donner leur avis, à la cour, sur les réformes importantes ; par exemple, Xue Laofeng 薛老峰, fonctionnaire Han recruté pendant la période de Li Liangzuo, est un « *lingren* » 伶人, ce qui signifie que c'est un artiste, qui en outre occupe plusieurs postes importants à la cour<sup>432</sup>. L'existence de postes officiels de responsables de la musique montre que le système officiel xixia est bien organisé. Quand Li Yuanhao parle de non-artistes, *wuyizhe* 無藝者<sup>433</sup> et demande qu'ils retournent près de la rivière pour cultiver, nous en déduisons que seuls les artistes peuvent être musiciens ou danseurs. A contrario, les artistes n'ont plus besoin d'être cultivateurs et peuvent se consacrer aux arts et à la musique.

### **Musique populaire**

Nous nous proposons d'étudier l'influence de la musique populaire xixia et son existence sous l'impact du développement social, de son contenu et de la façon dont se présente la musique xixia elle-même. À ce jour il existe peu de données historiques sur la musique populaire xixia, mais à partir de celles-ci nous les analyserons sous différents axes. À l'étude de la musique populaire xixia par les noms de chansons s'ajoute la description de la performance de la musique populaire xixia trouvée dans d'autres documents.

---

<sup>432</sup> « *Yi lingren Xue Laofeng wei fushi, cheng zuosi langzhong jian shiyu shizhi zashi.* » 以伶人薛老峰為副使，稱左司郎中兼侍御史知雜事。 Dai Xizhang 戴錫章, *Xixia ji* 西夏紀 (Histoire des Xixia), *juan* 13, Beijing, Jinghua yinshu ju 京華印書局, 1924. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏紀/13>

<sup>433</sup> « *Wuyi zhe shigeng yuhe.* » 無藝者使耕於河。 Wang Cheng 王稱, *Dongdu shilue* 東都事略 (Résumé des événements dans la capitale de l'Est), *Siku quanshu* 四庫全書 (Livres complets des quatre magasins), *juan* 127, 1186. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/東都事略\\_\(四庫全書本\)/卷\\_127](https://zh.wikisource.org/zh-hant/東都事略_(四庫全書本)/卷_127)



Shen Kuo 沈括, érudit de la dynastie des Song du Nord, déclare à propos des « Cinq chants de victoire », *Kaige wu shou* 凱歌五首<sup>434</sup>, que les Tangoutes et les autres Qiang autour du fleuve Jaune chantent en chinois, mais on ne trouve aucune trace de ces chansons, si ce n'est que ce texte est un poème régulier de quatre vers de sept syllabes.

Ye Mengde 葉夢得, poète de la dynastie Song du Sud, dans ses notes *Bishu luhua* 避暑錄話<sup>435</sup>, écrit qu'un fonctionnaire xixia a déclaré que « tant qu'il y aura des puits, il y aura des chansons de saules » (*liuci* 柳詞). Le puits est un lieu où se réunissent les gens, et les paroles de Ye font référence à celles de Liu Yong, ses poèmes très connus se chantent facilement car ils parlent de la vie quotidienne.

Ces deux documents montrent que les Tangoutes qui vivent aux confins des territoires des dynasties Xixia et Song parlent tangoute et chinois. De plus, les Xixia pouvaient réciter des poésies et chanter des chansons chinoises ce qui prouve qu'ils ont un bon niveau en chinois.

### **Transformation de la musique tangoute en musique xixia**

La transformation de la musique tangoute en musique xixia vient de la dynastie Xixia établie avec, au centre, le clan Tuoba qui est l'une des huit principales tribus<sup>436</sup> tangoutes. Les livres de l'Histoire du Nord, et de l'Histoire des Song ainsi que d'autres documents historiques n'indiquent pas clairement à quel clan étaient affiliés les Tangoutes, quels instruments ils utilisaient et comment ils en jouaient. Aussi

---

<sup>434</sup> « *Tianwei juandi guo huanghe, wanli qiangren jin hange.* » 天威捲地過黃河，萬里羌人盡漢歌。Shen Kuo 沈括, *Kaige wushou* 凱歌五首 (Cinq chants triomphaux), chant numéro 2. *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau de la rivière des Rêves), *op. cit.*, *juan* 5, « *Yuelü* » 樂律, 1088. [https://www.jendow.com.tw/wiki/凱歌\[沈括詩歌\]](https://www.jendow.com.tw/wiki/凱歌[沈括詩歌])

<sup>435</sup> « *Fan you jingshui chu, ji neng ge liuci.* » 凡有井水飲處，即能歌柳詞。Ye Mengde 葉夢得 (1077-1148), *Bishu luhua* 避暑錄話 (Conversations enregistrées en échappant à la chaleur). Il y a un jeu de mot entre le saule, qui pousse là où il y a de l'eau, et le patronyme du poète Liu Yong 柳永, voir Lam Lap, « A Reconsideration of Liu Yong and His 'Vulgar' Lyrics », *Journal of Song-Yuan Studies*, no. 33, 2003, p. 1-47. <http://www.jstor.org/stable/23496107>

<sup>436</sup> Xifeng 細封, Feiting 費聽, Wangli 往利, Pochao 破醜 ou 頗超, Yeli 野利, Fangdang 房當, Miqin 米禽, Tuoba 拓跋.

pensons-nous que la musique tangoute est la musique traditionnelle de l'ensemble des Tangoutes. Sous la dynastie Xixia, on ne joue que la musique traditionnelle, appelée musique du Hexi<sup>437</sup> (*Hexi yue* 河西樂) par les Yuan.

À partir de là, nous supposons, que sous le règne Xixia, comme la musique du Hexi, celles d'autres régions sous le contrôle des Xixia sont principalement à la base de la musique tangoute, combinée avec celles d'autres groupes ethniques locaux. Dans l'histoire des Song<sup>438</sup>, Song Qi, un responsable de la dynastie des Song du Nord, rapporte que les coutumes tangoutes et tuobos sont proches. À cette époque, les deux groupes ethniques vivent ensemble, ce qui favorise l'échange des coutumes culturelles et confirme que des musiques différentes peuvent être créées après une longue période de vie commune et que ces nouveaux types de musique peuvent enrichir les formes musicales. Les Tuoba des Tangoutes, qui ont longtemps été en contact avec les Plaines centrales, ont progressivement affiné leur musique. Le détail du système de gestion, les occasions de représentations autorisées, les opéras des Plaines centrales et les instruments de musique ont créé une scission entre les musiques xixia et tangoute. Mais dans les textes anciens, les caractéristiques musicales xixia et tangoute sont proches, même si leur forme d'exécution a changé.

Les Chroniques des Xixia<sup>439</sup> indiquent que Xixia a échoué dans la guerre dans la région de Pingxia, et son territoire a été reconquis par les Han. Les Xixia en furent très mécontents et déclarèrent à l'impératrice Liang, qui était au pouvoir à l'époque :

---

<sup>437</sup> « *Gaoli yishi shengxing, wu guaihu hexi nuzi rugong jianji yi.* » 高麗衣飾盛行，無怪乎河西女子入宮見譏矣。Fu Leshu 傅樂淑, *Yuan gongci baizhang jianzhu* 元宮詞百章箋注 (Textes de cent chapitres du palais Yuan, édition annotée), Beijing, Shumu wenxian chubanshe, 1995. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=261059>

« *Yifeng si zhang Hanren, Huihui, Hexi sanse xiyue.* » 儀鳳司掌漢人、回回、河西三色細樂。Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *op. cit.*, *juan* 77, seconde partie du *zhi* 27, 1370. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/元史/卷077>

<sup>438</sup> « *Dayue Dangxiang, Tubo fengsu xianglei.* » 大約党項、吐蕃風俗相類。Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *Songqi zuan* 宋琪傳 (Biographie de Song Qi), 1345. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/宋史/卷264>

<sup>439</sup> « *Changge zuoyue di, dou bei Hanjia zhan que, hou keyi kan ?* » 唱歌作樂地，都被漢家占卻，後何以堪？Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 30, 1825. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏書事/30>

« Les endroits où nous chantions et jouions de la musique ont tous été repris par les Han. Comment pourrions-nous le supporter ? »

Nous pouvons en déduire que les gens ne sont pas en colère parce que les Han se disputent leur territoire ou d'autres ressources économiques, mais parce que la terre où ils peuvent chanter et s'amuser leur est enlevée. Cela montre l'importance de la musique et de la danse dans la société Xixia.

### Chansons populaires xixia

Bien que nous n'ayons trouvé aucune information sur les chansons populaires xixia, nous sentons la forme concise et puissante de la musique xixia à travers les titres des chansons transmises. Nous savons maintenant grâce à la littérature que la musique populaire de la période xixia comprend :

« Chants de bataille » *Yezhan ge* 野戰歌

D'après les écrits de Song Shizhong sur Li Yuanhao 李元昊, l'empereur fondateur de Xixia, celui-ci a souvent en tête des chants de terrain de bataille (*Yezhan ge* 野戰歌)<sup>440</sup>. Dans la musique populaire xixia des documents mentionnent que l'empereur Li Yuanhao chantait ces chansons avant l'établissement du régime Xixia, sous le règne de Li Deming, son père. On trouve en Chine, dans Shen Kuo par exemple, des histoires de chansons de soldats en guerre exprimant la nostalgie du pays. Même si aucun document ne donne les paroles, les titres évoquent la guerre de façon pompeuse afin de galvaniser les guerriers et leur faire oublier qu'ils sont loin de leur famille.

« Les dix plaies » *Shiburu* 十不如

Cette composition musicale, « Les dix plaies », *Shiburu* 十不如<sup>441</sup>, remonte à environ

---

<sup>440</sup> « *Changxie Yezhan ge, Taiyi jinjian jue.* » 常攜野戰歌、太乙金鑑訣。Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 485, *Xiaguo zuan* 夏國傳 (Biographie du pays des Xia), 1345. <https://zh.wikisource.org/wiki/宋史/卷485>

<sup>441</sup> « *Wei Shi buru zhi yao yi yuanzhi.* » 為十不如之謠以怨之。Li Tao 李燾, *Xu Zhizhi tongjian changbian* 續資治通鑑長編 (Longue ébauche de la continuation du Zizhi tongjian), *op. cit.*, *juan* 130,

1044, au début de l'établissement de la dynastie Xixia. Afin de montrer sa puissance, comme l'ont fait les dynasties Song et Liao, le régime Xixia a encore étendu sa sphère d'influence et stabilisé, avec une grande volonté, sa puissance. Cependant, les longues années de guerres menées par Li Yuanhao sont à l'origine de grands troubles qui ont fait de nombreuses victimes, créant un impact négatif sur les organes de l'État. La principale raison tient au fait que la dynastie Xixia a mis en œuvre une politique qui oblige tous les habitants à s'enrôler dans l'armée, de sorte qu'il y a plus de soldats que de paysans pour cultiver les champs et élever le bétail, privant la société des forces indispensables à sa survie.

À cette époque, la chanson « Les dix plaies » a été composée pour se plaindre de la situation dans le royaume Xixia, nous ne connaissons pas son contenu mais à en juger par le titre « Les dix plaies », il s'agit d'une chanson populaire mêlant chagrin, tristesse et colère<sup>442</sup>.

#### Une chanson d'amour

L'historien de la musique Sun Xingqun 孙星群<sup>443</sup> évoque un petit bol de la dynastie Song, découvert dans la région de Tiandu Haiyuan 天都海原, aujourd'hui le comté de Haiyuan, Ningxia, sur lequel est gravée, en caractères chinois, une chanson intitulée « *Ruanlang gui* » 阮郎歸<sup>444</sup>, écrite sur un poème d'amour du type *daoqing* 道情<sup>445</sup> :

---

1183. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/續資治通鑑長編\\_\(四庫全書本\)/卷130](https://zh.wikisource.org/zh-hant/續資治通鑑長編_(四庫全書本)/卷130)

<sup>442</sup> « *Yuanhao sui shushing, ran siwang chuanyu zhe xiangban, ren kunyu dianji, caili buji, guozhong wei* “*Shi buru zhi yao yi yuanzhi*. » 元昊雖數勝，然死亡創痍者相半，人困於點集，財力不給，國中為“十不如”之謠以怨之。Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 485, 1345. <https://zh.wikisource.org/zh-hans/宋史/卷485>

<sup>443</sup> Sun Xingqun 孙星群, *Xixia Liao Jin yinyue shigao* 西夏辽金音乐史稿 (Projet d'histoire de la musique des dynasties Xixia, Liao et Jin), *op. cit.*, 1998, p. 39-41

<sup>444</sup> *Ruanlang gui* est le nom d'un *qipai*, également connu sous le nom de *Bi tao chun* 碧桃春, Yan Taoyuan 宴桃源, *Zhuying qu* 濯纓曲. <https://baike.baidu.com/item/阮郎歸/23785>

<sup>445</sup> Une sorte de ballade, accompagnée d'un tambour en tube de bambou et des claquettes. *Daoqing* est interprété principalement dans un style mi-chanté, mi-parlé. Voir pour un exemple de ballade au tambour en tube *zhuqin* 竹琴 l'enregistrement par François Picard de Xie Hui ren 謝惠仁, « Submersion du temple du Mont d'Or » (*Shuiman jinshan* 水漫金山), *Opéra du Sichuan, La Légende de Serpent Blanc*, Buda Records, 1992, CD 2 page 4.

*Shiren linbi jishi xiu, cong chun fuzhi qiu.*

世人臨逼幾時休，從春復至秋。

*Huran mianzhou yu baitou, wenjun you bu you.*

忽然面皺與白頭，問君憂不憂。

*Su xingwu, zao huitou, chushen mo waiqiu.*

速醒悟，早回頭，除身莫外求。

*Jiarao gaogui zuo gonghou, zhengru xiu geng xiu.*

價饒高貴作公侯，爭如休更休。

Dans ce monde, lorsque les hommes font face à une situation difficile,

Qui commence chaque année au printemps pour finir en automne,

Nul ne sait, quand tout cela se terminera.

Tout d'un coup, mon visage se ride, et mes cheveux blanchissent,

Dites-moi si cela vous inquiète ou pas.

Pourquoi ne pas nous réveiller et nous arrêter le plus vite possible,

À part à nous-mêmes, il ne faut plus trop en demander aux autres.

Avec un coût si élevé, si cher, pour devenir haut fonctionnaire,

Alors moi je préfère m'arrêter là<sup>446</sup>.

Ce bol provient du territoire des Xixia pendant la dynastie Song ; que l'auteur soit Tangoute ou non, les poèmes décrivent les émotions sur l'état de la société et les inquiétudes du peuple à propos des désordres causés par les guerres sur le territoire des Xixia. L'air et la partition de ce poème n'ont pas été conservés, mais d'après les

---

<sup>446</sup> Li Jinxing 李进兴 (dir.), *Xixia tiandu haiyuan wenshi* 西夏天都海原文史 (Document de la ville Tiandu Haiyuan de la dynastie Xixia), Yinchuan, Ningxia shaonian ertong chubanshe, 1995, p. 82-104. Traduction : Sun Way.

caractéristiques des *daoqing*, il est principalement chanté et parfois parlé et a été très probablement composé sous la dynastie Song. Nous avons peu d'informations sur ces poèmes, mais leur contenu nous donne des indications sur la date approximative de leur création.

## Musique de cour

### Influence de la culture han

- Li Langzuo achète des cosmétiques et des costumes de théâtre de la dynastie Song, ainsi que des coiffes pour les musiciens<sup>447</sup>.
- Li Bingchang recrute des acteurs et des musiciens han chez les Xixia<sup>448</sup>.
- La « Chanson du ganoderme luisant » (*Lingzhi ge* 靈芝歌) composée par Li Qianshun montre que les règles de la poésie des Han ont influencé les compositions xixia.
- La réforme de la musique xixia par le responsable de la musique Li Yuanru 李元儒, sous l'ordre de l'empereur Li Renxiao, montre que la dynastie Xixia est profondément sinisée par la musique des Plaines centrales<sup>449</sup>.

### Contexte religieux

Le territoire des Xixia, situé entre les Plaines centrales et les régions de l'Ouest, *xiyu* 西域, est le point de passage des différentes religions venant de l'ouest pour pénétrer dans les Plaines centrales. Les Tangoutes, qui, dès la dynastie Tang, ont subi

---

<sup>447</sup> « *Maiyin wuqian liang, mai yueren putou sibai mei.* » 賣銀五千兩，買樂人襍頭四百枚。Dai Xizhang 戴錫章, *Xixia ji* 西夏紀 (Histoire des Xixia), *op. cit.*, *juan* 13, 1988. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏紀/13>

<sup>448</sup> « *Bingchang you han changfu yueren.* » 秉常誘漢倡婦樂人。Wang Cheng 王稱, *Dongdu shilüe* 東都事略 (Résumé des événements dans la capitale de l'Est), *op. cit.*, *juan* 128, 1186. [https://zh.wikisource.org/wiki/東都事略\\_\(四庫全書本\)/卷128](https://zh.wikisource.org/wiki/東都事略_(四庫全書本)/卷128)

<sup>449</sup> « *Renxiao shi yueguan Li Yuanru cai zhongguo yueshu, can benguo zhidu, li sannian shicheng, ciming Xinlu, jin Yuanru dengguan.* » 仁孝使樂官李元儒采中國樂書，參本國制度，歷三年始成，賜名新律，進元儒等官。Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op. cit.*, *juan* 36, 1825. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/36>

l'influence du bouddhisme, et majoritairement adopté la religion bouddhique, ont mis en place une administration structurée. Contrairement aux autres régimes, la famille impériale xixia s'implique directement dans toutes les questions liées au bouddhisme, rédigeant vœux et sūtras, construisant temples, et pagodes, faisant creuser des grottes pour y enchâsser des statues de Bouddha et créant une organisation regroupant des spécialistes pour traduire les écritures bouddhiques, sur tout le territoire des Xixia<sup>450</sup>.

Le taoïsme est également actif sur le territoire des Xixia, des écrits de moines taoïstes sont mentionnés à plusieurs reprises dans les documents historiques des Xixia. De nombreux livres et « classiques » taoïstes ont été retrouvés, dans lesquels cependant, comme généralement, aucune musique taoïste n'est évoquée. De par la situation géographique du territoire des Xixia, le pays Tadjik (*Dashi guo* 大食國) a pu introduire l'islam par la Route de la soie dans la société Xixia, mais cette religion n'a pas eu autant d'influence que le bouddhisme et le taoïsme. Aujourd'hui, il existe une mosquée de l'époque Xixia sur le site de Khara Khoto (Heishui cheng 黑水城). Certains Xixia sont polythéistes et croient aux forces de la nature et à la magie pratiquée par les Tangoutes. *L'Histoire des Song*<sup>451</sup> indique que les Tangoutes pratiquent la divination. Il existe chez les Xixia de nombreuses religions et toutes sortes croyances très actives. À l'exception de *l'Histoire des Song*<sup>452</sup> et du *Xixia shushi*<sup>453</sup> qui parlent de Li Deming 李德明 jouant de la musique ou du *guyue* devant le cercueil de sa mère, aucun document lié à la musique religieuse de la période Xixia n'a été retrouvé. Chez les bouddhistes, le chant des sūtras, les cérémonies et la musique accompagnent les pratiques religieuses. Bien que nous n'ayons encore trouvé aucun document écrit sur les instruments de musique et les formes de performances, nous pouvons avancer dans notre analyse en étudiant les peintures murales découvertes dans les grottes du nord-ouest de la Chine et d'autres documents

---

<sup>450</sup> Shi Jinbo 史金波, « *Xixia de fojiao* » 西夏的佛教 (Bouddhisme des Xixia), *Fayin* 法音, no. 8 2005, p. 34.

Yang Shouli 楊守禮, *Jiajing Ningxia xinzhì* 嘉靖寧夏新制 (Nouveau système de Ningxia sous l'ère de l'empereur Jiajing), *juan* 7, époque Ming.

<sup>451</sup> Toktogha, déjà cité.

<sup>452</sup> Toktogha, déjà cité.

<sup>453</sup> *Ibid.*

iconographiques provenant de fouilles de l'époque Xixia.

## Divertissements

### Concert au palais

L'Histoire des Song<sup>454</sup> et le *Song Huiyao jigao*<sup>455</sup> relatent qu'en 1083, au début de l'établissement de la dynastie Xixia, les militaires xixia du camp Mizhi 米脂 se sont rendus après leur défaite contre les Song. À cette époque, le général xixia E Yu 訛遇 envoie quarante-deux musiciens pour jouer de la musique barbare *rongyue* 戎樂 dans le palais Chongzheng 崇政. Le camp Mizhi se trouve maintenant dans le district, de Yinzhou, où les Tangoutes sont sous le contrôle de la dynastie Tang. Durant la période des Cinq Dynasties et les Dix Royaumes, ce district, sous la juridiction *dingnanjun*, est dirigé par le clan Tuoba des Tangoutes.

Cependant, nous avons évoqué dans notre préambule que, selon leur lieu de résidence, les Tangoutes sont appelés *shengfan* ou *shufan* par les Song, ces derniers ont donné le nom « camp » (*zhai* 砦) aux lieux où vivent, en clans, les Tangoutes du territoire Song. Sachant que les Tangoutes sont dans cette région depuis des centaines d'années, cela laisse supposer que la musique jouée au camp Mizhi est tangoute. De même, nous pensons que les Han appellent les non Han « barbares » (*fanren* 番人 ou *manyi* 蠻夷), et le nom de musique barbare *rongyue* est donné par les Song pour désigner la musique xixia qui se joue au camp Mizhi.

D'après les textes anciens, nous pensons que ces quarante-deux musiciens sont soit des Tangoutes soit des artistes appartenant à des groupes ethniques intégrés à la société tangoute et sa culture. Ces musiciens, pour pouvoir jouer à la cour de la dynastie Song, doivent avoir un excellent niveau technique et savoir réaliser de belles

---

<sup>454</sup> « *Zhaojian Mizhi zhai suojiang rongyue sishier ren, zouyue yu Chongzheng dian.* » 召見米脂砦所降戎樂四十二人，奏樂於崇政殿。Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 142, *zhi* 95, *yue* 17, 1345. <https://zh.wikisource.org/wiki/宋史/卷142>

<sup>455</sup> Xu Songzi 徐松自, *Song huiyao jigao* 宋會要輯稿 (Documents importants de la dynastie Song), 1809. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=66188>



performances musicales. Ainsi les Xixia montrent qu'ils possèdent un ensemble de normes pour la formation et la gestion des musiciens.

### **Invitation des musiciens à jouer chez des particuliers**

Le document xixia *Siyān zāzì* 四言雜字 est un manuel d'alphabétisation rurale, couvrant tous les aspects de la vie quotidienne rurale et du travail productif. Il est composé de phrases de quatre caractères, reliées par catégorie, et comporte des rimes accrocheuses<sup>456</sup>. Traduit par les chercheurs chinois, il indique : « Les musiciens chantent et dansent, soufflent dans la flûte et battent du tambour pour annoncer de bonnes nouvelles en riant<sup>457</sup> ». Le *Siyān zāzì* est à l'origine un livre d'illustré pour les enfants de la dynastie Song, traduit en xixia<sup>458</sup>. La scène où les musiciens sont invités à célébrer un événement heureux à la maison est un spectacle qui décrit la société des Song. Comme Li Yuanhao a traduit ces livres Song pour les Xixia, ces derniers ont le droit d'inviter des musiciens et des troupes de danseurs à se produire chez eux pour célébrer un heureux évènement. Ainsi la cour des Xixia possède, outre une gestion administrative efficace, un système et une forme musicale relativement complets. Nous pouvons voir les changements dans la musique des Xixia qui s'est peu à peu raffinée et diversifiée. Le contenu révèle également l'influence des contacts fréquents entre les dynasties Tang et Song. Il est regrettable que les mots qui ont été retrouvés dans les documents xixia ne nous permettent que de faire des suppositions. Heureusement, les systèmes et les théories musicales adoptés par d'autres dynasties nous permettent d'expliquer leur fonctionnement. Cependant, on ne sait pas comment la cour des Xixia utilise réellement ces institutions et le contenu musical.

---

<sup>456</sup> Li Shiwang 黎时望, Du Chunzi 杜纯梓, *Siyān zāzì* 四言杂字 (Lexique des caractères divers de quatre caractères), Hunan, Xiangtan University, 2014.

<sup>457</sup> « *Yueren ge wu, chuidi minggu, huantian xidi* » 樂人歌舞，吹笛鳴鼓，嘩笑報喜. Li Daxiang 黎大祥, Zhang Zhenhua 張振華, Li Shuke 黎術科, *Wuwei diqu xixia yizhi diaocha yu yanjiu* 武威地区西夏遗址调查与研究 (Enquête et recherche sur les sites de la dynastie Xixia dans le district de Wuwei), Beijing, Shehui kexue wenxian, 2016, p. 431.

<sup>458</sup> « *Er yi Xiaojing, Erya, Siyan Zazi wei fanyu*. » 而譯孝經、爾雅、四言雜字為蕃語. Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 485, Biographie des pays étrangers I, *Xiaguo shang* 夏國上 (Première partie des Xixia), 1345. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/宋史/卷485>

## Cérémonie d'anniversaire

Les nombreuses traditions utilisées par les dynasties Xixia et des Plaines centrales sont proches, ce qui fait qu'il existe des musiques pour célébrer les anniversaires à la cour xixia. Li Yuanhao, sous le nom de Nangxiao 曩霄, célèbre l'anniversaire du roi des Khitan de l'époque, en buvant du vin, et jouant la musique de la Grande Harmonie, *dahe yue* 大合樂. Le récit de cet événement le date de 1041 dans les livres *Xixia shilue* 西夏事略<sup>459</sup> et *Dongdou shilue* 東都事略<sup>460</sup>, et de 1044 dans l'Histoire des Song<sup>461</sup>, l'écart de trois ans entre ces deux dates est sans doute une erreur de datation que nous n'aborderons pas ici. Ce passage souligne indirectement que le *dahe yue* appartient à la musique Xixia, et sans doute que, pour jouer cette musique, il faut un grand nombre de musiciens. Grâce à ces documents, nous supposons que, lors des célébrations de l'anniversaire du roi Khitan, de grandes festivités sont organisées pour les rois des autres pays et que les monarques Xixia donnaient, à l'occasion de leurs anniversaires, de grands concerts, mais nous n'avons trouvé aucun document qui le prouve.

Dans le *Rituel des Zhou*<sup>462</sup>, la musique de la grande harmonie (*dahe yue*) était utilisée avec d'autres musiques et danses de cour pour rendre le pays harmonieux et plaire aux invités et aux gens qui venaient de pays étrangers. La cour Xixia organise de grands concerts et danses appelés *dahe yue*, ce qui confirme que le système *liyue* est transmis avec attention. D'après les rares documents retrouvés sur le système *liyue* pratiqué à la cour xixia, lors des banquets, la mise en scène des spectacles, tout en

---

<sup>459</sup> « *Nangxiao feng zhiyu wei shou, dahe yue, reng zhejian weishi.* » 曩霄奉卮酒為壽，大合樂，仍折箭為誓。Wang Cheng 王稱, *Xixia shilue* 西夏事略 (Histoire des Xixia), ed. Shanghai shangwu yinshu guan 1935-1936. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/>

<sup>460</sup> Wang Cheng 王稱, *Dongdu shilue* 東都事略 (Résumé des événements dans la capitale de l'Est), *op. cit.*, *juan* 127, 1186. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=250321>

<sup>461</sup> Wang Shenduo 汪聖鐸, *Songshi quanwen* 宋史全文 (Texte intégral de l'Histoire des Song), seconde partie du *juan* 8, Zhonghua shuju, 2016. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=956074&remap=gb>

<sup>462</sup> « *Yi liulu, liutong, wusheng, bayin, liuwu dahe yue, yi zhigui shenshi, yihe bangguo, yixie wanmin, yian binke, yishuo yuanren, yizuo dongwu.* » 以六律、六同、五聲、八音、六舞大合樂，以致鬼神示，以和邦國，以諧萬民，以安賓客，以說遠人，以作動物。Duc de Zhou, *Zhou li* 周禮 (Rites des Zhou), *op. cit.*, *Chunguan zongbo* 春官宗伯 (ch. Bureaux du printemps sur les rites, les cérémonies et le protocole), ca. 770 - 476 av. J.-C.. <https://ctext.org/rites-of-zhou/chun-guan-zong-bo/zh>

gardant une réglementation stricte, est donnée avec beaucoup d'éclats en suivant l'étiquette du système *liyue* des empereurs et des aristocrates du palais.

Li Yuanhao a vraisemblablement utilisé des instruments de musique *guchui* donnés à ses ancêtres par la dynastie Tang mais il est peu probable qu'il joue la musique tangoute « simple » avec du luth *pipa*, de la flûte traversière et du pot frappé *fou*. L'ensemble des instruments transmis par la musique de cour de la dynastie Tang montre que la dynastie Xixia est familière de la musique de cour. Nous supposons que ces documents ont été écrits au début de la dynastie Xixia, lorsque Li Yuanhao établit l'orthodoxie du système *liyue* et qu'il joue de la musique de banquets et des anniversaires de cour, sur une grande scène. Notons que la pratique de la musique de banquet (*yanyue*) reflète que les Xixia se réclament du système *liyue* orthodoxe.

### Cérémonie du nouvel an

Un paragraphe de la chronique des Xixia décrit les fêtes qui se déroulent le jour de la nouvelle année, le 1<sup>er</sup> du 5<sup>e</sup> mois et durant le solstice d'hiver<sup>463</sup> :

La dynastie Song a hérité du système de la dynastie Tang : le premier jour du premier mois lunaire, le premier jour du cinquième mois lunaire et le solstice d'hiver, de grandes cérémonies de cour avaient lieu, les fonctionnaires célèbrent ces événements et portent leurs souhaits, en disposant de l'ensemble d'orchestre *gongxian* et de la danse *wanwu*. [...] Yuanhao prévoyait depuis longtemps de réaliser ses objectifs, en envoyant des ambassadeurs à la cour des Plaines centrales. Au fil du temps, il s'est familiarisé avec règles de cette dernière. Au cours du premier mois du calendrier lunaire (*zhengshuo*), lors des fêtes, la cour xixia combine les cérémonies, des cours tang et song, [...] alors, tous les officiels viennent rendre hommage dans l'ordre protocolaire, dansent et se prosternent trois fois devant l'empereur. Ceux qui tiennent de façon inappropriée le bâton rituel plat,

---

<sup>463</sup> « *Song cheng tang zhi, yi yuanri, wuyue shuo, dongzhi hang dachao huili, qunchen shangshou, she gongxian, wanwu. ... Yuanhao jianmou yinxu, shijie wanglai, jiuxi zhongchao diangu. Zhishi, yu zhengshuo chaohe zayong tangsong dianshi, ...baiguan yi cixu liechao ye, wudao, xing sanbai li. You zhihu buduan, xingli buzheng, qubai shiyi zhe bingfa.* » 宋承唐制，以元日、五月朔、冬至行大朝會禮，群臣上壽，設宮縣、萬舞。...元昊僭謀陰蓄，使介往來，久悉中朝典故。至是，于正朔朝賀雜用唐宋典式，...百官以次序列朝謁，舞蹈，行三拜禮。有執笏不端、行立不正、趨拜失儀者並罰。Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, juan 13, 1825. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏書事/13>

ou se comportent de façon nonchalante, ou ne respectent pas le culte, seront punis.

La scène est grandiose, et les responsables civils et militaires doivent respecter des règles strictes qui font largement référence aux classiques : le terme *gongxian*<sup>464</sup> 宮縣 évoque les carillons et autres instruments de musique utilisés par l'empereur, disposés sur un à quatre côtés tels que décrits dans le *Rituel des Zhou*. Les « Dix-mille danses » (*wanwu* 萬舞), rappellent une ancienne danse du *Canon des poèmes* qui comprend, selon les gloses tardives : une danse martiale (*wuwu* 武舞), où le danseur porte des armes, et une danse civile (*wenwu* 文舞), avec des danseurs qui ont des plumes d'oiseaux et des instruments de musique<sup>465</sup>. Selon les livres d'histoire des différentes dynasties postérieures, les « Dix-mille danses<sup>466</sup> », dédiées et appréciées par les empereurs, sont des musiques et danses qui se situent au même niveau que les danses avec six plumes, littéralement « six-cents » *liuyi* 六佾.<sup>467</sup> Ces documents nous permettent de voir comment se déroulent les grands banquets lors des fêtes de la dynastie Xixia, et comment la musique impériale qui y est jouée fait référence aux dynasties de la Chine antique.

Lorsque Li Yuanhao est sacré roi de Xia par la dynastie Liao, il reçoit un tissu de brocart sur lequel est inscrit « Joie sous le ciel » (*Tianxia le* 天下樂)<sup>468</sup>. Ici, 天下樂 ne se réfère pas à la musique, mais à un brocart. Par contre, *Tianxia yue* 天下樂,

---

<sup>464</sup> Duc de Zhou, *Zhou li* 周禮 (Rites des Zhou), *op. cit.*, *Chunguan zongbo* 春官宗伯 (ch. Bureaux du printemps sur les rites, les cérémonies et le protocole), ca. 770 - 476 av. J.-C.. <https://ctext.org/rites-of-zhou/chun-guan-zong-bo/zh>

<sup>465</sup> « *Jianxi jianxi, fangjiang wanwu.* » 簡兮簡兮, 方將萬舞。 *Shijing* 詩經, *op. cit.*, *Guofeng, Beifeng, Jianxi* 國風. 邶風. 簡兮 (Canon des poèmes), <https://ctext.org/book-of-poetry/odes-of-bei/zh>.  
« *Yi wanwu jiucheng.* » 依萬舞九成。 Sima Guan 司馬光 (1019-1086), *Wenguo Wenzheng Sima gong wenji* 溫國文正司馬公文集 (Œuvres complètes du seigneur Sima, duc de Wen, nom posthume Wenzheng), *juan* 57, époque Song. [https://zh.wikisource.org/wiki/溫國文正司馬公文集\\_\(四部叢刊本\)/卷第五十七](https://zh.wikisource.org/wiki/溫國文正司馬公文集_(四部叢刊本)/卷第五十七)

<sup>466</sup> « *Yu baishen youyu juntian guangle yu jiuzou wanwu.* » 與百神遊於鈞天廣樂於九奏萬舞。 Ying Shao 應劭 (140-206), *Fengsu tongyi* 風俗通義 (Collection de coutumes populaires), *op. cit.*, 195. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/風俗通義/1>

<sup>467</sup> « *Er ji zhi yong wanwu, liuyi.* » 而祭之用萬舞、六佾。 Wang Mingsheng 王鳴盛 (1722-1797), *Eshu bian, shouren san, junshi* 蛾術編·說人三·君氏 (Notes de Wang Mingsheng), 1841. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=745345#君氏>

<sup>468</sup> « *Tianxiale yunjin.* » 天下樂暈錦。 Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 17, 1825. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏書事/17>

homographe non homophone, nom donné par le conservatoire *Jiaofang*, est une musique de cour qui existe sous la dynastie Tang, devenue ensuite le nom d'un timbre *qipai*, et certains auteurs transcrivent « *Tianxia le* » le timbre (*qipai*) utilisé par exemple dans le Kunqu<sup>469</sup>.

L'historien Dai Xizhang 戴錫章 (1868—1933) écrit dans la préface de son Histoire des Xixia (*Xixia ji*)<sup>470</sup>:

Bien que le matériel culturel des Xixia ne puisse être comparé à celui des Song, les Xixia possédaient un système officiel, de nouvelles lois, des études chinoises, des grades doctoraux, et ils ouvrirent de nouvelles écoles. Ils étaient également disciples de Confucius et lui attribuaient le titre d'empereur de la Littérature (*Wenxuan di*). La littérature est de bonne facture et de bonne qualité, et elle est certainement comparable à celle des dynasties Liao et Jin 金 ! Et pourtant, les Liao et les Jin ont une histoire dynastique, mais pas les Xixia. Pourquoi ?

## Pratique de la musique par la famille impériale Xixia

Dans le *Xu Zizhi tongjian changbian*<sup>471</sup> et le *Xixia shushi*<sup>472</sup>, Suoshi 索氏, la

---

<sup>469</sup> YISHU WENXIAN 藝戲文曲, *Kunqu nanqu de qipai (xianlü) quan [ju Jiugong dacheng NanBei gongpu]* 崑曲南曲的曲牌(仙呂)全[據九宮大成南北宮譜](*Qupai complet (xianlü) de l'opéra Kun et de l'opéra du Sud [d'après Jiugong Dacheng NanBei gongpu]*), 2014. [https://linoluu.wordpress.com/2014/09/25/崑曲南曲的曲牌\(仙呂\)全\[據九宮大成南北宮譜/](https://linoluu.wordpress.com/2014/09/25/崑曲南曲的曲牌(仙呂)全[據九宮大成南北宮譜/)

<sup>470</sup> « *Xixia jianguo erbai yunian, poguai dangshi shichen buwei jianyi, lecheng zhuanhu, jinfu jian "Song", "Liao", "Jin" sanshi yichuan. Q yi dichu xipian, renwei qiangzu, guwai zhiyu? Fu Xixia shengming wenwu, cheng buneng yu Song pi, ran guanqi zhi guoshu, li guanzhi, ding xinlu, xing hanxue, liyang xianwu, zhi boshi diziyuan, zun Kongzi wei Wenxuandi, binbin huzhi you qiwen, gu weichang buke yu Liao, Jin bilie! Nai Liao, Jin youshi, er Xixia wushi, heye?* » 西夏建國二百餘年, 頗怪當時史臣不為建議, 勒成專書, 僅附見《宋》、《遼》、《金》三史以傳。豈以地處西偏, 人為羌族, 故外之歟? 夫西夏聲明文物, 誠不能與宋匹, 然觀其制國書、厘官制、定新律、興漢學、立養賢務、置博士弟子員、尊孔子為文宣帝, 彬彬乎質有其文, 固未嘗不可與遼、金比烈! 乃遼、金有史, 而西夏無史, 何也? Dai Xizhang 戴錫章, *Xixia ji* 西夏紀 (Histoire des Xixia), *op. cit.*, préface, 1924. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西夏紀>.

<sup>471</sup> « *Chuanzhe yi weizhan mo, Suoshi xiri tiao yinyue, ji Nangxiao huan, juer zisha.* » 傳者以為戰沒, 索氏喜日調音樂, 及曩霄還, 懼而自殺。Li Tao 李燾, *Xu Zhizhi tongjian changbian* 續資治通鑑長編 (Longue ébauche de la continuation du Zizhi tongjian), *op. cit.*, *juan* 162, 1183, supplément au Miroir général pour aider le gouvernement *Zizhi tongjian* de l'historien Sima Guang, 1084. [https://zh.wikisource.org/wiki/續資治通鑑長編\\_\(四庫全書本\)/卷\\_162](https://zh.wikisource.org/wiki/續資治通鑑長編_(四庫全書本)/卷_162)

<sup>472</sup> « *Yuanhao gong gusiluo bingbai, echuan yisi, Suoshi xo, riyu yinyue, yizi xiurong.* » 元昊攻唃廝囉兵敗, 訛傳已死, 索氏喜, 日娛音樂, 益自修容。Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

deuxième épouse de Li Yuanhao, dit être très heureuse d'apprendre la mort de Li Yuanhao au combat. En apprenant cette nouvelle, elle se vêt de façon somptueuse, et pendant des jours, organise des divertissements, joue de la musique, dont nous ne connaissons pas le genre. Mais c'était une fausse nouvelle, propagée par l'empereur, qui a conduit Suoshi à mettre fin à ses jours.

Dans le *Xixia ji*<sup>473</sup>, lorsque la dynastie Song envoie une délégation pour offrir des cadeaux à l'occasion de l'anniversaire de l'empereur Huizong des Xia 夏惠宗 Li Bingchang 李秉常 (règne de 1068 à 1086), la période de deuil de la mort de l'impératrice douairière Gao, de la dynastie Song, n'étant pas terminée, Song Zhezong demande aux fonctionnaires de la frontière des trois routes (*Sanlu* 三路) de partager son chagrin et d'écouter de la musique que je suppose funèbre.

Dans le *Xixia ji*<sup>474</sup>, Huizong des Xia défend l'étiquette Han, et envoie le général Li recruter des actrices et des musiciens Han. Malheureusement, ces artistes sont ensuite tués par le clan de la douairière Liang au pouvoir qui promeut la culture fan, dite Tangoute.

Xia Chongzong (règne de 1083 à 1139) attache une grande importance à la littérature et aime la culture Han<sup>475</sup>, il écrit une chanson « *Lingzhi ge* 靈芝歌 », sur le champignon nommé « ganoderme luisant » et la chante avec le premier ministre Wang Renzhong 王仁忠. Nous ne connaissons pas les paroles, mais des fouilles archéologiques du pavillon de la stèle Shouling 壽陵 de Renzong, le fils de Chongzong 崇宗, ont mis au jour une partie de l'ode « Ganoderme luisant » (*Lingzhi*

---

<sup>473</sup> « *Songdi zhaoling shiren jianglai dao Xiaguo, xu bifu sanlu yanbian chenliao, bing ling tingyue, yi Taihuang Taihou fu weiman qi gu ye.* » 宋帝詔令使人將來到夏國，許比附三路沿邊臣僚，並令聽樂，以太皇太后服未滿期故也。Dai Xizhang 戴錫章, *Xixia ji* 西夏紀 (Histoire des Xixia), *op. cit.*, *juan* 16, 1924. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏紀/16>

<sup>474</sup> « *You li jiangjun zhe wei bingchang you han changfu, yueren, Liangshi zhi shazhi.* » 有李將軍者為秉常誘漢娼婦、樂人，梁氏執殺之。Dai Xizhang 戴錫章, *ibid.*, *juan* 16, 1924. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏紀/16>

<sup>475</sup> « *Qianshun zuo Lingzhi ge, bi Zhongshu Xiangwang Renzong he zhi.* » 乾順作靈芝歌，俾中書相王仁宗和之。Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 486, *Xiaguo zhuan* 夏國傳 (Pays des Xixia), 1345. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/宋史/卷486>

song 靈芝頌 Xia, une poésie en vers de quatre caractères<sup>476</sup>, gravée en caractères chinois.



Figure 168 Stèle de l'ode « Ganoderme luisant » Lingzhi song<sup>477</sup>

Ceci confirme que le niveau culturel des Xixia sous le règne de Xia Chongzong s'est considérablement amélioré car des rimes et des textes littéraires chinois Han y sont ajoutés, bien qu'il soit plus que possible que des Tangoutes aient fait appel à des lettrés han pour mettre en forme leur ode.

Sous le règne de l'empereur Xia Renzong 夏仁宗 Li Renxiao 李仁孝 (1139 à 1193), la culture xixia atteint son apogée. Li Renxiao met l'accent sur le système de la musique rituelle *liyue* ordonnant à ses ministres de réformer le livre de musique Xixia *Xinlü*. Il est regrettable qu'il n'y ait aucune information sur le contenu de ce document, mais l'apparition de la musique Xixia confirme l'orthodoxie du système *liyue* chez les Xixia. Tout ce qui vient d'être dit à propos de la famille impériale des Xixia montre que la musique à la cour des Xixia est couramment et largement pratiquée.

À la fin de la dynastie Xixia, pendant la période de Shenzong des Xia 夏神宗 (1211-1223), la puissance de combat des Xixia a diminué, mais Xia Shenzong n'a pas arrêté la guerre pour cette raison. À cette époque, le ministre xixia Liang Deyi 梁德懿

<sup>476</sup> « Yuhuang ..... , houshi xiaozhi, zedi tengfang, ... yun ..... , deshi lutu, feiji duofang, ji qi you... » 于皇口口，侯时效社，择地腾芳，口晕口口，德施率土，费及多方，即启有...。

<sup>477</sup> Changsha bowuguan 长沙博物馆 (Musée de Changsha), Exhibition on the relics of the Western Xia, 30 juin – 21 août 2020. [https://m.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_18867354](https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_18867354)

<sup>478</sup> déclare que les Xixia utilisent des troupes militaires depuis plus de dix ans. Même les femmes de la population savent que le pays est en danger, mais les ministres de la cour organisent toujours des banquets et jouent des chansons tous les soirs. Cette description montre qu'à la cour xixia, en plus de la famille royale, les ministres organisaient également fréquemment des spectacles musicaux et des banquets.

## 6-2 Organisation

La réforme de la musique xixia fait référence à la musique des Tang et Song. Les chroniques des Xixia<sup>479</sup> donnent beaucoup de détails sur l'origine du système *liyue* des Xixia :

« Entre les Cinq Dynasties et Dix Royaumes et la dynastie Song, plus de cent ans se sont écoulés, mais les syllabes (*yinjie* 音節) et le son (*sheng* 聲) clair et puissant, cela semble être un héritage de la dynastie Tang. Après la soumission de Li Deming 德明, père de Li Yuanhao, à la dynastie Song, l'étiquette, les rituels, les *lü* 律 et les *yin* 音 sont conformes au système de la cour des Song. Yuanhao considérait depuis longtemps qu'il ne faut pas imiter tout ce qui provient de Chine et il a dit à Yeli Renrong 野利仁榮 : « Le roi a fait le système *liyue* pour convenir au peuple. Les coutumes fan placent en premier la loyauté, mais le combat reste un devoir principal. Si, dans les détails, les *jie* 節 et les *yin* 音 des dynasties Tang et Song sont trop complexes, je ne les garde pas ». [...] passer le rituel de neuf prosternations à trois, et de cinq *yin* à un seul, et ceux qui

---

<sup>478</sup> « *Tianren zhidao, lizi xiangtong. Guojia yongbing shi yunian, tianye huangwu, minsheng tutan, sui furen nuzi xianzhi guoshi binwei, er zaiting zhuchen qingge yeyan, shejie koudie.* » 天人之道，理自相通。國家用兵十餘年，田野荒蕪，民生塗炭，雖婦人女子咸知國勢瀕危，而在廷諸臣清歌夜宴，舌結口揖。 Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 41, 1825. <https://zh.wikisource.org/wiki/西夏書事/41>

<sup>479</sup> « *Li wudai rusong, niange baiyu, er qi yinjie youyang, shengrong qingli, youyou tangdai yifeng. Dai Deming neifu, qi liwen yijie, ludu shengyin, wubu zunyi songzhi. Yuanhao jiushi zhongguo wei buzun fa, wei Yeli Renrong yue: « wangzhe zhili zuoyue, daoza yimin. Fansu yi zhongshi weixian, zhandou weiwu, ruo tangsong zhi rujie fanyin, wuwu quyan.* » *Yu shi, yu jixiong, jiabin, zongsi, yanxiang, caili zhi jiubai wei sanbai, geyue zhi wuyin wei yiyin, lingyu guozhong, you buzun zhe, zu.* » 歷五代入宋，年隔百餘，而其音節悠揚，聲容清厲，猶有唐代遺風。迨德明內附，其禮文儀節，律度聲音，無不遵依宋制。元昊久視中國為不足法，謂野利仁榮曰：「王者制禮作樂，道在宜民。蕃俗以忠實為先，戰鬥為務，若唐宋之縟節繁音，吾無取焉。」於是，於吉兇、嘉賓、宗祀、燕享，裁禮之九拜為三拜，革樂之五音為一音，令於國中，有不遵者，族。 Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>



désobéissent à cet ordre seront tués. »

Cent ans se sont écoulés entre les Cinq Dynasties et les Dix Royaumes et la dynastie Song, mais la musique des Xixia, à l'image de celle des Tang, est mélodieuse, et les sons et les rythmes sont clairs. Pendant la période de Li Deming, le *liyue* des Xixia accepte et applique l'étiquette de la société ainsi que le système musical de la dynastie Song<sup>480</sup>. En 1036, Li Yuanhao dit au ministre Yeli Renrong qu'il pense que dans le monde, les monarques adoptent le système *liyue* dans le seul but de changer les coutumes de leur peuple alors que les Tangoutes privilégient la loyauté et la défense du territoire. Comme la musique Tang et Song sont des systèmes développés et compliqués, alors Li Yuanhao ne les recommande pas aux Xixia.

### 6-2-1 La réforme des cinq sons *wuyin*

#### Les « tons » *yin* 音 chez les Xixia

Les chroniques des Xixia<sup>481</sup> traitent des réformes du système *liyue* xixia, et de certains points, dont le terme *yin* 音.

Si, dans les détails, les *jie* 節 et les *yin* 音 des dynasties Tang et Song sont trop complexes, je ne les garde pas ». ... passer le rituel de neuf prosternations à trois, et de cinq *yin* à un seul, et ceux qui désobéissent à cet ordre seront tués.

Dans le premier dictionnaire, le *Shuowen jiezi* 說文解字 (achevé en 100), la définition de *yin* 音 est complexe : c'est du son, venu du sentiment, articulé, tandis que les cinq notes de musique sont les *wusheng*, et que *yin* désigne les huit matériaux

---

<sup>480</sup> *Ibid.*

<sup>481</sup> « ... *Ruo Tang Song zhi rujie fanyin, wu wuqu yan.* ” *Yushi, yu jixiong, jiabin, zongsi, yanxiang, caili zhi jiubai wei sanbai, geyue zhi wuyin wei yiyin, lingyu guozhong, you buzunzhe, zu.* » ...若唐宋之縛節繁音，吾無取焉。」於是，於吉兇、嘉賓、宗祀、燕享，裁禮之九拜為三拜，革樂之五音為一音，令於國中，有不遵者，族。*Ibid.* <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

« *Chen ouyi kuangfei, zhi xiaofan wenzi, gai dahan yiguan, geyue zhi wuyin wei yiyin, caili zhi jiubai wei sanbai.* » 臣偶以狂斐，制小蕃文字，改大漢衣冠，革樂之五音為一音，裁禮之九拜為三拜。” Voir aussi Li Tao 李燾, *Xu Zhizhi tongjian changbian* 續資治通鑑長編 (Longue ébauche de la continuation du *Zizhi tongjian*), *op. cit.*, *juan* 123, 1183. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=299222>

*bayin* 八音<sup>482</sup>. En chinois actuel, *yin* 音 a de multiples significations, il est souvent utilisé pour désigner la musique *yinyue* 音樂, les noms de notes *yinming* 音名, l'intensité du son *yinliang* 音量, les notes *yinfu* 音符, le timbre *yinse* 音色, et la hauteur des notes *yingao* 音高. Mais, dans ce paragraphe, *yin* signifie-t-il note de musique ou autre chose qui concerne le son ou le ton ? Nous traiterons ultérieurement ces différents aspects.

### Qu'est-ce qui peut être réduit de cinq à un seul ?

#### Musique

Si nous prenons les *yin* comme des notes du domaine musical, selon la gamme pentatonique, les cinq notes sont le do *gong*, le ré *shang*, le mi *jue*, le sol *shi*, et le la *yu*, alors pouvons-nous passer de cinq degrés à un seul? D'après mes recherches, Sun Xingqun<sup>483</sup> a été un des premiers chercheurs à examiner l'hypothèse selon laquelle « *yin* » désigne ici les notes de musique. Selon lui, il est peu probable que l'empereur Li Yuanhao ait réduit les cinq notes de l'échelle pentatonique *gong shang jue zhi yu* à une seule, donc pour Sun Xingqun, « *yin* » signifie ici le type d'instrument de musique, selon la classification par huit *bayin* 八音 ; ainsi, l'empereur Li Yuanhao a réduit le type de matériaux utilisés pour les instruments, pour passer de quatre « *yin* » à un seul, et ces quatre matériaux sont classés dans l'ensemble du *guchui* que les Tangoutes ont reçu de la dynastie Tang, en métal, bambou, calebasse et cuir. Puis Sun Xingqun a ajouté le cinquième matériau, avec la soie, pour le luth *pipa*, instrument pratiqué par les Tangoutes depuis longtemps, pour réduire le nombre d'instruments de la musique des Tang et des Song, et retrouver la musique traditionnelle tangoute en jouant du luth *pipa*, et taper sur un pot d'argile *fou* pour donner du rythme. Ainsi, Sun

---

<sup>482</sup> « *Yin, sheng ye. Sheng yu xin, you jie yu wai, wei zhi yin. Gong-shang-jue-zhi-yu, sheng. Si-zhu-jin-shi-pao-tu-ge-mu, yin ye. Cong yan han yi. Fan yin zhi shi jie zhi yin.* » 音, 聲也。生於心, 有節於外, 謂之音。宮商角徵羽, 聲; 絲竹金石匏土草木, 音也。从言含一。凡音之屬皆从音。 Xu Shen 許慎, *Shuowen jiezi* 說文解字 (Explication des pictogrammes *wen* (文) et des idéo-phonogrammes *zi* (字)), *op. cit.*, *juan* 4, 121. <https://ctext.org/shuo-wen-jie-zi/yin-bu1/zh>

<sup>483</sup> Sun Xingqun 孫星群, « *Xixia yinyue shitan* » 西夏音樂試探 (Exploration de la musique xixia), *Yinyue yanjiu* 音樂研究, vol. 2, 1982, p.40-47.

Xingqun a mentionné que les règles de la musique des Tang et des Song sont trop complexes ce qui fait que les Xixia se sont appauvris après la fondation de la dynastie Xixia, donc Li Yuanhao ne pouvait plus financer les dépenses pour la musique de cour.

Hu Xunlei 胡迅雷 et Huo Shengping 霍升平, après s'être entretenus avec Sun Xingqun, montrent<sup>484</sup> que ce dernier se pose des questions, mais la classification des matériaux des instruments selon les huit matériaux existe depuis l'antiquité, il est peu probable que l'empereur Xixia ait réduit le type d'instrument du *guchui* à quatre sortes, donc traduire « *yin* » par « catégorie instrumentale » est faux. Au contraire, Hu et Huo proposent que « *yin* » fasse référence à des genres musicaux, en conclusion ils montrent les « cinq musiques » selon leur analyse : musique tangoute, musique tang, song et han, musique tuobo, musique ouïghour, et musique khitan ; d'après eux, la phrase « de cinq *yin* à un seul » signifie que Li Yuanhao interdit toutes les musiques des autres peuples pour ne garder que celle des Tangoutes.

L'idée de Sun Xinqun pose un problème, mais malgré tout, après lui, les chercheurs ont gardé ses concepts et continué à expliquer que « cinq *yin* à un *yin* » est du domaine de la musique. D'après moi, les deux hypothèses de Sun Xinqun n'expliquent pas clairement ce qu'est un « *yin* ». Si je suis ses propos, je veux bien admettre qu'aucune musique ne peut être jouée avec une seule note ; de plus, la musique interprétée par les Tangoutes telle que révélée par les partitions retrouvées, utilise le luth *pipa*, et ce dernier est un instrument qui joue des mélodies ; de ce point de vue, il existe plus qu'une note dans la musique tangoute. Enfin, réduire les types d'instruments à la base de la classification de la méthode en huit matériaux *bayin*<sup>485</sup>, en expliquant que les Xixia n'utilisent que les instruments de leur musique traditionnelle, le luth *pipa*, accompagné d'un pot *fou* pour le rythme, est erroné, car

---

<sup>484</sup> Hu Xunlei 胡迅雷, Huo Shengping 霍升平, « “*Geyue zhi wuyin wei yiyin*” – yu Sun Xingqun tongzhi shangque » “革乐之五音为一音”考——与孙星群同志商榷 (Examen de « La réforme de cinq *yin* à un seul *yin* » - discussion avec Sun Xingqun), *Ningxia daxue xuebao* 宁夏大学学报, n° 2, 1984, p. 76-78.

<sup>485</sup> Voir chapitre 2 Tableau 11 Classification en huit matériaux *bayin* (Sun Way), p.159.

nous ne pouvons déduire la musique pratiquée par un peuple par ces seules caractéristiques. Sur ces questions Sun Xinquan n'a pas donné plus d'explications, mais avec des aspects historiques qui ne correspondent pas tout à fait à la réalité et il nous est difficile d'accepter une telle hypothèse.

## Rimes

Alors, si nous réfutons ces explications, comment dans ce contexte, traduire le mot « *yin* » ? Selon l'emploi des termes *lü* 律 et *yin* 音, il ne s'agit pas d'une réforme du système *liyue*, mais plutôt d'une préparation de la mise en forme d'un système pour gérer la nouvelle dynastie, Xixia, fondée en 1038. Ce texte est toujours d'actualité dans l'étude de la musique xixia, mais peu de sources expliquent les termes « *lü* » et « *yin* ». Suite à ce texte, nous ferons plusieurs hypothèses. Le terme « *yin* » se retrouve à la fois en musique et en phonologie, donc s'il ne peut être expliqué par la musique, alors il reste la phonologie, cette dernière est une question culturelle qui prend beaucoup de temps pour se réaliser.

Dans la deuxième ligne du deuxième paragraphe de la préface du livre *Wenhai* 文海<sup>486</sup> (Études littéraires), un passage a attiré notre attention : « Le ministre Yeli Renrong a créé l'écriture xixia avec une calligraphie complexe, et des courbes semblables aux talismans et aux écrits des sceaux (*fulu* 符篆) ». Cette phrase et la phrase précédente nous ont longtemps posé un problème : « Si les « *jie* » 節 et les « *yin* » 音 des dynasties Tang et Song sont trop complexes, je ne les garde pas »... « Réforme de cinq tons à un seul ». Entre la dynastie Xixia, fondée en 1038, et l'étude des Fan (*Fanxue* 番學), il existe une étude nationale *guoxue* 國學 (littéralement « savoir du pays »). Depuis 1039, peu de temps s'est écoulé, et il était important que la prononciation et les écritures des caractères soient correctes, et il était encore plus important de décider, le plus vite possible, la rime correcte, ce qui fut fait avec le livre précisément intitulé « Les rimes selon le système des cinq sons » (*Wuyin qieyun* 五音

---

<sup>486</sup> Shi Jinbo 史金波, Bai Bing 白滨, Huang Zhenhua 黄振华, *Wenhai yanjiu* 文海研究 (Études du dictionnaire *Wenhai*), Beijing, Zhongguo shehui kexue 中國社会科学出版社, 1983.

切韻). Nous avons mentionné dans le préambule que le tangoute était une langue orale et qu'elle a circulé pendant plusieurs siècles jusqu'à ce que Li Yuanhao, le premier empereur de la dynastie Xixia, ordonne à ses ministres de créer des caractères xixia. À cette époque, se posait le problème de la phonologie — comment faire rimer la langue et la poésie xixia en accord avec les méthodes de créations littéraires en vigueur à l'époque —, le choix de la phonologie est donc devenu très important.

Face à la phrase « les sons des rimes et les tons sont complexes<sup>487</sup> », après avoir effectué des recherches, nous supposons que le mot « *yin* » peut, dans ce contexte, désigner la rime en phonologie, *yinyun* 音韻, mais ne peut avoir le sens d'intonation. Le *Qieyun* 切韻, dictionnaire de prononciation de la langue chinoise de Lu Fayan 陸法言 paru en 601, est l'un des premiers ouvrages lexicographiques chinois conçu comme un guide normatif de la prononciation des caractères chinois, créé sous la dynastie Sui pour se poursuivre sous la dynastie Song. Afin d'avoir leur propre écriture, les Xixia ont pris le système de rimes de la dynastie Song et ont complété dans un délai très court des documents de phonologie, comme des dictionnaires et des livres de rimes, afin de créer leur système de caractères.

Le *Wuyin qieyun*, dictionnaire des rimes à cinq tons, est fondé sur les trente-six syllabes de la langue chinoise, ces dernières étant quelque peu incompatibles avec le xixia. À cette époque, l'empereur Xixia a ordonné que le dictionnaire *Wuyin qieyun* soit adopté comme la norme nationale pour faciliter la standardisation du xixia, il est ainsi le seul livre de rimes chez les Xixia. A mon avis, « *wuyin* » fait référence aux cinq *yin* du dictionnaire *Wuyin qieyun*, tandis que « *yi yin* » fait référence à un ensemble de méthodes du traitement de la phonologie.

Les experts et les érudits en xixia disent qu'il y a un problème avec l'utilisation de l'écriture de rimes chinoises par les Xixia qui n'ont pas été en mesure de résoudre totalement le problème de l'écriture xixia, alors qui décidera de la simplifier ? À

---

<sup>487</sup> « *Lüdu shengyin, rujie fanyin.* » 律度聲音, 縛節繁音。Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

travers le texte du *Xixia shushi*, la seule personne qui peut prendre une telle décision est Li Yuanhao, l'empereur des Xixia. Au début de la fondation de la dynastie Xixia, en quelques années seulement, l'écriture xixia a été créée de toutes pièces et elle s'est répandue sur tout le territoire. S'ils n'empruntent rien à la langue chinoise, comment les Xixia peuvent-ils créer un système de rimes en si peu de temps et avoir un niveau littéraire similaire à celui des Plaines centrales ?

Grâce au plaidoyer des Xixia en faveur de la culture han, alors que les poésies des Tang et Song étaient répandues, les Xixia ont inévitablement adopté la phonologie des Plaines centrales, mais un problème s'est posé : comment promouvoir la rime de la langue xixia dans l'ensemble du royaume Xixia ? Par conséquent, le *yin* est lié aux sons de trente-six tons et cent-cinq rimes, et le *Wuyin qieyun* qui vient de Chine a été utilisée par les Xixia. Ainsi le système *fanqie* 反切, c'est-à-dire la manière d'indiquer la prononciation des sinogrammes propre à la phonologie traditionnelle chinoise, est également celui de la dynastie Song.

Je crois que le passage de cinq tons à un seul ne se résume pas à réduire ou omettre un ton ou une rime dans la phonologie, mais c'est un système phonologique clair qui permet aux caractères xixia récemment créés d'être largement utilisés. Après tout, comme nous avons mentionné dans le préambule, les documents officiels des Xixia étaient principalement rédigés en xixia, puis en chinois ou d'autres langues.

### **De cinq *yin* à six**

Wu Guangcheng 吳廣成 (1796-1850), dans son Histoire des Xixia publiée en 1825, mentionne que Wang Gong 王鞏 (1048-1118)<sup>488</sup> dit dans ses « Notes sur les choses vues et entendues » (*Wenjian jinlu* 聞見近錄) de 1104 que Li Yuanhao, qui se dit

---

<sup>488</sup> « *Baoyuan zhong, Yuanhao shi qianjie, cheng Jiaolian Doushi, qiyu qi guozhong zicheng Wuzu, you qi wuyin weilu. ... du Wu Chunqing shangshu yue : bi zhi guozhong zihao wuzu, er liuyin, qie feng zhengshuo, chenzi zhifen ruchang, kegu congzhi, er wo zhi wubei yidai qibian.* » 寶元中，元昊始遣介，稱教練都使，乞於其國中自稱兀卒，又乞五音為六。...獨吳春卿上疏曰：彼之國中自號兀卒，而六音，且奉正朔，臣子之分如常，可姑從之，而我治武備以待其變。Wang Gong 王鞏 (1048-1118), *Wenjian jinlu* 聞見近錄 (Livre d'histoire), dynastie Song. <https://zh.wikisource.org/wiki/聞見近錄>

wuzu 兀族, empereur, recommande d'augmenter le nombre de *yin* de cinq à six et de respecter le calendrier des Plainnes centrales. Par conséquent, nous pensons que la phonologie déduite de ce qui précède peut-être appliquée. À cette époque, le système phonologique *xixia* s'est développé de manière plus stable qu'au début de la fondation de la dynastie *Xixia*. Par conséquent, l'émergence de différents livres ou systèmes phonologiques peut également s'expliquer.

Wu Guangcheng<sup>489</sup> note que Wang Gong traite différemment du passage de cinq à six *yin* que celui de *Xiatai shiji* 夏臺事迹. Les historiens de la langue chinoise<sup>490</sup> qui étudient le livre des rimes classiques *Guangyun* 廣韻, sous Zhenzong 宋真宗 (997-1022), indiquent deux ouvrages ultérieurs : Han Dazhao 韓道昭, *Gaibing wuyin jiyun* 改併五音集韻 (1212) et *Wuyin tongyun* 五音通韻 (époque Qing). La présence dans le titre même du mot « *wuyin* » indique bien que ce terme peut référer à la phonologie, à la rime, et pas forcément à la musique.

La confusion peut encore grandir avec l'usage en phonologie de la série des cinq notes musicales pour désigner les points d'articulation :

In the *Qiyīnlüè* 七音略, the on sets are indicated by the so-called thirty-six initials, ordered by place of articulation in six categories: *yǔ* 羽, *zhǐ* 徵, *jué* 角, *shāng* 商, *gōng* 宮 and *bàn shāngzhǐ* 半商徵, the names of the notes in the pentatonic musical scale. In the *Yùnjìng* 韻鏡, the basic structure is the same, but the initials are not designated by individual names and musical notes: instead, we find terms that directly refer to articulatory organs. Within each column belonging to the same place of articulation (for example, the first, *chúnyīn* 唇音 'lip sounds', refers to the labials), the initials are distinguished from one another by the terms *qīng* 清 'clear' and *zhuó* 濁 'muddy', to which *cì* 次 'secondary' is added in some cases.<sup>491</sup>

---

<sup>489</sup> « Wang gong Wenjian jinlu yun : zeng wuyin wei liu. Yu Xiatai shiji yi » 王鞏《聞見近錄》云：增五音爲六。與《夏臺事迹》異。Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des *Xixia*), *op.cit.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

<sup>490</sup> Ji Yue 姬越, « From *Qièyùn* to *Guǎngyùn*. An overview of the *Qièyùn* Series rime books », *Bulletin of Chinese Linguistics*, vol.14, 2021, p. 57–73.

<sup>491</sup> Guillaume Jacques, « Traditional Chinese phonology », *Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics*, vol. 14, 2017. [http://crlao.ehess.fr/docannexe/file/1773/traditional\\_chinese\\_phonology\\_gj\\_libre.pdf](http://crlao.ehess.fr/docannexe/file/1773/traditional_chinese_phonology_gj_libre.pdf)





Grâce à ce passage, nous savons que les « cinq tons » mentionnés par Li Yuanhao lors de la création de la dynastie Xixia sont des règles de phonologie, et que la phonologie des Xixia a été influencée par celle des chinois. Par conséquent, la création des « *wuyin qieyun* » doit être coordonnée, afin que les mots qui sont dans le *Wenhai baoyun* soient suffisamment cohérents pour que tout le monde en comprenne le sens.

L'empereur Huizhong des Xixia a réitéré ce que ses ancêtres avaient dit dans la préface du *Wuyin qieyun* pour souligner que les ancêtres ont créé leurs propres caractères et ont continué à les utiliser pendant des générations. Dans le passé, les Tangoutes utilisaient des caractères d'autres langues, puis ils ont établi un système d'écriture xixia qui ne sera pas mêlé à autres systèmes d'écriture.

Shi Jinbo 史金波, dans un article de 2001<sup>494</sup>, mentionne que la préface du *Wenhai baoyun* aborde les « cinq yin » : « les syllabes aux cinq yin sont maintenant clarifiées, et le son comprend des sons clairs et sombres, plats et obliques. »<sup>495</sup>. Évidemment, les « cinq tons » ici sont les rimes, et à cette époque, le système phonologique des Xixia a été perfectionné, clarifié, et il a été divisé en cinq types de sons différents.

## La langue xixia, les sons et les tons

### Langue monosyllabique à tons

Shi Jinbo 史金波 écrit dans son cours de xixia<sup>496</sup> :

« En chinois, un caractère représente une syllabe, et chaque syllabe est composée de

---

*ciyi*. » 今观看诸书，有西番、汉人之“切韵”。今文字之五音者，平上去入，各以字母明之...诸山中须弥最高，诸业中一切无比宝中文宝最上。故音建立“五音切韵”者，统摄“文海宝韵”名义之字，不杂用之纲纪，当知此义”。

<sup>494</sup> Shi Jino 史金波, « *Wenhai bayoun xuyan, tikuanyikao* » 文海宝韵序言、题款译考 (Examen de la préface et de la traduction du titre de *Wenhai baoyun*), *Ningxia shehui kexue* 宁夏社会科学, n° 4, 2001, p. 83.

<sup>495</sup> « *Wuyin zimu yiming, qing zhuo, pingze fenbie* » 五音字母已明，清浊、平仄分别。

<sup>496</sup> Shi Jinbo 史金波, *Xixia wen jiaocheng* 西夏文教程 (Cours de xixia), Shehui kexue wenxian chubanshe 社会科学文献出版社, 2013, p.126-133. Voir aussi Shi Jinbo 史金波, *Tangut language and manuscripts: An introduction*, Leiden, Brill, 2020.

consonnes et de voyelles. En tant que langue de la famille sino-tibétaine, l'unité structurelle la plus naturelle et la plus petite unité structurelle du discours en xixia est la syllabe. »

Selon Shi Jinbo, les tons en xixia sont relativement simples, avec trois tons : plat, montant et rentrant, les deux premiers ont plus de caractères que les tons rentrants. La prononciation du xixia aujourd'hui est principalement celle de Gong Huangcheng 龔煌城.

### Écriture syllabique

Comme nous l'avons vu dans d'autres chapitres, les caractères xixia ont été créés pour noter la langue parlée xixia. La signification des mots et leur sens ont été créés en conformité à l'utilisation de la langue parlée xixia. Par conséquent, la méthode de création des caractères dans l'écriture xixia montre que celle-ci est syllabique.

Grâce à la méthode de construction des caractères xixia proposée dans le livre de recherche *Wenhai*<sup>497</sup>, les caractères xixia supérieurs, inférieurs, gauches et droits sont interchangeable et utilisés pour créer d'autres caractères, et la signification de ces caractères est souvent étroitement liée, utilisés ensemble ils forment un mot ou une phrase.

« Deux caractères synonymes utilisés dans la méthode d'échange forment souvent un mot de deux syllabes... Cela reflète la tendance à privilégier les mots de deux syllabes en xixia. Parfois les deux caractères peuvent être utilisés seuls, parfois un seul des deux est utilisé, et l'autre ne forme pas un mot avec d'autres caractères, mais il n'est utilisé que lorsque les deux caractères apparaissent ensemble. L'un est d'origine tangoute, et l'autre est un emprunt au chinois ; parfois les deux caractères ne peuvent pas être utilisés seuls, mais ensemble ils ont un sens, ce sont alors des mots à morphème unique ou des onomatopées à deux syllabes. »

---

<sup>497</sup> Shi Jinbo 史金波, Bai Bin 白滨, Huang Zhenhua 黄振华, *Wenhai yanjiu* 文海研究 (Études du dictionnaire *Wenhai*), *op. cit.*, 1983, p. 20-21.

### **Système de rimes antérieur au contact des Han**

Le tangoute est utilisé par les Tangoutes avant la création de la dynastie Xixia. Suite aux recherches menées par des linguistes modernes, ces derniers pensent que les langues xixia et gyalrong 嘉絨 sont apparentées, et doivent être classées dans la branche linguistique Qiang<sup>498</sup>. Cependant, aucun document n'a été trouvé sur le système phonologique du tangoute avant le contact des Han. Par conséquent, nous pouvons douter que le tangoute ait eu sa phonologie décrite avant le contact avec la culture chinoise. Lorsque Li Yuanhao a fondé la dynastie Xixia, il fallait unifier le système phonologique utilisé par les Xixia.

### **Système de rimes suite au contact des Han**

Lorsque les Xixia ont créé les caractères xixia, ils ont réorganisé leur langue puis créé l'écriture xixia pour noter la langue orale. Auparavant, faute de pouvoir écrire en xixia, ils utilisaient le chinois ou le tibétain. Par conséquent, lorsque les caractères xixia ont été créés, ils l'ont été en conformité avec la langue xixia. Les caractères xixia ont été créés différemment des caractères chinois, la plupart d'entre eux étaient monosyllabiques mais certains étaient bisyllabiques. Lorsque les Xixia ont abordé le problème de la prononciation des mots, ils ont opté pour le système phonétique chinois, et se sont servi du système du livre *Guangyun* 廣韻 de la dynastie Song comme base d'analyse. Ils ont utilisé les trente-six voyelles du *qieyun* pour normaliser la prononciation des caractères xixia.

---

<sup>498</sup> Gong Xun, « Uvulars and Uvularization in Tangut Phonology », *Language and Linguistics*, vol. 21, 2020, p. 175–212.

Guillaume Jacques, « The Tangut Kinship System in Qiangic Perspective », Nathan W. Hill, (dir.), *Medieval Tibeto-Burman Languages IV*, Leiden, Brill, 2012, p. 211–257.

Lai Yunfan, Gong Xun, Jesse P. Gates, Guillaume Jacques, « Tangut as a West Gyalrongic language », *Folia Linguistica*, vol. 54, 2020, p. 171–203.

Langue xixia	Période de l'apparition
Langue orale	Avant la fondation de la dynastie xixia
Caractères xixia	Lors de la fondation de la dynastie xixia
Phonologie xixia	Lors de la fondation de la dynastie xixia

**Tableau 30 L'évolution de la langue xixia**

La prononciation des caractères xixia peut être régulée par un ensemble de théories, alors que la langue et la culture ont été transmises depuis longtemps. Au final, c'est le système *guangyun* des Plaines centrales qui a servi à fixer les règles de prononciation des caractères xixia, même, ce système a rendu difficile la prononciation de certains d'entre eux.

### **Son long *changyin* 長音<sup>499</sup>**

Par exemple, en xixia, les sons longs sont d'influence étrangère. En effet la voyelle longue n'existe pas dans la phonologie xixia, il a donc fallu la créer pour traduire les sons longs en sanscrit dans les écritures bouddhiques.

### **Son voisé *zhuoyin* 濁音**

Par exemple, il n'y a pas non plus de son *zhuo* dans la phonologie du territoire nord de la dynastie Song, mais cette prononciation existe toujours en xixia. Par conséquent, Gule Maocai 骨勒茂才, qui a écrit le dictionnaire xixia<sup>500</sup>, a cherché un moyen de préserver ce son dans le *qieyun*, préservant ainsi la phonologie xixia.

### **Neuf prosternations, trois sons de peau**

On peut maintenant revenir au texte dont nous discutons qui parle de *wuyin* dans un cadre réglementaire : « passer le rituel de neuf prosternations à trois, et de cinq *yin* à un seul » ou plutôt

<sup>499</sup> Shi Jinbo 史金波, Bai Bin 白滨, Huang Zhenhua 黄振华, *Wenhai yanjiu* 文海研究 (Études du dictionnaire *Wenhai*), *op. cit.*, 1983, p. 20.

<sup>500</sup> Gule Maocai 骨勒茂才, *FanHan heshi zhangzhongzhu* 番漢合時掌中珠 (Perle dans la main des écritures Tangoute et Han synoptique), *op. cit.*, 1190.

*Yu jixiong, jiabin, zongsi, yanxiang, caili zhi jiubai wei sanbai, ge yue zhi wuyin wei yiyin, lingyu guozhong, you buzun zhe, zu.*

於吉兇、嘉賓、宗祀、燕享，裁禮之九拜為三拜，革樂之五音為一音，令於國中，有不遵者，族。<sup>501</sup>

Un érudit détaille ce passage au sein de son contexte :

The founder of the Tangut state, Yuanhao 元昊 (1003-1048), and his father Deming 德明 (981-1032) are univocally declared as Buddhists by both native Tangut and Chinese sources;<sup>62</sup> the first request for the Buddhist texts from Yuanhao dates to the final years of his reign and his father has also presented similar request in 1030. Yuanhao himself did not show any interest in Confucianism and despised Daoism, though he was interested in the Chinese military texts.<sup>63</sup> His general concern was to maintain the Tangut identity through the introduction of the “Tangut rituals.” The paragraph on the “Tangut rituals” from the *Xixia waiji* 西夏外紀 from the *Liao shi* 遼史 introduces the Tangut clothing and Yuanhao’s personal fashion style, Tangut practices of divinations, customs of feud, and then reads: “[...] 革樂之五音為一音，裁禮之九拜為三拜 [...] [Yuanhao] changed music so that five tones were combined into one, and reduced the [greeting] ritual to three bows instead of nine.” The exact meaning of the “musical reform” as recorded here is not particularly clear, however, the intention to oppose the Tangut music and ritual to the Sinitic customs is visible: according to *Xixia shushi* Yuanhao claimed that the Chinese music is not appropriate to be imitated *buzu fa* 不足法. The second musical reform took place under Renzong 仁宗 in context of rearranging of the State: at that time, Renxiao was attempting to combine the best elements from both Chinese and native Tangut musical traditions<sup>502</sup>.

Soit un parallèle 1° entre prosternations *bai* et sons *yin*, 2° entre rituel de salut et musique de cuir ; ce dernier élément, *geyue* 革樂, « musique de cuir », a en effet été largement négligé par tous les commentaires, et laissé jusqu’à présent de côté dans notre propre exposé. S’il s’agit de *geyue*, il paraît peu probable qu’il s’agisse d’autre chose que d’une musique de cuir, expression inédite en chinois, et dans ce cas-là on

---

<sup>501</sup> Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

<sup>502</sup> Cyril Juryevich Solonin dit Soloin Kij, « The Formation of Tangut Ideology: Buddhism and Confucianism », *Buddhism in Central Asia I*, Leiden, Brill, 2020, p.123-148. <https://brill.com/display/book/edcoll/9789004417731/BP000006.xml>

peut mettre de côté tant les notes mélodiques que la phonologie ; le matériau *ge* fait partie de la liste canonique des huit matériaux employés pour les instruments rituels *bayin*, mais désigne classiquement un pouf de cuir rempli de son et frappé avec les mains *bofu* 搏扶 ; néanmoins, on peut envisager un emploi de l'expression pour les tambours, *piyue* 皮樂, « musique de peau » n'étant pas plus usité. Dans ce cas-là, la temporalité des neuf prosternations ferait pendant à la temporalité des cinq coups de tambours, réduits par l'empereur Xixia à un coup.

## 6-2-2 Instituts de musique

### Position officielle du système de la musique rituelle *liyue xixia*

Sous le système de la musique rituelle *liyue*, l'organisation de la gestion et le partage du pouvoir sont importants. Nous savons que le système officiel de la cour impériale des Xixia s'est inspiré de celui des Plaines centrales.

Le système officiel des Xixia est pour l'essentiel le même que celui des Song, les rites à la cour des Xixia sont mêlés à ceux de Tang et de Song, et les instruments et les chants de musique sont également de la dynastie Tang.<sup>503</sup>

Par conséquent, nous supposons que le système utilisé dans les Plaines centrales pour gérer la musique et les musiciens, mieux adapté aux Xixia, est venu d'un échange sur le long terme.

### Documentation

Les documents concernant le système *liyue* des Xixia proviennent principalement des livres de référence de la littérature xixia, dont le lexique des « Caractères divers » (*Zazi* 雜字)<sup>504</sup> et le Manuel synoptique tangoute-chinois (*FanHan heshi*

---

<sup>503</sup> « *Xia zhi jingtu, fang erwan yuli, qi sheguan zhi, duoyu songtong. Chaohe zhiyi, za yong Tang, Song, er yue zhi qi yu qu ze Tang ye.* » 夏之境土, 方二萬餘里, 其設官之制, 多與宋同。朝賀之儀, 雜用唐、宋, 而樂之器與曲則唐也。 Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 486, *Xiaguo zhuan* 夏國傳 (Pays des Xixia), 1345. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/宋史/卷486>

<sup>504</sup> *Zazi* 雜字 (Lexique des caractères divers), 1227.

Zhang Xiaofeng 张笑峰 (ed.), *Xixia hanwen Zazi* 西夏汉文杂字 (Lexique des caractères divers version chinoise), Lanzhou, Gansu wenhua, 2021.

*zhangzhongzhu* 番漢合時掌中珠). Nous avons déjà dit que pour promouvoir l'éducation des Xixia, le lexique *Zazi*, ainsi que les manuels d'enseignement scolaire, qui s'adressent à des groupes ethniques différents, ont deux versions, l'une en xixia, l'autre en chinois. Le *FanHan heshi zhangzhongzhu* est un lexique qui compare les langues xixia et chinoise, il n'existe donc qu'une version. Cependant, ces deux ouvrages de référence n'expliquent ni n'analysent aucun mot.

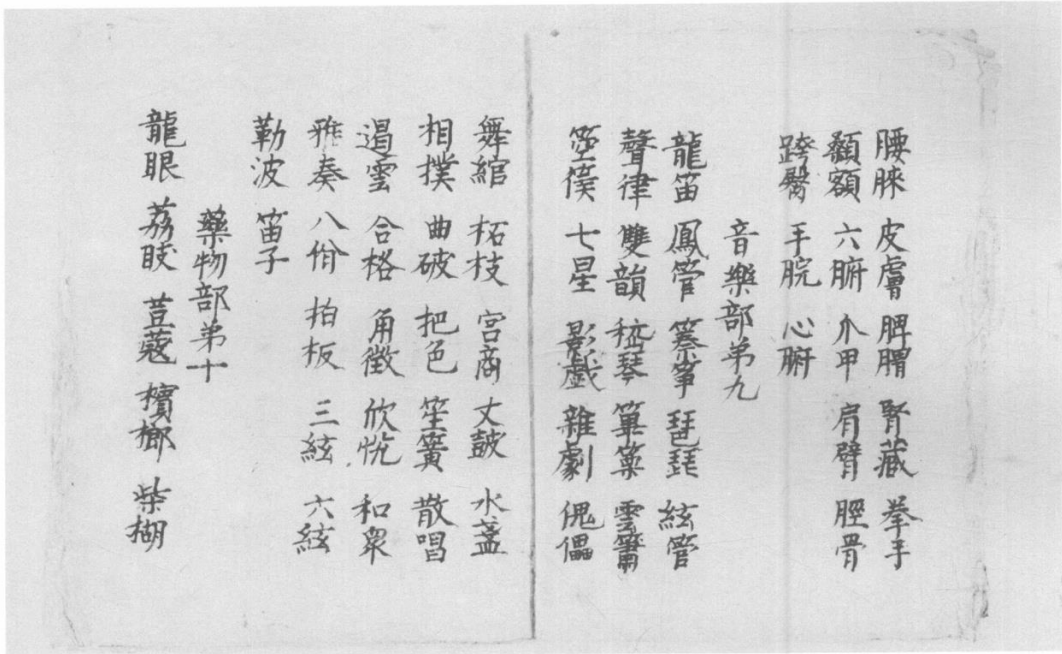
Pour pallier cette lacune, dans cette section, nous aborderons des mots concernant le système *liyue* et ses institutions, la musique de la cour et le théâtre dans la version chinoise de *zazi* et dans le *Fan Han heshi zhangzhongzhu*.

### **Le Lexique des caractères divers *Zazi* 雜字**

Parmi les textes Xixia trouvés à Khara-Koto, les lexiques principaux sont : les textes en écriture xixia *Sancai zazi*, *Zuanyao*, *Xinji sui jin zhang wen*, *FanHan heshi zhang zhong zhu* et le *Zazi* en écriture chinoise<sup>505</sup>.

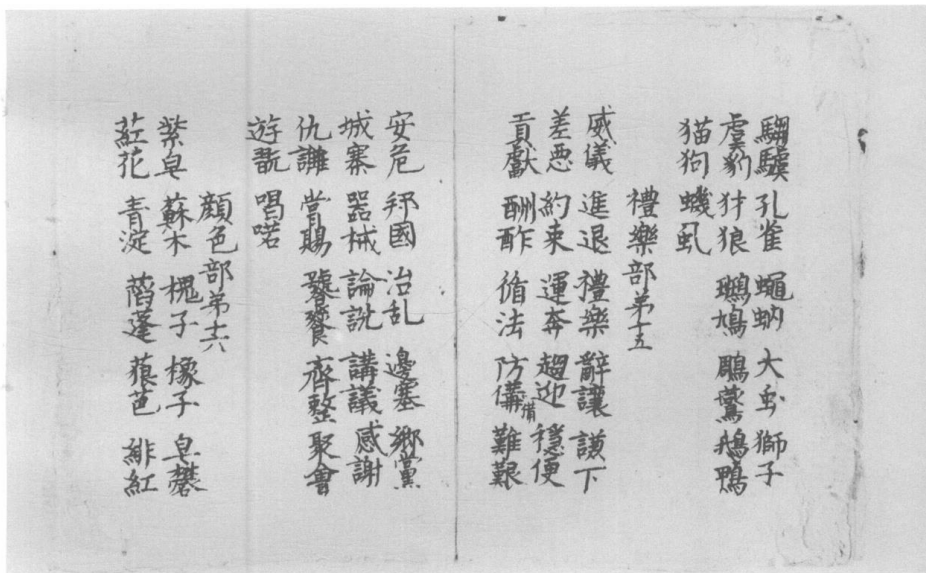
---

<sup>505</sup> Zhang Yongfu 张永富, « *Xixia wenzi shu Zeyao chang chuan tongming zazi tanxi* » 西夏文字书《择要常传同名杂字》探析 (Une analyse du livre de calligraphie Xixia « *Zeyao chang chuan tongming zazi* »), *Xixia yanjiu* 西夏研究, vol. 2, 2020, p. 3-7. <https://m.fx361.com/news/2020/0601/12150997.html>



俄 Дх2822 雜字 (19-8)

Figure 170 Zazi, section 9 « De la musique » ДХ.2822<sup>506</sup>

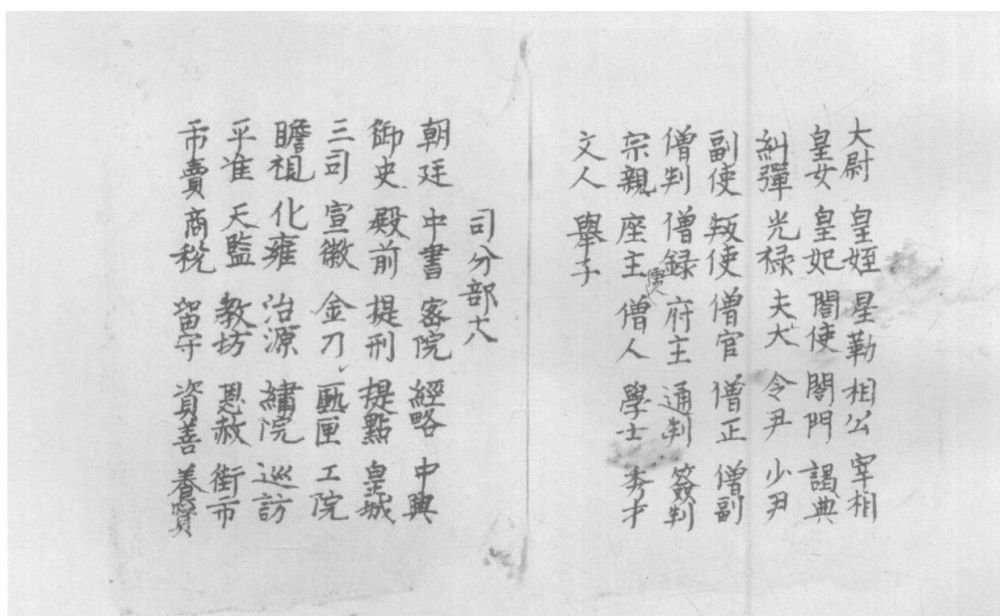


俄 Дх2822 雜字 (19-15)

Figure 171 Zazi, section 15 « Du système liyue » ДХ.2822<sup>507</sup>

<sup>506</sup> Eluosi kexue yuan dongfang yanjiu suo sheng bide bao fensuo 俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所, Zhongguo shehui kexue yuan minzu yanjiu suo 中国社会科学院民族研究所, Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社 (ed.), *Eluosi kexue yuan dongfang yanjiusuo sheng bi de ba fen suocang Heishui cheng wenxian* 俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所藏黑水城文献 (Collection des documents de Khara-Khoto de l'Institut d'études orientales de l'Académie des sciences de Russie à Saint-Pétersbourg), vol. 6, Hanwen bufen 汉文部分 (Partie chinoise), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2000, p. 141.





俄 Дх2822 雜字 (19-17)

Figure 172 Zazi, section 18 « De l'organisation administrative » ДХ.2822<sup>508</sup>

Le livre « Caractères divers de la langue xixia » dans sa version chinoise est un matériau précieux pour l'étude du xixia. D'une part, parce que ce dernier n'a été découvert que 762 ans après sa destruction par Gengis Khan en 1227 ; d'autre part, parce qu'il ajoute une première information de première main à l'étude du Xixia. Le premier numéro de la citation ci-dessus est le numéro de la page de « Caractères divers de la langue xixia », le deuxième est le numéro de la ligne et le troisième est la place du mot dans la ligne. Le texte intégral de la section 9 « De la musique » comporte les noms suivants<sup>509</sup> :

	Pinyin	字	字	Instruments	Autres termes
14.5	Longdi	龍笛	龙笛	Flûte traversière	

<sup>507</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>509</sup> Zhang Xiaofeng 张笑峰 (ed.), *Xixia hanwen Zazi* 西夏汉文杂字 (Lexique des caractères divers version chinoise), *op. cit.*, 2021.

	<i>Fengguan</i>	風管	凤管	Alliance de la flûte verticale <i>xiao</i> et de l'orgue a bouche <i>sheng</i>	
	<i>Zuanzheng</i>	纂箏	?箏	Cithare a chevalets <sup>510</sup>	
	<i>Pipa</i>	琵琶	琵琶	Luth	
	<i>Xianguan</i>	弦管	弦管		Ensemble des cordes et vents
14.6	<i>Shenglü</i>	聲律	声律		Tuyaux d'accord
	<i>Shuangyun</i>	雙韻	双韵	Luth <sup>511</sup>	Rime double
	<i>Jiqin</i>	裕琴	嵇琴	Vièle	
	<i>Bili</i>	单集	篳篥	Hautbois cylindrique	
	<i>Yunxiao</i>	雲蕭	云箫	Flûte de Pan [ ?]	
14.7	<i>Konghou</i>	笙摸	笙篥	Harpe	
	<i>Qixing</i>	七星	七星	Flûte droite	
	<i>Yingxi</i>	硬戲	影戏		Théâtre d'ombres
	<i>Zaju</i>	雜劇	杂剧		Acrobaties
	<i>Kuilei</i>	傀儡	傀儡		Marionnettes
15.1	<i>Wuwan</i>	舞館	舞筵		Danse aux rubans
	<i>Zhezhi</i>	拓枝	柘枝		Danse aux bâtons
	<i>Guanshang</i>	宮商	官商		<i>Do ré</i>
	<i>Zhanggu</i>	丈鼓	丈鼓	Tambour	
	<i>Shuizhan</i>	水盞	水盞	Tasses accordées <sup>512</sup>	
15.2	<i>Xiangpu</i>	相撲	相扑		Lutte [jap. <i>Sumo</i> ]
	<i>Qupo</i>	曲破	曲破		Fin de la suite

<sup>510</sup> Wang Qi 王圻, *Leishu Sancai tuhui*, 類書三才圖會, *Qiyong tuhui* 器用圖會 (Livre de catégorie *Sancai tuhui* : dessins des objets), *op. cit.*, vol. 11, Huaiyin caotang, 1609.

<sup>511</sup> Yun Lu 允祿, Jiang Pu 蔣溥, *Huangchao liqi tushi* 皇朝禮器圖式 (Illustrations des ustensiles rituels de la dynastie régnante), *Gaidan shuangyun* 丐彈雙韻 (Double rime du mendiant), 1759. [https://zh.wikisource.org/wiki/皇朝禮器圖式\\_\(四庫全書本\)/目錄\\_4](https://zh.wikisource.org/wiki/皇朝禮器圖式_(四庫全書本)/目錄_4)

<sup>512</sup> Wang Qi 王圻, *Leishu Sancai tuhui*, 類書三才圖會, *qiyong tuhui* 器用圖會 (Livre de catégorie *Sancai tuhui* : dessins des objets), *op. cit.*, Huaiyin caotang, 1609.

	<i>Base</i>	把色	把色	Flûte	
	<i>Shenghuang</i>	笙簧	笙簧	Orgue a bouche	
	<i>Sanchang</i>	散唱	散唱		Chant dispersé
15.3	<i>Eyun</i>	遏雲	遏云		[Freiner les nuages]
	<i>Hege</i>	合格	合格		[Qualifié]
	<i>Juezhi</i>	角徵	角徵		<i>Mi sol</i>
	<i>Xinyue</i>	欣悅	欣悦		[Heureux]
	<i>Hezhong</i>	和眾	和众		[Public harmonieux]
15.4	<i>Yazou</i>	雅奏	雅奏		Jeu élégant
	<i>Bayi</i>	八情	八佾		Danse des huit
	<i>Paiban</i>	拍板	拍板	Claquette	
	<i>Sanxian</i>	三弦	三弦	Luth a trois cordes	
	<i>Liuxian</i>	六弦	六弦	Luth a six cordes	
15.5	<i>Leibo</i>	勒波	勒波	Hautbois	
	<i>Dizi</i>	笛子	笛子	Flûte traversière	
28.5. 三	<i>Liyue</i>	禮樂	礼乐		Musique rituelle
29.4. 二	<i>Changya</i>	喝喏	喝喏		Prosternations
33.6. 三	<i>Jiaofang</i>	教坊	教坊		Académie de musique et danse

Tableau 31 Noms des instruments et des termes musicaux

On trouve diverses versions avec peu de différence entre la version de *Xixia Hanwen zazi*<sup>513</sup> et celle de 㒼X.02822 *Zazi shiyao yongzi* 雜集時要用字<sup>514</sup>.

<i>Xixia Hanwen zazi</i>		<i>Zazi shiyao yongzi</i>	
<i>Jiqin</i>	嵇琴	<i>Yuqin</i>	裕琴
<i>Bili</i>	箎策	<i>Danji</i>	單集
<i>Yunxiao</i>	云箫	<i>Yunxiao</i>	雲蕭
<i>Konghou</i>	箎篻	<i>Shengmo</i>	笙摸
<i>Yingxi</i>	影戏	<i>Yingxi</i>	硬戲
<i>Wuwan</i>	舞筵	<i>Wuguan</i>	舞館
<i>Guanshang</i>	官商	<i>Gongshang</i>	宮商
<i>Juezhi</i>	角徵	<i>Juewei</i>	角微
<i>Bayi</i>	八佾	<i>Baqing</i>	八情

Tableau 32 Comparaison des versions du lexique des caractères divers

Dans la version *Zazi shiyao yongzi*, nous constatons des erreurs visibles, par des mauvais caractères, ou un vocabulaire qui n'ont aucun sens, sauf le terme *gongshang* qui désigne les notes *do* et *ré*, et qui semble plus correct que la version *guanshang* dans le *Xixia hanwen zazi*.

La meilleure liste (caractères complets, orthographe correcte) est dans Zhu Fengyu<sup>515</sup>, celle de Wu Lishuo, qui cite non pas un *Zazi* mais un ouvrage qui est nommé *Mengxue zhi shu* 蒙學字書 qui est identique, le 㒼x—2822, dont la seule différence est le hautbois *bili*

<sup>513</sup> Sun Xingqun 孙星群, « Xixia hanwen ben Zazi yinyue bu zhi pouxi » 西夏汉文本杂字音乐部之剖析 (Analyse du vocabulaire musical des Xixia dans le dictionnaire des Caractères divers, version chinoise), *Yinyue yanjiu* 音乐研究, vol. 4, 1991, p. 89-97.

<sup>514</sup> *Mogao ku cangan yuyue wang* 莫高窟參觀預約網 (Réseau de réservation des visiteurs des grottes de Mogao), *Youyi, hele erqi de xiangpu biaoyan* 遊藝, 和樂而起的相撲表演 (Divertissement, Spectacle de sumo), 2020. <https://read01.com/Azm2NJj.html>

<sup>515</sup> Zhu Fengyu 朱鳳玉, « Ezang Dunhuang xieben Zazi yanjiu », 俄藏敦煌寫本《雜字》研究 (Recherche sur le manuscrit de « Zazi » de la version Dunhuang collection russe), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2011, p. 283- 314, annexe *Zazi luwen*《雜字》錄文, *Dunhuang su wenxue yu su wenhua yanjiu* 敦煌俗文學與俗文化研究 (Recherche sur la littérature et la culture populaires de Dunhuang), Shanghai, Shanghai guji, 2011, p. 308, 312. [http://www.wenqujingdian.com/Public/editor/attached/file/20181019/20181022151348\\_90833.pdf](http://www.wenqujingdian.com/Public/editor/attached/file/20181019/20181022151348_90833.pdf)

<i>Mengxue zhi shu</i> 蒙學字書		Version de Zhu Fengyu	
<i>Longdi</i>	龍笛	<i>Longdi</i>	龍笛
<i>Fengguan</i>	鳳管	<i>Fengguan</i>	風管
□ <i>Zheng</i>	□ 箏	□ <i>zheng</i>	□ 箏
<i>Pipa</i>	琵琶	<i>Pipa</i>	琵琶
<i>Xianguan</i>	弦管	<i>Xianguan</i>	絃管
<i>Shenglu</i>	聲律	<i>Shenglu</i>	聲律
<i>Shuangyun</i>	雙韻	<i>Shuangyun</i>	雙韻
<i>Jiqin</i>	嵇琴	<i>Jiqin</i>	嵇琴
<i>Danji</i>	單集	<b><i>Bili</i></b>	<b>篳篥</b>
<i>Yunxiao</i>	雲簫	<i>Yunxiao</i>	雲簫
<i>Konghou</i>	箜篌	<i>Konghou</i>	箜篌
<i>Qixing</i>	七星	<i>Qixing</i>	七星
<i>Yingxi</i>	影戲	<i>Yingxi</i>	影戲
<i>Zaju</i>	雜劇	<i>Zaju</i>	雜劇
<i>Guilei</i>	傀儡	<i>Guilei</i>	傀儡
<i>Wuwan</i>	舞綰	<i>Wuwan</i>	舞綰
<i>Tuozhi</i>	拓枝	<i>Tuozhi</i>	拓枝
<i>Gongshang</i>	宮商	<i>Gongshang</i>	宮商
<i>Zhanggu</i>	丈鼓	<i>Zhanggu</i>	丈鼓
<i>Shuizhan</i>	水盞	<i>Shuizhan</i>	水盞
<i>Xiangpu</i>	相撲	<i>Xiangpu</i>	相撲
<i>Qupo</i>	曲破	<i>Qupo</i>	曲破
<i>Base</i>	把色	<i>Base</i>	把色
<i>Shenghuang</i>	笙簧	<i>Shenghuang</i>	笙簧
<i>Sanchang</i>	散唱	<i>Sanchang</i>	散唱
<i>Eyun</i>	遏雲	<i>Eyun</i>	遏雲
<i>Hege</i>	合格	<i>Hege</i>	合格
<i>Juezheng</i>	角徵	<i>Juezheng</i>	角徵
<i>Xinyue</i>	欣悅	<i>Xinyue</i>	欣悅

<i>Hezhong</i>	和眾	<i>Hezhong</i>	和眾
<i>Yazou</i>	雅奏	<i>Yazou</i>	雅奏
<i>Bayi</i>	八佾	<i>Bayi</i>	八佾
<i>Paiban</i>	拍板	<i>Paiban</i>	拍板
<i>Sanxian</i>	三弦	<i>Sanxian</i>	三絃
<i>Liuxian</i>	六弦	<i>Liuxian</i>	六絃
<i>Lebo</i>	勒波	<i>Lebo</i>	勒波
<i>Dizi</i>	笛子	<i>Dizi</i>	笛子

**Tableau 33 Comparaison des versions des lexiques *Mengxue zhi shu* et *Zazi***

Parmi eux qui eux : la flûte de dragon *longdi*, la flûte de phénix *fengguan*, la cithare □ *zheng*, le luth *pipa*, et l'ensemble des instruments à cordes et vents *xianguan*, etc. sont aussi considérés comme des instruments de musique ; le *tuozi*, le *gongshang*, le *jiaozheng*, le *qupo*, etc. devraient appartenir à la catégorie de la musique ; le *base* est le joueur d'instruments de musique ; le *wuwan* et le *bayi* doivent être de la musique et de la danse, tandis que les jeux d'ombres *yingxi*, les drames *zaju*, les marionnettes *kuilei* et le sumo *xiangpu* sont des performances de *baixi*. Par conséquent, on sait que la section 9 « De la musique » devrait inclure les instruments de musique, la musique et la danse, les acrobates, les interprètes, etc.<sup>516</sup>

Le roman *Fleur en fiole d'or* (*Jinping mei*) montre des scènes de la musique de banquet avec des flûtes « de phénix » *fengguan* 鳳管 et « de dragon » *longdi* 龍笛 qui ont été mentionnés dans le lexique des caractères divers :

Un magnifique banquet : [...] Les compagnons du jardin des Poiriers jouent de leurs flûtes et pipeaux, tandis que les chanteuses ajustent leurs cithares d'argent et leurs claquettes d'ivoire. Se penchant les belles qui offrent du vin. Comme l'on dit : Deux

<sup>516</sup> « *Qizhong longdi, fengguan, kouzheng, pipa, xianguan deng shuyu yueqi ; tuozi, gongshang, jiaozheng, qupo deng ying shu yuequ zhishu ; base zeshi yanzou yueqi zhe ; wuwan, bayi ying wei yuewu, yingxi, zaju, guilei, xiangpu ze wei baixi zhi biaoyan, guzhi (yinyue bu dijiu) zhong ying baokuo le yueqi, yuewu, zaji, yanzou zhe deng.* » 其中龍笛、鳳管、口箏、琵琶、弦管等屬於樂器；拓枝、宮商、角徵、曲破等應屬樂曲之屬；把色則是演奏樂器者；舞綰、八佾應為樂舞，影戲、雜劇、傀儡、相撲則為百戲之表演，故知〈音樂部第九〉中應包括了樂器、樂舞、雜技、演奏者等。Wu Lishuo 吳黎朔, « *Ye tan Tang-Song zaju* » 也談唐、宋雜劇 (Discussion sur les drames Tang et Song), *Shi xin zhongwen yanjiu jikan* 世新中文研究集刊 n° 11, 2015, p. 219-240.

rangées de perles, une ligne de chant<sup>517</sup>.

Se bousculant jusqu'à la salle de réception. Là vibraient luths et cithares, et sonnaient flûtes et pipeaux<sup>518</sup>.

Selon François Picard, la liste du *Zazi* comprend d'abord des instruments, puis des genres, et de nouveaux des instruments. C'est comme si la liste de *longdi* 龙笛, *fengguan* 凤管, *zheng* 箏, *pipa* 琵琶, *xianguan* 弦管, *shenglü* 声律, *shuangyun* 双韵, *jiqin* 嵇琴, *bili* 箏篋, *yunxiao* 云箫, *konghou* 箏篋, *qixin* 七星 correspondait à une catégorie ou deux, et la liste de *paiban* 拍板, *sanxian* 三弦, *liuxian* 六弦, *lebo* 勒波, *dizi* 笛子 à laquelle il faut sans doute rattacher *shenghuang* 笙簧 correspondait à une autre catégorie.

D'après les instruments dans le lexique des caractères divers, je constate que les genres et les instruments faisant partie de la liste ont à voir avec les genres pratiqués chez les Xixia, et n'ont que de très lointains rapports avec système *liyue*, qui comme le montre le tableau est rapidement traité dans une section à part. Les instruments cités n'ont qu'un rapport très lointain avec ceux des textes classiques chinois, et même avec ceux des dynasties Tang et Song.

### Système musical des Xixia

Relevé des termes concernant le système musical officiel des Xixia, se composant de l'administration, de la formation et de la performance.

---

<sup>517</sup> Lanling Xiaoxiaosheng 蘭陵笑笑生, *Jin Ping Mei* 金瓶梅 (Fleurs en Firole d'Or Jin Ping Mei), 1610, trad. André Lévy, Paris, Gallimard, « Pléiade », ch. 43, vol. I, 1985, p. 909.

« *Liyuan zidi, cupeng zhe fengguan luanxiao ; neiyuan geji, jin anding yinzheng xiangban. Jinjiu jiaren shuang luopu, fenxiang shinu liang henge. Zhengshi : lianghang zhucui lie jieqian, yipai shengge linzuo shang.* » 梨園子弟，簇捧著鳳管鸞簫；內院歌姬，緊按定銀箏象板。進酒佳人雙洛浦，分香侍女兩姮娥。正是：兩行珠翠列階前，一派笙歌臨坐上。 <https://zh.wikisource.org/wiki/金瓶梅/第43回>

<sup>518</sup> « *Daoyu, tingshang, youshi zhengqin, fangshang, yunao, longdi, fengguan, xiyue xiangdong.* » 到於廳上，又是箏琴、方响、雲璈、龍笛、鳳管，細樂響動。 Jin, Ping, Mei cihua 金瓶梅, « 願同穴一時喪禮盛 守孤靈半夜口脂香 », 1590-1610, §65. <https://cext.org/dictionary.pl?if=gb&char=鳳管>. Lanling Xiaoxiaosheng 蘭陵笑笑生, *Jin Ping Mei* 金瓶梅 (Fleurs en Firole d'Or Jin Ping Mei), *op. cit.*, ch. 65, vol. II, 1985, p. 388. <https://zh.wikisource.org/wiki/金瓶梅/第65回>

	<i>Zazi</i>	<i>Fan Han heshi zhangzhongzhu</i>
Administration	<i>Jiaofang</i> 教坊	Académie de musique pour les tangoutes et les han <i>fan han yueren yuan</i> 蕃漢樂人院
Théorie de la musique	<i>Shengliu</i> 聲律, <i>guanshang</i> 官商, <i>juezhi</i> 角徵, <i>hezhong</i> 合眾, <i>liyue</i>	
Fonctionnalités des performances musicales	<i>Eyun</i> 遏雲, <i>xinyue</i> 欣悅	S'amuser et boire de l'alcool <i>yingjiu qule</i> 飲酒取樂
Danse	<i>Bayi</i> 八佾, <i>zhezhi</i> 柘枝	
Genres	<i>Qupo</i> 曲破, <i>sanchang</i> 散唱	
Genres spectaculaires	Marionnettes <i>kuilei</i> 魁儡, drame, théâtre d'ombres <i>yingxi</i> 影戲, <i>changnuo</i> 唱喏, <i>wuwan</i> 舞筵	
Enseignement		Enseigner la musique <i>jiaodong yue</i> 教動樂

**Tableau 34** Vocabulaire concernant la musique dans *Zazi* et *Fan Han heshi zhangzhongzhu*

De plus, dans les documents officiels découverts à Wuwei 武威, deux sont liés à l'administration musicale des Xixia et aux invitations des musiciens chez les particuliers. Ne pouvant nous référer directement aux documents retrouvés, nous citons les articles existants.<sup>519</sup>

<sup>519</sup> Li Daxiang 黎大祥, Zhang Zhenhua 张振华, Li Shuke 黎术科, *Wuwei diqu xixia yizhi diaocha yu yanjiu* 武威地区西夏遗址调查与研究 (Enquête et recherche sur les sites de la dynastie Xixia dans le district de Wuwei), *op. cit.*, 2016, p.431.

Sun Jimin 孙继民, « *Gansu Wuwei suo chu yizu xixia hanwen yueguan wenshu kaoshi* » 甘肃武威所出一组西夏汉文乐官文书考释 (Une recherche textuelle et une interprétation sur un document retrouvé à Wuwei, sur le fonctionnaire de la musique xixia en chinois), *Xixia xue* 西夏学, vol.13, 2016, p. 151-155.



## Noms des instituts

### Académie de musique pour les Tangoutes et les Han *Fan Han yueren yuan* 蕃漢樂人院

Le dernier département de la cinquième catégorie d'agences administratives gère la musique des Tangoutes et celle des Han<sup>520</sup>. L'académie des deux langues tangoute et chinoise (*Fan Han erzi yuan* 蕃漢二字院) gère l'établissement des études des Tangoutes (*fanxue* 番學), traduire les écritures et les classiques confucéens et mettre en avant l'idée de la famille royale Xixia afin de « respecter le confucianisme et prôner la poésie et les classiques<sup>521</sup>. »

En mars, Confucius reçut le titre d'« empereur Wenxuan 文宣 ». Les préfectures et les comtés reçurent l'ordre de construire des temples dédiés à son culte, ces derniers étaient très spacieux, tout comme le système d'échelle du palais de l'empereur.

L'empereur Renxiao a personnellement désigné de nombreux d'érudits confucéens pour prendre en charge d'éducation. [...] L'empereur Renxiao a honoré Confucius du titre d'empereur, organisé des examens impériaux pour sélectionner les érudits, et fondé l'Académie impériale (*taixue*) et l'Etude de l'éthique (*neixue*), où les érudits confucéens enseignaient et guidaient.

### Jiaofang 教坊

Fondé sous les Tang, le conservatoire *Jiaofang* 教坊 (ou Jardin des poiriers) est une institution chargée de la musique, de la danse et du théâtre joués par la cour, qui a débuté sous le règne de Gaozu 高祖, en l'ère Wude 武德 (618-626). Il existe différents arts et théâtres à la cour des Xixia, le Jiaofang, destiné à leur gestion

---

<sup>520</sup> Fan Han, ici traduit en « les Tangoutes et les Chinois », est aussi traduit par « *Foreign and Han* », voir « The development of music of different nationalities », Li Xifan, dir., *A General History of Chinese Art*, vol. 4, ch. IX, *op. cit.*, 2022, p. 196.

<sup>521</sup> « *Sanyue, zun kongzi wei wenxuan di. Ling zhoujun xi limiao si, dianting hongchang, bingru dizhi.* » 三月，尊孔子為文宣帝。令州郡悉立廟祀，殿庭宏敞，並如帝制。

« *Renxiao qinxuan mingru zhuzhi ...Zun Kongzi yi dihao, sheke qushi, youzhi Taixue, Neixue, xuan mingru xundao.* » 仁孝親選名儒主之...尊孔子以帝號，設科取士，又置太學、內學，選名儒訓導。  
Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, juan 36, 1825.  
<https://zh.m.wikisource.org/wiki/西夏書事/36>

administrative, a sous sa direction une Académie de musique tangoute et han (*FanHan yueren yuan* 蕃漢樂人院) qui forme des musiciens professionnels.

Peu de documents décrivent le Jiaofang des Xixia, mais l'existence de cette institution confirme que l'organisation administrative des Xixia est similaire, concernant les arts du spectacle, au système des dynasties Tang et Song.

### Gestions des musiciens

Dans ces documents découverts, on trouve les termes, bureau de la musique de l'Ouest, division des [ ?] *Xilu yuefu* 西路樂府 *gouguan suo* 勾管所, bureau de Xiliang des superviseurs de la musique *jianyue guan Xiliang fu* 監樂官西涼府 et bureau des superviseurs de la musique *jianyue guan fu* 監樂官府. L'inscription de ces termes indique que, dans la région de Xiliang, les Xixia ont une organisation et une gestion de la musique qui supervise et gère les musiciens.

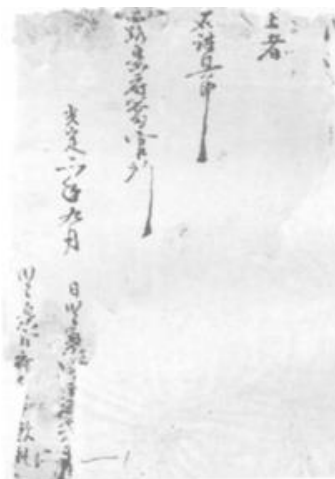


Figure 173 Document officiel de la gestion de la musique<sup>522</sup>

<sup>522</sup> Sun Jimin 孙继民, « *Gansu Wuwei suo chu yizu xixia hanwen yueguan wenshu kaoshi* » 甘肃武威所出一组西夏汉文乐官文书考释 (Une recherche textuelle et une interprétation sur un document retrouvé à Wuwei, sur le fonctionnaire de la musique xixia en chinois), *op. cit.*, G21.027 [15538], 2016, p. 155.

## Congé maladie d'un musicien

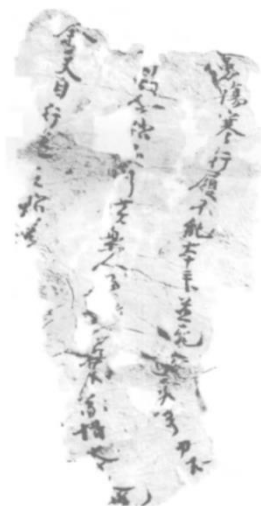


Figure 174 Note d'un congé maladie<sup>523</sup>

Dans ce document malheureusement endommagé, il y a une note sur un musicien malade, où on peut lire que le musicien demande un congé maladie car il est incapable de bouger<sup>524</sup>. Cette demande de congé maladie montre indirectement que le gouvernement xixia est doté d'un système clair de gestion unique, que le musicien appartienne à la cour ou à d'autres zones administratives, et que, s'il veut s'absenter, il doit demander l'autorisation auprès d'un fonctionnaire responsable des musiciens, *jianyue guan* 監樂官.

## 6-3 Spectacles xixia

Nous pouvons trouver dans les documents anciens concernant les échanges culturels des Xixia des œuvres d'art représentant, sous différentes formes, des musiciens et des danseurs et permettant une meilleure compréhension de la façon dont ils percevaient cette esthétique importée ou dont ils étaient imprégnés. Ils pouvaient alors choisir entre leur art traditionnel ou intégrer des esthétiques d'autres peuples dans leurs

<sup>523</sup> Sun Jimin 孙继民, *ibid.*, G21·026 [15538-2] -2P.

<sup>524</sup> « *Bing youshi yaoxiang "Jianyue guan" qingjia* » 病有事要向“监乐官”请假 G21.027 [15538] (année 1212), *ibid.* p. 228.

propres arts du spectacle. Les caractéristiques des Tangoutes intégrées dans l'art de la culture han des Plaines centrales se retrouveront dans l'art du spectacle des dynasties ultérieures. Sous de nombreux aspects, après l'invention de l'écriture xixia, sa large diffusion a permis une meilleure préservation des documents de la culture des Xixia.

En explorant la musique xixia, nous avons constaté que l'influence de la culture des Plaines centrales se reflète également dans les représentations dramatiques xixia. Il existe de nombreux types de théâtre dans le lexique xixia *Zazi*, et le texte théâtral découvert dans la ville de Khara Khoto (Heishui) est un matériau important pour nous permettre d'étudier le théâtre xixia. Certains de ces drames appartiennent à la cour et d'autres à la vie quotidienne, mais quelques-uns passent, au fil du temps, de l'un à l'autre. Nous abordons leur identité et la façon dont ces drames qui apparaissent dans le lexique xixia ont été introduits chez les Xixia. Introduits sous la dynastie Tang, ils se sont développés sous la dynastie Song, et la dynastie Yuan en a hérité.

### 6-3-1 Danses dans les lexiques

#### *Zhezhi* 柘枝

Le terme *zhezhi* figure dans le lexique *Zazi* des mots tangoutes/xixia relatifs à la catégorie musique. Comme son nom bisyllabique l'indique, *zhezhi* est un mot d'origine étrangère, connu en chinois depuis les Tang pour désigner une danse, ou des danses. Bien que le mot *zhezhi* ne soit pas clairement qualifié de danse ou de musique dans le lexique xixia, il est répertorié avec d'autres types de performances, et sa forme est peut-être semblable à la danse pratiquée sous la dynastie Tang, un peu mieux documentée.

Il existe différentes versions de l'origine du nom de *Zhezhi*. Selon les documents des Tang<sup>525</sup>, le *zhezhi* est une danse originaire de la ville de Shiguo 石國, aujourd'hui dans la région de Tachkent. Le *Livre des Tang* mentionne que le pays Shi 石 porte le

---

<sup>525</sup> Voir Xiang Da 向達, *Tangdai Chang'an yu xiyu wenming* 唐代長安與西域文明 (Chang'an sous la dynastie Tang et la civilisation des régions occidentales), Cambridge, Harvard-Yenching Institute, 1933.

nom de *zhezhi* 柘支, ou *zhezhe* 柘折<sup>526</sup>, et le *Wenxian Tongkao*<sup>527</sup> l'appelle *zhejie* 柘羯, *zheshe* 者舌<sup>528</sup>, *zheshi* 赭時<sup>529</sup>, ou *zhezhi* 赭支<sup>530</sup>. D'autres documents, soulignent que « *zhezhi* » est la danse de la famille Tuoba de la dynastie des Wei du Nord, dont le nom a été déformé en raison d'une prononciation similaire<sup>531</sup>. Ces deux points de vue de la dynastie Tang proviennent des régions dites occidentales (Xiyu) de la dynastie Tang, ainsi nous ne pouvons en déduire ni l'époque ni l'origine littéraire. D'un point de vue linguistique, des chercheurs comme Xiangda et Fujita ont proposé la prononciation "*chaj*" en persan comme l'origine la plus appropriée. Par conséquent, on peut supposer que le nom et la danse *zhezhi* ont été introduits chez les Tang par les Ouzbèkes à travers l'ancienne Route de la soie en Asie centrale<sup>532</sup>.

Le Jiaofang de la dynastie Tang considère la danse *zhezhi* dite *jianwu* 健舞 comme une danse martiale, puissante. Nous aborderons l'héritage de la musique et les instruments utilisés dans la danse *zhezhi* à travers des poèmes et des peintures. En ce qui concerne les documents anciens concernant la danse *zhezhi*, nous avons constaté qu'ils apparaissent principalement dans des poèmes et que la plupart expliquent l'origine, la situation géographique et les relations politiques de la danse *zhezhi*. Par conséquent, nous étudierons la danse *zhezhi* à travers la poésie.

<sup>526</sup> Ouyang Xiu 歐陽修, Song Qi 宋祁, *Xin tang shu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), *op. cit.*, *juan* 221, 1060. <https://zh.wikisource.org/wiki/新唐書/卷221下#柘支>

<sup>527</sup> Ma Duanlin 馬端臨, *Wenxian tongkao* 文獻通考 (Etude exhaustive des documents), *op. cit.*, *juan* 146, *Yuekao* 樂考 (Etude de la musique) 19, 1317. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=5238>

<sup>528</sup> Wei Shou 魏收, *Wei shu* 魏書 (Livre des Wei), *juan* 102, 550. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/魏書/卷102>

<sup>529</sup> Bian Ji 辯機, *Da Tang Xiyu ji* 大唐西域記 (Rapport du voyage en Occident à l'époque des Grands Tang), *juan* 1, 646. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/大唐西域記/01>

<sup>530</sup> Du Huan 杜環, *Jingxing ji* 經行記 (Récits de voyage), époque Tang. <https://zh.wikisource.org/zh/經行記>

<sup>531</sup> « *Wu zhezhi ben, chu Tuoba shi zhiguo, liuchuan wuwei zhezhi ye, qizi xiangjin er.* » 舞柘之本, 出拓跋氏之國, 流傳誤為柘枝也, 其字相近耳. Zhao lin 趙璘, *Yinhua lu* 因話錄 (Cahiers des affaires de la dynastie Tang), *op. cit.*, vol. 4, époque Tang. <https://zh.wikisource.org/zh-hans/欽定古今圖書集成/經濟彙編/樂律典/第090卷>

<sup>532</sup> Pour une discussion générale, voir Rui Chuanming 芮传明, *Silu gushi sanlun* 丝路古史散论 (Essais sur l'histoire ancienne de la Route de la soie), trad. anglaise *On The Ancient History of The Silk Road*, Shanghai, Fudan University Press, 2017, rééd. Singapore, World Scientific, 2020, ch. 11, p. 245-260.

Nous allons répartir en trois étapes le spectacle de la danse *zhezhi* — le début, le milieu, et la fin — pour analyser la musique et ces instruments au cours des différentes étapes.

### Début de la représentation

Zhang Xiaobiao 章孝標 souligne au début du poème *Zhezhi* 柘枝<sup>533</sup> que la danse *zhezhi* commence par le son des tambours.

« *Zhezhi chuchu gusheng zhao* » 柘枝初出鼓聲招

De même, dans le poème sur la danseuse de *zhezhi*, *Zhezhi ji* 柘枝妓<sup>534</sup>, le poète Bai Juyi 白居易, également de la dynastie Tang, écrit que l'instrument qui accompagne la danse *zhezhi* est un tambour peint.

Le spectacle du banquet commence par les tambours peints qui jouent trois fois de suite.<sup>535</sup>

Les clochettes dorées accrochées sur le chapeau de la danseuse sont des ornements pendant le spectacle.<sup>536</sup>

### Milieu de la représentation

Dans « Deux poèmes sur “Regarder la danse *zhezhi*” » (*Guan 'Zhezhiwu' er shou* 觀柘枝舞二首)<sup>537</sup>, Liu Yuxi 劉禹錫 écrit que les danseurs jouent avec leurs manches, au rythme lancinant des tambours. Il y a aussi des textes de la région Huainan et de nombreux airs anciens de Yan et Qin.<sup>538</sup>

Zhang Hu 張祜, dans son poème « Regarder Yangyuan danser le *zhezhi* » (*Guan*

---

<sup>533</sup> Zhang Xiaobiao 章孝標 (791-873), *Zhezhi* 柘枝. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/柘枝>

<sup>534</sup> Bai Juyi 白居易, *Zhezhi ji* 柘枝妓 (La danseuse de *zhezhi*), 824. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/柘枝妓>

<sup>535</sup> « *Pingpu yihe jinyan kai, lianji sansheng huagu cui* » 平鋪一合錦筵開，連擊三聲畫鼓催。

<sup>536</sup> « *Maozhuan jinling xuemian hui* » 帽轉金鈴雪面迴。

<sup>537</sup> Liu Yuxi 劉禹錫 (772-842), *Guan 'Zhezhi wu' er shou* 觀柘枝舞二首 (Deux poèmes « Regarder la danse *zhezhi* »), époque Tang. <https://www.gushiwen.com/view/18378.html>

<sup>538</sup> « *qiaoxiu zhong fangu* 翹袖中繁鼓… *Yan Qin you jiuqu* 燕秦有舊曲, *Huainan duo yeci* 淮南多冶詞… ».

*Yangyuan zhezhi* 觀楊媛柘枝)<sup>539</sup>, mentionne que pendant le spectacle, la danseuse, que nous supposons être désignée sous le nom de Yangyuan, chante les nouvelles paroles.

Dans un des poèmes de Zhang Hu, un fonctionnaire du nom de Zhou regarde la danse *zhezhi* assis à une table du banquet,<sup>540</sup> la danseuse a dans ses bras un tambour peint, et elle a raccourci d'un demi-temps, avant que la musique soit terminée, pour saluer avec une grande politesse le fonctionnaire Zhou.<sup>541</sup>

### Fin de la représentation

Zhang Hua explique également dans son autre poème « Regarder le *zhezhi* de Hangzhou »<sup>542</sup> que lorsque la danse et le chant se sont arrêtés, le musicien continue à battre du tambour pour marquer l'écart entre la musique et la danse. Dans ce poème, des clochettes dorées sont accrochées aux vêtements des danseuses pour donner plus d'ambiance pendant la représentation.<sup>543</sup>

Dans « Danser avec Letian » (*He Letian zhezhi* 和樂天柘枝) de Liu Yuxi, "Letian"<sup>544</sup> est le prénom de lettré *zi* 字 de Bai Juyi, qui décrit la fin du son du tambour et la fin du mouvement de danse pour montrer la posture finale de la danse *zhezhi*, et la fin de la chanson sous-entend la fin du banquet.<sup>545</sup>

Le poème de Zhang Hu « La mort de la danseuse de *zhezhi* du grand général

---

<sup>539</sup> Zhang Hu 張祜 (792-852), *Guan Yangyuan zhezhi* 觀楊媛柘枝 (Regarder Yangyuan danser le *zhezhi*), époque Tang. <https://baike.baidu.com/item/观杨媛柘枝/16994657>

<sup>540</sup> Zhang Hu 張祜 (792-852), *Zhou yuanwai xishang guan zhezhi* 周員外席上觀柘枝 (Un fonctionnaire du nom de Zhou regarde la danse *zhezhi* assis à une table de banquet), époque Tang. [https://fanti.dugushici.com/ancient\\_proses/26605](https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/26605)

<sup>541</sup> « *Huagu tuohuan jinbi rang* 畫鼓拖環錦臂攘... *Yishi chuawan zhaocan pai* 一時欸腕招殘拍, *xielian qingshen baiyu lang* 斜斂輕身拜玉郎 ».

<sup>542</sup> Zhang Hu 張祜 (792-852), *Guan Hangzhou zhezhi* 觀杭州柘枝 (Regarder le *zhezhi* de Hangzhou), époque Tang. [https://fanti.dugushici.com/ancient\\_proses/26604](https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/26604)

<sup>543</sup> « *Wuting geba gulian cui* 舞停歌罷鼓連催... *pangshou paipai jinling bai* 旁收拍拍金鈴擺, *queta shengsheng jinyao cui* 卻踏聲聲錦袂摧。 ».

<sup>544</sup> Liu Yuxi 劉禹錫 (772-842), *He Letian zhezhi* 和樂天柘枝 (Echo au poème *zhezhi* de Letian), époque Tang. [https://www.gushiwen.cn/gushiwen\\_6ee069bc7b.aspx](https://www.gushiwen.cn/gushiwen_6ee069bc7b.aspx)

<sup>545</sup> « *Gucui canpai yaoshen ruan* 鼓催殘拍腰身軟, *hantou luoyi yudian hua* 汗透羅衣雨點花, *Huayan quba cigui qu* 畫筵曲罷辭歸去 ».

Wang » (*Gan Wang jiangjun zhezhi ji mo* 感王將軍柘枝妓歿) déplore cette mort, la musique qui l'accompagne s'est arrêtée. Le poème décrit la mélancolie causée par le décès de la danseuse, car elle s'est arrêtée de chanter, et la musique et le tambour peint ont cessé de jouer.

Brise de printemps solitaire et vieilles branches de *zhe*, la danseuse s'est arrêtée de chanter, les mélodies ont cessé, les tambours peints ne font plus entendre leur rythme.<sup>546</sup>

Dans les poèmes de la dynastie Tang, le tambour est le principal instrument dans la danse *zhezhi*, tandis que les instruments à vent accompagnent les mélodies chantées par les danseuses. Les artistes chantent, dansent avec des mouvements difficiles, jouent de plusieurs instruments, et les clochettes de leurs costumes de scène ne sont pas que de la décoration, mais elles font aussi de la musique.

Nous avons mentionné que le principal instrument qui accompagne la danse *zhezhi* est un tambour. Sous la dynastie Tang, le *zhezhi*, pour la cour et le peuple, est une danse et une mélodie. Il est mentionné dans le Recueil des poèmes réguliers du bureau de la musique (*Yuefu shiji* 樂府詩集)<sup>547</sup> que « *Zhezhi qu* » est en mode de *la* et « *Qu zhezhi* » 屈柘枝 en mode de *ré*, mais nous ne connaissons pas les mélodies. Dans les Récits de l'académie (*Jiaofangji* 教坊記)<sup>548</sup>, si on joue du tambour dans le palanquin, c'est un *zhezhi*, ou un *Aliaopo* 阿遼破, ce qui montre la popularité de cette mélodie. Bai Juyi, dans un poème, parle de l'interprétation du morceau *zhezhi*, dans lequel les danseuses essaient leurs nouveaux vêtements de printemps.<sup>549</sup>

Dans le Dit du tambour de Jie (*Jiegu lu* 羯鼓錄)<sup>550</sup>, d'autres mélodies sont venues

---

<sup>546</sup> « *Jimo chunfeng jiu zhezhi* 寂寞春風舊柘枝, *wuren xiuchang quxiu chui* 舞人休唱曲休吹... *huagu buwen zhao jiepai* 畫鼓不聞招節拍 ».

<sup>547</sup> « *Yudiao you "Zhezhi qu", shangdiao you Qu zhezhi* » 羽調有《柘枝曲》, 商調有《屈柘枝》 Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099), *Yuefu shiji* 樂府詩集 (Collection de poésies du Yuefu), *op. cit.*, *juan* 56, époque Song. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=200074>

<sup>548</sup> Cui Lingqinji 崔令欽, *Jiaofangji* 教坊記 (Notes du Jardin des poiriers), époque Tang.

<sup>549</sup> « ...*Zhezhi yi qu shi chunshan* » 柘枝一曲試春衫. Bai Juyi 白居易 (772-846), *Sanyue sanri* 三月三日 (3<sup>e</sup> jour du 3<sup>e</sup> mois), époque Tang. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/三月三日\\_\(白居易\)](https://zh.wikisource.org/zh-hant/三月三日_(白居易))

<sup>550</sup> Nan Zhou 南卓, *Jiegu lu* 羯鼓錄 (Les notes du tambour *jiegu*), 848. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=400145>



s'ajouter pour pallier les lacunes de la mélodie originelle. Sous la dynastie Tang, Li Wan est compétent en mélodie *jiegu*, mais à cause du décès de son père, il perd la suite de la mélodie. Par conséquent, Li Wan joue la mélodie de Kucha *Yeposeji* 耶婆色雞 en interprétant le *Quzhe jibian* 屈柘急遍 pour terminer le morceau<sup>551</sup>, et le *quzhe* 屈柘 utilise la musique de *Huntuo* 渾脫, un air en mode de *mi* (*jue* 角)<sup>552</sup> comme la fin de la mélodie. Au cours de la dynastie Tang, *Zhezhi yin* 柘枝引 est le nom d'une mélodie du conservatoire Jiaofang, devenue plus tard un timbre *cipai*<sup>553</sup>.

Dans d'autres documents, *zhezhi* est une mélodie de danse martiale *jianwu* 健舞<sup>554</sup> et une mélodie en mode de *la* (*yudiao qu* 羽調曲)<sup>555</sup>. Sous la dynastie Song, la danse *zhezhi* est passée d'une ou deux danseuses à un groupe d'enfants, et elle a également été intégrée dans la musique officielle *guanyue* 官樂 sous la forme d'une troupe de *zhezhi* (*zhezhi dui* 柘枝隊). Shen Kuo mentionne dans son *Mengxi bitan*<sup>556</sup> que le vieil air (*jiuqu* 舊曲) *zhezhi* était répété tellement de fois quand on le jouait qu'il n'est plus en vogue à son époque. Nous avons mentionné plus tôt que les érudits de la

---

<sup>551</sup> « *Fu Yeposeji, dangyong Quzheji bian jiezhi.* » 夫耶婆色雞，當用屈柘急遍解之。 *Ibid.* <https://zh.wikisource.org/zh-hant/羯鼓錄>

<sup>552</sup> « *Ru zhezhi yong huntuo jie ganzhou yongjie le.* » 如柘枝用渾脫解甘州用結了。 Chen Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique) *op. cit.*, *juan* 127, ca. 1100. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=350562>

« *Yuefu zalu yue : 'jianwu qu you Zhezhi, ruanwu qu you Quzhe'.* *Yueyuan yue yudiao you Zhezhi qu, shangdiao you Qu zhezhi.* » 樂府雜錄曰健舞曲有柘枝，軟舞曲有屈柘。樂苑曰羽調有柘枝曲，商調有屈柘枝。 Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099), *Yuefu shiji* 樂府詩集 (Collection de poésies du Yuefu), *op. cit.*, *zhezhi ci xiao yin* 柘枝詞小引, *juan* 56. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/樂府詩集\(四部叢刊本\)/卷第五十六](https://zh.wikisource.org/zh-hant/樂府詩集(四部叢刊本)/卷第五十六)

<sup>553</sup> « *Zhezhi jiuqu, bianshu jiduo, ru Jiegu lu suowei huntuo jie zhi lei, jin wu fu.* » 柘枝舊曲，遍數極多，如羯鼓錄所謂渾脫解之類，今無復。 Shen Kuo 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau de la rivière des Rêves), *op. cit.*, 05/091 *Yuelü yi* 樂律一 (Première partie du tempérament), 1088. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/夢溪筆談\(四庫全書本\)/全覽](https://zh.wikisource.org/zh-hant/夢溪筆談(四庫全書本)/全覽)

« *Zhezhi yin, Tang jiaofang quming.* » 柘枝引，唐教坊曲名。 Wang Yiqing 王奕清, *Qinding Cipu* 欽定詞譜 (Recueil des textes ci), *juan* 1, époque Qing. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=863317>

<sup>554</sup> « *Jianwu qu you Lengda, Alian, Zhezhi, Jianqi, Huxuan, Huteng.* » 健舞曲有《稜大》《阿連》《柘枝》、《劍器》、《胡旋》、《胡騰》。 Duan Anjie 段安節, *Yuefu zalu* 樂府雜錄 (Documents divers du bureau de la musique), ca. 894. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/樂府雜錄>

<sup>555</sup> « *Yudiao you "Zhezhi qu", shangdiao you Qu zhezhi* » 羽調有《柘枝曲》，商調有《屈柘枝》 Guo Maoqian 郭茂倩 (1041-1099), *Yuefu shiji* 樂府詩集 (Collection de poésies du Yuefu), *op. cit.*, *juan* 56, époque Song. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=200074>

<sup>556</sup> « *Zhezhi jiuqu, bianshu jiduo.* » 柘枝舊曲，遍數極多。 Shen Kuo 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau de la rivière des Rêves), *op. cit.*, 05/091 *Yuelü yi* 樂律一 (Première partie du tempérament), 1088. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/夢溪筆談\(四庫全書本\)/全覽](https://zh.wikisource.org/zh-hant/夢溪筆談(四庫全書本)/全覽)

dynastie Song appelaient, après la guerre, la musique de cour de la dynastie Tang « musique ancienne ». Est-ce pour la même raison que Shen Kuo qualifie *zhezhi* de musique ancienne ?

De la dynastie Tang à la dynastie Song, malgré des changements dans la musique et la danse *zhezhi*, elle reste toujours populaire. Cependant, les danseurs et le public sont différents, la mélodie de *Zhezhi qu* a cessé d'être jouée, et sous la dynastie Song elle est devenue une vieille chanson qui ne se chante plus.

	Tang	Xixia	Song	Yuan
Institutions affiliées	<i>Jiaofang</i>			
Nature	Palais	Palais	Musique officielle	
Danse	Seul ou duo		Danse en groupe	Disparition
Danseur	Danseuse		Enfants	
Musique	Modes de <i>la</i> et de <i>ré</i>		Disparition	<i>Zhezhi</i> est un nom de timbre
Instrument principal	Tambour			

Tableau 35 Evolution de la musique et de la danse *zhezhi*

La danse *zhezhi* a été introduite sous la dynastie Tang, depuis la région de Tachkent via la Route de la soie. Nous pensons que les Tangoutes à l'époque où ils étaient fonctionnaires militaires ont connu la danse *zhezhi* à la cour de la dynastie Tang.

### ***Bayi* 八佾**

Comme *zhezhi*, le terme *bayi* 八佾 figure dans le lexique *Zazi* des mots tangoutes/xixia relatifs à la catégorie musique. Le terme « *bayi* » renvoie à une danse rituelle *yayue* mentionnée dès les Royaumes combattants, comme relevant du système

*liyue*<sup>557</sup>. Un *yi* 佾 est composé d'un groupe de huit danseurs ; le nombre de *yi* varie selon le statut social : huit *yi* pour le Fils du ciel, six *yi* pour les vassaux, quatre *yi* pour les fonctionnaires et deux *yi* pour les chevaliers<sup>558</sup>. Selon l'encyclopédie en ligne *Baidu*, les instruments sont principalement les carillons en bronze *bianzhong* 編鐘, les carillons de pierres *bianqing* 編磬, la vièle *huqin* 胡琴, la flûte *di* 笛, mais une telle nomenclature est évidemment totalement anachronique, et contredit toute la symbolique chinoise des instruments qui limite strictement depuis deux millénaires les instruments des rituels de la cour aux instruments attestés sous les Han comme ayant été ceux des Zhou, ceux répertoriés dans les gloses du système des huit matériaux sonores *bayin* 八音: métal *jin* 金, pierre *shi* 石, soie *si* 絲, bambou *zhu* 竹, calabasse *bao* 匏, terre *tu* 土, cuir *ge* 革, bois *mu* 木, soit carillons de cloches et de pierres, cithares, flûtes de Pan, transversales et à encoche, orgues à bouche, flûtes globulaires, tambour, caisse frappée et idiophone raclé<sup>559</sup>.

Pour qu'une dynastie soit reconnue orthodoxe, elle doit obligatoirement pratiquer la danse *bayi* qui appartient à la musique rituelle, et c'est une musique et une cérémonie adaptées aux nobles. Confucius est vénéré en tant que sage et en tant que noble, et les générations ultérieures utilisent également la danse *bayi* pour honorer Confucius. Ensuite, la famille royale Xixia attache une grande importance au confucianisme. Au cours de la troisième année de Xixia Renqing (1146), Renzong des Xia 夏仁宗 nomma directement Confucius empereur Wenxuan 文宣. Par conséquent, nous pensons que les Xixia ont confirmé son statut en offrant des sacrifices à Confucius et à la danse *bayi*.

---

<sup>557</sup> « *Kongzi wei jishi : 'bayi wu yu ting, shi ke ren ye, shu buke ren ye ?' »* 孔子謂季氏:「八佾舞於庭, 是可忍也, 孰不可忍也?」 Confucius, *Lun yu* 論語 (entretiens de Confucius), chapitre *Bayi*; *Ibid.*, chapitre *Jitong* 祭統 (Mémoire des rites, tradition des sacrifices), époque de la Dynastie Zhou de l'Est. <https://ctext.org/analects/ba-yi/zh>

<sup>558</sup> « *Zuochuan yue : Tianzi wuxing bayi, Zhuhou wuxing liuyi, Dafu wuxing siyi, Shi wuxing eryi.* » 左傳曰:「天子舞行八佾, 諸侯舞行六佾, 大夫舞行四佾, 士舞行二佾。」, *Zuozhuan*. Repris dans Du You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), *op. cit.*, *juan* 145, 801. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/通典/卷145>

<sup>559</sup> François Picard, « La classification en huit matériaux des instruments en Chine », *Études chinoises*, XV N° 1-2, 1996, p. 159-180.

## *Wuwan* 舞綰

Comme *zhezhi* et *bayi* 八佾, le terme *wuwan* 舞綰 figure dans le lexique *Zazi* des mots tangoutes/xixia relatifs à la catégorie musique. Le mot *wuwan* apparaît dans les Choses anciennes de la ville de Wulin<sup>560</sup>, dite Lin'an 臨安, capitale de la dynastie Song du Sud. Diverses performances ont été programmées pour le banquet du Festival des lanternes, et la danse *wuwan* est accompagnée par l'ensemble de percussions et d'instruments à vent *guchui*, et des dizaines de groupes d'artistes femmes sont selon Zhou Mi conviés à venir à se produire chez les nobles, dans un contexte de divertissements variés totalement séparé de la musique rituelle.

Sur la foi du terme *wan* signifiant un ruban de soie, Sun Xingqun 孙星群<sup>561</sup> pense qu'un *wuwan* est soit un ruban de soie noué autour des vêtements, soit un lien entre différentes danses. Les Choses anciennes de la ville de Wulin énumèrent une vingtaine de spectacles, parmi lesquelles la dix-septième lampe, *di shiqi zhan* 第十七盞, pour le jour de l'anniversaire de l'empereur Lizong des Song : les tambours et claquettes *guban* 鼓板 rythment la danse aux rubans *wuwan* 舞綰, avec l'air « Étoile de la longévité » (*shouxing* 壽星), interprété par un acrobate nommé Yao Run 姚潤. Toujours dans les Choses anciennes de la ville de Wulin<sup>562</sup>, les artistes Zhang Yuxi 張遇喜 et Liu Rengui 劉仁貴 interprètent *wuwan* et *baixi* 百戲 à Hangzhou 杭州 sous la dynastie Song du Sud.

Après avoir analysé ces documents traitant de *wuwan* qui apparaît avec la musique *guchui*, on rappelle que ce dernier groupe est composé d'artistes qui accompagnent l'empereur ou la famille royale lorsqu'ils voyagent. Par conséquent, si le *wuwan* est joué par un *guchui* lors d'un banquet d'anniversaire de l'empereur

---

<sup>560</sup> « *Guchui wuwan zhe shushi dui.* » 鼓吹舞綰者數十隊。Zhou Mi 周密, *Wulin jiushi* 武林舊事 (Les choses anciennes de la ville de Wulin (Hangzhou)), *juan* 2, 1290. <https://zh.wikisource.org/wiki/武林舊事/卷二>

<sup>561</sup> Sun Xingqun 孙星群, « Xixia hanwen ben Zazi yinyue bu zhi pouxu » 西夏汉文本杂字音乐部之剖析 (Analyse du vocabulaire musical des Xixia dans le dictionnaire des Caractères divers, version chinoise), *op. cit.*, vol. 4, 1991, p. 89-97.

<sup>562</sup> Zhou Mi 周密, *Wulin jiushi* 武林舊事 (Les choses anciennes de la ville de Wulin (Hangzhou)), *op. cit.*, 1290. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/武林舊事/卷六>

Lizong des Song, nous pouvons supposer que c'est alors un spectacle de danse grandiose à la cour sous la dynastie Song, avec des instruments à vent et de percussion, selon un caractère majestueux. Mais des danses avec ruban accompagnées par des vents et tambours, cela rappelle fortement aussi les danses sur échasses *yangge* effectuées lors de la célébration du Nouvel an dans le Liaoning<sup>563</sup>, certes spectaculaires mais peu majestueuses et effectuées très loin de la cour. On n'a pas trouvé dans les documents d'autres dynasties qui étaient en lien avec la dynastie Song le terme *wuwan*, introduit sur le territoire des Xixia par la cour de la dynastie Song.

### *Qupo* 曲破

Le terme *qupo* 曲破, « détruire la pièce musicale », figure dans le lexique *Zazi* des mots tangoutes/xixia relatifs à la catégorie musique. Le *qupo* est une musique et une danse des dynasties Tang et Song utilisé pour séparer en éléments la grande suite *daqu* 大曲. La troisième partie du *daqu* s'appelant *po*, si on n'interprète que cette partie elle prend le nom de *qupo*, et c'est principalement une musique assez rythmée<sup>564</sup>.

*Yuehan yisheng shendian qing, zhou tan qupo yinfan bing*

月寒一聲深殿磬，驟彈曲破音繁並。

*In the cold moonlight, one sound is heard from a chime deep in the palace,*

*Briskly playing the breakdown, the sounds are numerous and varied.*

La partie *po* des grandes suites a été étudiée en profondeur par Laurence Picken, qui traduit par « *broaching* », elle vient entre le prélude (*xu* 序) et le final (*ji* 急)<sup>565</sup>. Un

---

<sup>563</sup> François Picard, *Sonneurs et batteurs du Liaoning (Liaoning guchui 遼寧鼓吹)* CD, Chine, Sonneurs et batteurs *chuida*, Unesco d 8209, 1992.

François Picard, *Chine: hautbois du nord-est, volume 1. Musiques de la première lune*, Chine, Buda Records, collection *Musique du Monde* 92612-2, 1995. Voir François Picard. « Chine, comment décrire une musique décrite comme descriptive ? », Michel Imberty (dir.), *De l'Écoute à l'œuvre, Études interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 43-59. fhalshs-00278354

<sup>564</sup> Yuan Zhen 元稹 (779-831), *Pipa ge* 琵琶歌 (Poème du pipa), époque Tang. Traduction David Badagnani, 2021. <http://earlychinesemusic.blogspot.com/2021/03/musical-instrument-quxiang-pipa.html>

<sup>565</sup> Laurence Picken (dir.), *Music from the Tang court*, vol. 4, Cambridge University Press, 1987. On lira le compte-rendu érudit par Lucie Rault Leyrat, *Cahiers d'Extrême-Asie*, 1993/7, p. 437-441.

*qupo* consiste à interpréter une musique sous forme de mélodies et de danses, sans paroles, mais qui néanmoins raconte une histoire. Des mélodies telles que *Liangzhou che* 涼州徹, *Yizhou bian* 伊州遍 et *Nishang zhong xu* 霓裳中序 sont des *qupo*, très courants sous la dynastie Song, souvent exécutés en alternance avec d'autres programmes lors de banquets à la cour. L'Histoire des Song<sup>566</sup> raconte que l'empereur Taizong des Song a composé vingt-neuf *qupo* et quinze *qupo* uniquement pour le luth *pipa*, de nombreuses chansons ont également été interprétées lors de l'anniversaire de l'empereur Lizong des Song. L'empereur Taizong composant lui-même ses propres *qupo*, ces derniers devaient être appréciés à la cour des Xixia, et exécutés à la cour des Tang et Song.

### 6-3-2 Formes de spectacles

Selon Sun Xingqun, les Xixia ont adopté de nombreuses lois et réglementations des Tang et des Song, et les instruments de musique mentionnés ci-dessus se trouvent dans le lexique *Zazi* des Xixia.

Genre / époque	Tang	Song	Xixia	Yuan
<i>Bayi</i>	✓	✓	✓	✓
Danse <i>zhezhi</i>	✓	✓ (mélodie disparue)	✓	✓ (danse perdue)
Théâtre <i>zaju</i>	✓	✓	✓	✓
Marionnettes <i>kuilei</i>	✓	✓	✓	✓
Ballades <i>zhugongdiao</i>		✓	✓	✓ (progressivement disparue)
Danse aux rubans		✓	✓	

<https://www.jstor.org/stable/44169133>

<sup>566</sup> « *Sui jianyou sunyi, ranqi daqu, qupo bingji, man zhuqu, yu jiaofang potong yi.* » 雖間有損益，然其大曲、曲破並急、慢諸曲，與教坊頗同矣。Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *zhi* 95, *yue* 17 志九十五，樂十七 (Livre de musique volume 17), 1345. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=531965#p40>

<i>wuwan</i>				
Postlude instrumental <i>qupo</i>	✓	✓	✓	✓ (le nom de la musique a été conservé mais sans danse)
Sumo <i>xiangpu</i>	✓	✓	✓	✓
Ombres <i>yingxi</i>	✓	✓	✓	✓
Chant dispersé <i>sanchang</i>			✓	

Tableau 36 Transmission du théâtre et de la danse chez les Xixia

### Théâtres variés *zaju* 雜劇

*Zaju* 雜劇, « spectacle varié », rassemble un ensemble non défini de genres de spectacles dont du théâtre chanté ou opéra. La plupart de ces spectacles sont des performances acrobatiques, qui intègrent chants, danses, musiques, clowneries et acrobaties. Parce qu'ils sont le reflet de la vie quotidienne, ils sont appréciés par le public. Sous la dynastie Song un opéra est constitué de trois parties, qui racontent des histoires différentes, le *yanduan* 艷段, introduction à la vie quotidienne, le *zheng zaju* 正雜劇, partie principale dans laquelle les artistes racontent des histoires, dansent, chantent et parlent en même temps, et enfin le *sanduan* 散段, aussi appelé *zaban* 雜扮, avec des acrobates drôles et tenant des propos ironiques.

Le *zaju*, né sous la dynastie Tang, s'est étoffé sous la dynastie Song et a prospéré sous la dynastie Yuan. C'est alors un opéra en quatre actes, et chaque acte doit suivre des mélodies fixes, les *qupai* 曲牌, pour former un ensemble d'airs, pour lesquels il existe des restrictions strictes. Sous la dynastie Yuan, le *zaju* du nord de la Chine s'est progressivement transformé en « *Yuan zaju* », représentant le théâtre du Nord *bei zaju* 北雜劇, et celui du sud *nanxi* 南戲. Le théâtre du Nord *bei zaju* comporte des poèmes chantés sur des airs du nord *beiqu* 北曲, principalement accompagnés de luths *pipa* et à trois cordes *sanxian* 三弦. Comme la langue utilisée est celle du nord de la Chine, il n'y a pas de ton rentrant *rusheng* 入聲. Il existe deux hypothèses, selon lesquelles le *zaju* xixia aurait été introduit soit par les Tang, soit par les Song, mais, comme pour d'autres opéras, il a été diffusé chez les Xixia par les

fonctionnaires tangoutes de la dynastie Tang. Comme les airs à chanter sur tous les tons (*zhugongdiao* 諸宮調) sont également répandus chez les Xixia, je pense que la forme du *zaju xixia* est semblable à celle de la dynastie Song.

### **Théâtre d'ombres *yingxi* 影戲**

Le théâtre d'ombres *yingxi* 影戲 consiste à projeter avec une lumière dirigée sur des feuilles de papier ou un drap des ombres produites par les mains ou des figurines en papier ou en cuir animées par des bâtons. C'est un spectacle qui associe peintures, sculptures, musiques, chants.

Sous la dynastie Song, le théâtre d'ombres atteint dit-on son apogée<sup>567</sup>, et il est très apprécié par la cour et le peuple<sup>568</sup>, les adultes et les enfants aiment le regarder, il se répand rapidement dans toute la Chine. Après l'incident de Jingkang, plus de 150 familles d'acteurs Song du Sud, suivent les soldats Jin 金 (1115-1234)<sup>569</sup>, emportant avec eux le théâtre d'ombres qui a fortement influencé la dynastie Jin.

---

<sup>567</sup> « *Dong Shiwu, Zhao Qi, Cao Baoyi, Zhu Poer, Mei Kuntuo, Feng Sengge, Zu Liujie, yingxi. Ding Yi, Shou Ji deng, nong qiao yingxi* 。 » 董十五、趙七、曹保義、朱婆兒、沒困駝、風僧哥、俎六姐，影戲。丁儀、瘦吉等，弄喬影戲。Meng Yuanlao 孟元老, *Dongjing meng hua lu* 東京夢華錄 (Rêves de splendeur de la capitale de l'Est), *op. cit.*, *juan*, 7, 1187. <https://zh.wikisource.org/wiki/東京夢華錄/卷五>

« *Er cizi shenhao kannong yingxi...* » 而此子甚好看弄影戲... Zhang Lei 張耒 (1054-1114), *Mingdao zazhi* 明道雜誌 (Notes diverses pour illuminer la voie), époque Song. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/明道雜誌>

« *Za shouyi jieyou qiaoming : ...shouying xi ... yingxi, fan yingxi nai jingshi ren chuyi suzhi diaozu, houyong caise zhuangpi weizhi, qi huaben yu jiang shishu zhe potong ...* » 雜手藝皆有巧名：...手影戲... 影戲，凡影戲乃京師人初以素紙雕鏤，後用綵色裝皮為之，其話本與講史書者頗同...Nai Deweng 耐得翁, *Ducheng jisheng* 都城紀勝 (Livre sur la vie et des affaires à Hangzhou), 1235. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/都城紀勝>

« *Gengyou nong yingxi zhe, Yuan Bianjing chuyi suzhi diaocu, zihou renqiao gongjing, yi yangpi diaoxing, yongyi caise zhuangshi, buzhi sunhuai.* » 更有弄影戲者，元汴京初以素紙雕鏤，自後人巧工精，以羊皮雕形，用以綵色妝飾，不致損壞。Wu Zimu 吳自牧, *Mengliang lu* 夢梁錄 (Rêve de l'ancienne capitale), *op. cit.*, 1274. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=616726>

<sup>568</sup> « *Huo xiyu xiaolou, yi renwei da yingxi, ertong xuanhu, zhongxi bujue.* » 或戲於小樓，以人為大影戲，兒童喧呼，終夕不絕。Zhou Mi 周密, *Wulin jiushi* 武林舊事 (Les choses anciennes de la ville de Wulin (Hangzhou)), *op. cit.*, « *Yuanxi* » 元夕 (Réveillon de Nouvel an), *juan* 2, 1290. <https://zh.wikisource.org/wiki/武林舊事/卷二>

<sup>569</sup> « *Jin en laisuo zhuse ren ... nong yingxi ...deng yiren yibai wushi yujia, ling Kaifeng fu yafu junqian ...* » 金人來索諸色人...弄影戲...等藝人一百五十餘家，令開封府押赴軍前...Xu Mengshen 徐夢莘, *Sanhao beimeng huibian* 三朝北盟會編 (Recueil entre les Trois Dynasties et l'Alliance du Nord), *juan* 77, 1194. <https://zh.wikisource.org/wiki/三朝北盟會編/卷077>



Les Xixia ont connu le théâtre d'ombres grâce aux échanges avec les Tang, les Song et les Jin 金, mais nous ne savons pas quelles sortes d'ombres ils manipulaient. Sous la dynastie Ming, les théâtres d'ombres sont très populaires dans le district Huan de la province du Gansu, auparavant gouverné par les Xixia, et nous pensons qu'il a connu son apogée chez les Xixia.

### **Ballades *zhugongdiao* 劉知遠諸宮調**

Les poèmes à chanter sur tous les tons *zhugongdiao* 諸宮調 sont des ballades populaires qui se sont développées sous la dynastie des Song du Nord pour fleurir sous la dynastie des Song du Sud<sup>570</sup>, accompagnées de luth *pipa* et d'instruments à percussion<sup>571</sup>. Le nom désigne un ensemble d'airs dans différents modes, ce qui le distingue des scènes d'un opéra qui sont sous les Yuan toutes chantées sur le même mode.

C'est une sorte d'art entre la parole et le chant. Parlé, il comprend deux types, poème et prose, chanté, il se compose de plusieurs modes, qui alternent avec des textes qui racontent une longue histoire. La plupart des formes ont été élaborées sous les dynasties Tang et Song, tels que *daqu* 大齣, *cidiao* 詞調, *zangling* 纏令, *chanda* 纏達, *changzhuan* 唱賺 et la musique populaire du Nord, et les pièces de ces différentes formes ont été classées en différents modes. Associé à la danse, le *zhugongdiao* est devenu le genre de spectacle le plus répandu de l'époque, que ce soit dans les quartiers de divertissements (*wazi* 瓦肆), en activité jour et nuit, ou dans les salles de spectacle (*goulan* 勾欄), des lieux de spectacles populaires sous la dynastie Song, et enfin introduit plus tard au palais.

---

<sup>570</sup> « *Zezhou kongsan chuanzhe, shouchuang zhugongdiao guchuan, Shidafu jieneng songzhi.* » 澤州孔三傳者，首創諸宮調古傳，士大夫皆能誦之。Wang Zhou 王灼, *Biji manzhi* 碧雞漫志 (Notes de la ruelle Biji), 1149. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/碧雞漫志>

« *Zhugongdiao, ben jingshi Kongsan chuan bianzhuan, chuanqi, lingguai, ruqu, shuochang.* » 諸宮調，本京師孔三傳編撰，傳奇、靈怪入曲、說唱。Nai Deweng 耐得翁, *Ducheng jisheng* 都城紀勝 (Livre sur la vie et des affaires à Hangzhou), *op. cit.*, 1235. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/都城紀勝>

<sup>571</sup> « *Shuochang zhugongdiao, zuo Bianjing you kongsan chuan biancheng chuanqi, lingguai ruqu.* » 說唱諸宮調，昨汴京有孔三傳編成傳奇，靈怪入曲。Wu Zimu 吳自牧, *Mengliang lu* 夢梁錄 (Rêve de l'ancienne capitale), *op. cit.*, 1274.

Le texte des *zhugong diao* de Liu Zhiyuan<sup>572</sup>, découvert au XX<sup>e</sup> siècle dans la ville de Khara-Khoto (Heishui), avait été publié en 1190 à Pingyang 平陽 dans le territoire des Jin 金 (1115-1234), dans la province de Shanxi 山西, nous supposons qu’il a ensuite été diffusé chez les Xixia. Les rimes des *zhugongdiao* de Liu Zhiyuan et du Dit du pavillon de l’Ouest (*Xixiangji* 西廂記) appartiennent toutes deux au dialecte du Shanxi, et leurs pièces sont interprétées dans ce dialecte. Est-ce à cause des prononciations différentes, selon les dialectes, que le processus de transmission s’est fragilisé et que la forme *zhugongdiao* a disparu ? Ainsi, une pièce de théâtre Song a été présentée aux Jin 金 (1115-1234), puis aux Xixia, ce qui explique aussi la présence du *zaju* chez les Xixia. Depuis le *zaju* des Tang jusqu’au *zhugongdiao* des Song, qui sont évoqués tous deux chez les Xixia, nous observons que le processus de transmission xixia est continu et non fragmentaire.

L’analyse des différentes pièces de théâtre, dont nous ne connaissons que les noms, ne nous permet pas de connaître leur contenu réel. Certaines d’entre elles ont été jouées uniquement à la cour, d’autres à la cour et dans les théâtres populaires, leur apparition montre leur intégration dans la culture xixia. Certaines des histoires racontées dans ces pièces de théâtre apparaissent sur les peintures murales de Dunhuang, montrant des scènes représentant des Xixia, ce sont des matériaux importants pour nous permettre de connaître ces mots dans le lexique xixia. Certaines pièces de théâtre xixia ont hérité du style des Tang, comme nous l’avons déjà mentionné ; avant la fondation de Xixia, de nombreux Tangoutes étaient des fonctionnaires tang, ces pièces ont été introduites dans la société tangoute. Les nouvelles pièces ont été créées par les Song, ont influencé les Xixia, qui les ont ensuite interprétées.

### **Marionnettes *kuilei* 傀儡**

*Kuilei* 傀儡, homophone en langue ancienne de *kulou* 骷髏, “squelette”, désigne des

---

<sup>572</sup> Anonyme, *Liu Zhiyuan zhu gongdiao* 劉知遠諸宮調, ca. époque Song. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=915865>

marionnettes. Le spectacle de marionnettes s'est répandu dans la vie quotidienne à la fin de la dynastie Han. À l'origine, ce spectacle liant musique et danse est réputé célébrer le deuil des familles, puis le terme a désigné plus spécifiquement les marionnettes à fils<sup>573</sup>.

Dans son poème « le chant de marionnettes » (*Kuilei yin* 傀儡吟)<sup>574</sup>, l'empereur Xuanzong 玄宗 des Tang fait l'éloge de la représentation vivante du *kuilei*, qui ressemble à un spectacle réel. Dans ce poème l'empereur raconte sa vie, de manière si vivante qu'il nous a été impossible de ne pas l'évoquer, même si son contenu est hors du cadre de notre étude. Cela prouve qu'il existe de nombreux lieux de représentation de marionnettes *kuilei*, comme le palais, les maisons privées et les marchés<sup>575</sup>, et qu'ils prospèrent sous la dynastie Tang. Les marionnettistes savent parfaitement manipuler leurs figurines et peuvent interpréter des opéras entiers<sup>576</sup>, ils sont parfois accompagnés de clochettes *panling* 盤鈴<sup>577</sup>.

Sous la dynastie Song, dans les lieux de divertissements *wazi* 瓦肆, il y a des

---

<sup>573</sup> « *Kulei zi, yiyun kuilei zi, zuo ouren yixi, shan gewu. Ben sangyue ye, Hanmo shiyong zhiyu jiahui. Beiqi houzhu Gao Wei you suohao. Gaoli zhiguo yiyou zhi. Jin lushi shengxing yan.* » 窟儡子, 亦云魁儡子, 作偶人以戲, 善歌舞。本喪樂也, 漢末始用之於嘉會。北齊後主高緯尤所好。高麗之國亦有之。今閩市盛行焉。Du You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), op. cit., juan 146, 801. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/通典/卷146>

<sup>574</sup> Li Longji 李隆基 (685-762), *Kuilei yin* 傀儡吟 (Chant de marionnettes), *Quan tangshi* 全唐詩 (Collection de poésies Tang), vol. 4, époque Tang. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/傀儡吟>

<sup>575</sup> « *Er pinyu zhaishi tangqian nong guilei zi.* » 而頻於宅使堂前弄傀儡子。Sun Guangxian 孫光憲 (896-968), *Beimeng suoyan* 北夢瑣言 (Recueil des événements historiques de Tang Wuzong aux Cinq Dynasties et Dix Royaumes), juan 3, époque Cinq Dynasties et Dix Royaumes. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=166310> En 1981, l'éditeur Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社 a publié une édition révisée.

<sup>576</sup> « *Weichi Egong yu Tujue Doujiang zhixi, jiguan dongzuo, bu yiyu sheng.* » 尉遲鄂公與突厥鬪將之戲, 機關動作, 不異於生。Ici, Weiche egong est le duc du pays de E 鄂, son nom est Weiche gong 尉遲恭. Feng Yan 封演, *Fengshi wenjianji* 封氏聞見記 (Recueil de notes de Monsieur Feng), juan 3, époque Tang. <https://zh.wikisource.org/zh-hans/封氏聞見記/卷六> En 1958, l'éditeur Zhonghua shuju a publié une édition révisée.

<sup>577</sup> « *Rushi kan panling luilei zuyi.* » 入市看盤鈴傀儡足矣。Wei Xuan 韋絢, *Liu binke jiahualu* 劉賓客嘉話錄 (Les meilleurs contes de l'invité Liu), 856. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/劉賓客嘉話錄> « *Ganxiao guixiang jinxiu, qiejiu panling kuilei, zhongri kan erxi.* » 敢效歸鄉錦繡, 且就盤鈴傀儡, 終日看兒嬉。Xu Youren 許有壬 (1287-1364), *Shuidiao getou · Gengyinqiu jixi ci kejian shou yun* 水調歌頭·庚寅秋即席次可見壽韻 (Rencontrer Shou Yun lors du banquet au printemps de l'année gengyin), époque Yuan. <https://www.cidianwang.com/gushiwen/1/2d17c205191.htm>

bâtiments dédiés aux spectacles de marionnettes. La troupe du Festival des Lanternes comprend plus de soixante-dix titres de *kuilei*<sup>578</sup>, parmi ceux-ci il en existe de différents types<sup>579</sup> qui se produisent sur des scènes devant un grand nombre de spectateurs. Leur contenu, plein d'humour<sup>580</sup>, est de la même nature que le *zaju* sous la dynastie Song. Les marionnettes sont citées dans l'histoire des Song à la suite d'une liste de noms de treize suites *daqu* et d'une énumération d'instruments de musique : le luth *pipa*, la cithare *zheng*, l'orgue à bouche *sheng*, le hautbois *bili*, le métallophone *fangxiang*, le tambour à bâton *zhanggu*, le tambour sablier *jiegu*, le grand tambour *dagu* et les claquettes *paiban*<sup>581</sup>. Mais il n'est nullement dit que ces airs ni ces instruments en accompagnent les spectacles. Un tel ensemble d'instruments de musique est similaire à celui l'éventail *xixia* aux seize instruments, évoqué dans le chapitre 2 de cette thèse. Les représentations de marionnettes sous la dynastie Song sont très vivantes<sup>582</sup>, les marionnettistes, accompagnés de musiciens, manipulent des pantins pour les faire danser, taper dans un ballon, lire des mots et chanter en chœur.<sup>583</sup>

Certains dessins montrent des marionnettes manipulées par des enfants eux-mêmes :

<sup>578</sup> Zhou Mi 周密, *Wulin jiushi* 武林舊事 (Les choses anciennes de la ville de Wulin (Hangzhou)), *op. cit.*, *juan* 2, 1290. <https://zh.wikisource.org/wiki/武林舊事/卷二>

<sup>579</sup> « *Fa kuilei...nong xuansi kuilei, zhangtou kuilei, shui kuilei, rou kuilei.* » 法傀儡...弄懸絲傀儡、杖頭傀儡、水傀儡、肉傀儡。Nai Deweng 耐得翁, *Ducheng jisheng* 都城紀勝 (Livre sur la vie et des affaires à Hangzhou), *op. cit.*, *juan* 7, 1235. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/都城紀勝>

<sup>580</sup> Wu Zimu 吳自牧, *Mengliang lu* 夢梁錄 (Rêve de l'ancienne capitale), *op. cit.*, 1274. [https://zh.wikisource.org/zh/夢梁錄\\_\(四庫全書本\)/全覽](https://zh.wikisource.org/zh/夢梁錄_(四庫全書本)/全覽)

<sup>581</sup> « *Zou daqu shisan: ...yueyong pipa, zheng, sheng, bili, di, fangxiang, zhanggu, jiegu, dagu, pai ban. Zaju yong kuilei, hou bu fubu.* » 奏大曲十三：...樂用琵琶、箏、笙、鶯栗、笛、方響、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板。雜劇用傀儡，後不復補。Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 142, *yuezhi* 樂志 (partie musique), 1345. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/宋史/卷142>

<sup>582</sup> « *Kuilei xi, muou ren ye. Huoyue dangshu kuilei, gaixiang guzhi kuilei zhishi, pangfu qiyan hangye.* » 傀儡戲，木偶人也。或曰當書魁壘，蓋象古之魁壘之士，彷彿其言行也。Huang Tingjian 黃庭堅 (1045-1105), *Fuweng zashuo* 涪翁雜說, (Le recueil de Fu Weng), époque Song. <https://curiosity.lib.harvard.edu/chinese-rare-books/catalog/49-990066851270203941>

<sup>583</sup> « *Jiyou muou zhuqiu wuxuan zhilei, yi genian zhiyu, changhe, yuezu eryi, weizhi shui kuilei.* » 繼有木偶築球舞旋之類，亦各念致語，唱和，樂作而已，謂之『水傀儡』。Meng Yuanlao 孟元老, *Dongjing meng hua lu* 東京夢華錄 (Rêves de splendeur de la capitale de l'Est), *op. cit.*, *juan* 7, 1187. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/東京夢華錄/卷七>



Figure 175 Marionnettes manipulées par un enfant<sup>584</sup> (détail)

Les marionnettistes Yuan sont capables de faire faire plusieurs choses à leurs personnages, de montrer leurs émotions<sup>585</sup>. Les lieux de spectacles de marionnettes sont appelés *kuilei chang* 傀儡場<sup>586</sup> sous la dynastie Yuan ; avec le développement des techniques et la multiplication des lieux de représentations, les spectacles de marionnettes fleurissent à la cour et parmi le peuple. Le théâtre de marionnettes se pratique à la fois à la cour et comme art populaire, ce qui en fait une grande réussite de la transmission entre les dynasties Tang et Yuan.

### Art martial sumo *xiangpu* 相撲

Le *xiangpu* 相撲, connu sous le nom japonais de *sumo* (mêmes caractères), est un art martial, une lutte, appelée dans un premier temps *jiaodi* 角抵 (cornes), puis *xiangpu* sous la dynastie Jin 晉 (265-420)<sup>587</sup>, et enfin, *zhengjiao* 爭交<sup>588</sup> (lutte) par les Song.

<sup>584</sup> Su Hanchen 蘇漢臣, *Zhentong guilei tu* 侏童傀儡圖 (Marionnettes manipulées par un enfant), époque Song. <https://www.ccmapp.cn/news/detail?id=7b89a830-514f-4cf5-b890-1715b7b2a89d&categoryid=&categoryname=%E7%83%AD%E7%82%B9%E6%8E%A8%E8%8D%90>

<sup>585</sup> « *Mingshou yi jijingm er bianshe gehou you xiyu shouying, yitan yixiao zhenruo chuyu ouren ganfei jian, guanzhe jingzhi ruoshen.* » 明手益機警，而辨舌歌喉又悉與手應，一談一笑真若出於偶人肝肺間，觀者驚之若神。Yang Weizhen 楊維禎 (1296-1370), *Yang Weizhen ji* 楊維禎集 (Collection de Yang Weizhen), *juan* 11, *Zhu Mingyou xi xu* 朱明優戲序 (Préface de la pièce de Zhu Mingyou), époque fin de la dynastie Yuan début Ming. <https://zh.wikisource.org/wiki/楊維禎集/11>

<sup>586</sup> Yao Sui 姚燧, *Zui gaoge ganhuai* 醉高歌·感懷 (Chant ivresse et nostalgie), ca. 1305. [https://so.gushiwen.cn/shiwenv\\_e4f466deb569.aspx](https://so.gushiwen.cn/shiwenv_e4f466deb569.aspx)

<sup>587</sup> Li Fang 李昉, *Taiping Yulan* 太平御覽 (Encyclopédie à relecture impériale de l'ère Taiping), *op. cit.*, *juan* 757, *gongyi bu shier* 工藝部十二 (Département de technologie), 984. <https://zh.wikisource.org/wiki/太平御覽/0755>

<sup>588</sup> Wu Zhimu 吳自牧, *Mengliang lu* 夢梁錄 (Rêve de l'ancienne capitale), *op. cit.*, *Jiaodi* 角抵 (Rêve de l'ancienne capitale - Sumo), *juan* 20, 1274. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/夢梁錄\\_\(四庫](https://zh.wikisource.org/zh-hant/夢梁錄_(四庫)

À l'origine divertissement de la cour, il s'est peu à peu popularisé ; le *Qinding xu wenxian tongkao*<sup>589</sup> mentionne que ce jeu est accompagné principalement par des tambours, et au palais, une organisation, le *neiyuan* 內園, entraîne les lutteurs de sumo. Ces derniers sont des professionnels, qui protègent l'empereur lors de ses voyages. Sous la dynastie Tang, une organisation de lutteurs (*xiangpu peng* 相撲棚) organise des spectacles pour divertir les invités lors des banquets. Les lutteurs de sumo de la dynastie Song sont soit des lutteurs professionnels, jouissant d'un statut élevé en tant que gardes du corps royal et qui se produisent lors de banquets, soit des lutteurs de sumo populaire qui gagnent leur vie en tant qu'artistes mais leur statut social est relativement bas.

Le sumo fait partie d'une catégorie plus vaste nommée « les cent arts martiaux » ou les cent pratiques spectaculaires, *baixi* 百戲, qui combine chants, danses et acrobaties. Ce sport de compétition, requérant une grande force physique, est vraisemblablement populaire chez les Tangoutes.

### **Chant dispersé *sanchang* 散唱**

Bien que le terme *sanchang* 散唱, « chant dispersé », apparaisse dans le lexique *Zazi*, nous n'en avons à ce jour aucune trace dans les autres écrits historiques. Sun Xingqun<sup>590</sup> écrit que sous la dynastie Yuan, il existait un genre appelé *sanqu* 散曲 « airs dispersés », que les Xixia n'ont pu pratiquer car leur dynastie avait déjà disparu. Dans le même article, il estime qu'il y a un lien entre le *sanchang* des Xixia et la musique dispersée, *sanyue* 散樂 des Zhou<sup>591</sup>, et que le *sanyue* des Tang, appelé

---

全書本)/卷 20

<sup>589</sup> Zhang Tingyu 張廷玉, *Qinding xu wenxian tongkao* 欽定續文獻通考 (Etude approfondie de l'étude exhaustive des documents), *op. cit.*, *juan* 119, 1784. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/欽定續文獻通考\\_\(四庫全書本\)/卷 119](https://zh.wikisource.org/zh-hant/欽定續文獻通考_(四庫全書本)/卷 119)

<sup>590</sup> Sun Xingqun 孫星群, « Xixia hanwen ben Zazi yinyue bu zhi pouxu » 西夏漢文本雜字音樂部之剖析 (Analyse du vocabulaire musical des Xixia dans le dictionnaire des Caractères divers, version chinoise), *op. cit.*, vol. 4, 1991.

<sup>591</sup> « *Mao ren* : *zhang jiaowu sanyue, wu yiyue.* » 旄人：掌教舞散樂、舞夷樂。Duc de Zhou, *Zhou li* 周禮 (Rites des Zhou), *op. cit.*, *Chunguan zongbo* 春官宗伯 (ch. Bureaux du printemps sur les rites, les cérémonies et le protocole), ca. 770 - 476 av. J.-C. <https://ctext.org/rites-of-zhou/chun-guan-zong-bo/zh>

également *baixi*, est une forme d'art de spectacle de plein air. Puis sous la dynastie Song le *sanyue* a éclaté en *sanyue* proprement dit, un spectacle musical, de chants, de danses et de *zaju*, et en *baixi*, un mélange de sumo et d'acrobaties. Sun Xingqun mentionne deux ouvrages de la dynastie Tang : dans le *Tongdian*<sup>592</sup>, « *sanyue* utilise une flûte traversière, des claquettes, et trois tambours en sablier dits tambour de taille », et dans le *Yuefu zalu* 樂府雜錄<sup>593</sup>, l'orchestre *baixi* chante et danse le *gujiabu* 鼓架部, en s'accompagnant de flûtes, de claquettes, de tambours en sablier et de tambours à deux bâtons appelés *liangzhang gu* 兩杖鼓 ou *jiegu* 羯鼓.

---

<sup>592</sup> « *Sanyue, yong hengdi yi, paiban yi, yaogu san.* » 散樂，用橫笛一，拍板一，腰鼓三。Du You 杜佑，*Tongdian* 通典 (Institutions complètes), *op. cit.*, *juan* 146, 801. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/通典/卷146>

<sup>593</sup> « *Yue you di, paiban, dagu, ji yaogu ye, liangzhang gu* » 樂有笛、拍板、答鼓—即腰鼓也—兩杖鼓。Duan Anjie 段安節, *Yuefu zalu* 樂府雜錄 (Documents divers du bureau de la musique), *gujia bu* 鼓架部 (partie tambour), ca. 894. <http://ccddb.econ.hc.keio.ac.jp/wiki/樂府雜錄/鼓架部>

Nous avons rassemblé différents genres spectaculaires réunissant théâtre, musique et danse nommés chez les Xixia pour voir s'ils ont été transmis par les dynasties Tang, Xixia et Song à la dynastie Yuan. Au cours du processus de transmission, certains de ces spectacles et danses ont été modifiés en raison de la perte de documents et de la situation sociale de l'époque quand les Tang les ont transmis aux Song. Sous la dynastie Yuan, les noms et le contenu de certains opéras ont été conservés, malheureusement certains entre eux n'ont gardé que le nom. Les Xixia ont joué un rôle d'héritier dans ce processus, même si la description et le contenu de ces pièces de théâtre et danses n'ont pas été trouvés dans la littérature xixia, l'apparition de ces termes confirme l'activité de l'art des Plaines centrales dans la société xixia.

### **6-3-3 Théories musicales**

En plus de la musique de cour et populaire, de l'opéra et des institutions administratives, la musique Xixia a également différentes théories musicales, ainsi que l'étiquette liée à la musique appliquée dans le système rituel et musical. Comme pour les noms des genres musicaux ou spectaculaires, il n'y a aucune explication des mots de la théorie musicale dans les lexiques xixia. Pour cela, nous ne pouvons déduire la signification et l'utilisation de ces mots dans la société Xixia qu'à partir des documents d'autres dynasties. Nous continuons cependant l'inventaire des termes tangoutes/chinois relatifs à la musique et aux spectacles dans les lexiques tangoutes-chinois.

#### **Musique rituelle, système *liyue* 禮樂**

Au cours de la dynastie Tang, les Tangoutes sont entrés en contact avec le système de musique rituelle *liyue* de la cour des Plaines centrales. Après la fondation de la dynastie Xixia, les Tangoutes ont adopté la doctrine du confucianisme et le système *liyue* pour l'implanter dans la société et à la cour, dans le but de gouverner le pays. Quant à l'application du système *liyue* spécifique aux Xixia, nous l'avons déjà analysée dans d'autres chapitres, nous n'en discuterons donc pas ici.



## Étiquette *changre* 唱喏

Dans le 15<sup>e</sup> paragraphe de la partie « rituel et musique » (*liyue* 禮樂) du lexique *Zazi*, le mot *changre*<sup>594</sup> 唱喏 apparaît. Selon les notes de Lu You 陸游, les documents et la littérature Song, c'est une sorte d'étiquette des temps anciens, les gens s'inclinent les uns devant les autres et se font des « louanges<sup>595</sup> ». *Change*<sup>596</sup> peut aussi montrer le statut de noblesse du voyageur, son entourage ordonnant aux piétons de lui céder le passage.

Au cours de la dynastie Song, en règle générale, devant l'empereur, les ministres qui pratiquent le rituel de la danse manifestent leur adoration, répondent aux ordres reçus, s'agenouillent, se prosternent et enfin exécutent la danse de prosternation (*baiwu* 拜舞) avant de se retirer, mais *baiwu* est plus une posture du corps — un signe de remerciement — qu'une danse<sup>597</sup>. Pendant l'ère Zhenghe 政和 de la dynastie des Song du Nord, le *changre* est venu s'ajouter au rituel dansé *baiwu*.

La légende dit que Chahan 察罕<sup>598</sup>, fils de Quye Qonglü 曲也怯律, le général de Ganzhou, connaissait l'étiquette des Han. « Lorsqu'il gardait des moutons dès son plus

---

<sup>594</sup> Ce terme n'est pas vraiment utilisé en langue commune, mais plutôt en Hakka, où la prononciation est *changya*.

<sup>595</sup> « *Hemen yi he changre, ran weichang chusheng ye.* » 闔門亦喝唱喏, 然未嘗出聲也。Lu You 陸游 (1125-1210), *Lao xuean biji* 老學庵筆記 (Notes de l'ermite de l'enseignement du Vieillard), *juan 2*, époque Song. <https://zh.wikisource.org/wiki/老學庵筆記/卷二>

« *Cuizi yu gui fanyu, yuanwei qiawang, shizhe changre.* » 崔子欲歸番禺, 願為挈往, 使者唱喏。Pei Cheng 裴鏞, *Chuanqi Cui Wei* 傳奇·崔煒 (La Légende de Cui Wei), fin de la dynastie Tang. [https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_6793cea183b8.aspx](https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_6793cea183b8.aspx)

« ... *daotui liangbu, disheng chang ge re.* » 倒退兩步, 低聲唱個喏。Anonyme, *Jingben Tongsu xiaoshuo* 京本通俗小說 (Collection de livres de contes de la capitale), époque Song, édition Miu Quansun 繆荃孫, 1915. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/SSID-11388971\\_京本通俗小說.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/SSID-11388971_京本通俗小說.pdf)

<sup>596</sup> « *Guizhe jiangchu, changshi biji, guyue changre.* » 貴者將出, 唱使避己, 故曰唱喏。Zhou Qi 周祈, *Mingyi kao* 名義考 (Essai sur les noms), *juan 6*, *renbu changre* 人部·唱喏 (Partie du radical *ren*, *changre*), époque Ming. [https://zh.wikisource.org/wiki/名義考\\_\(四庫全書本\)/卷06](https://zh.wikisource.org/wiki/名義考_(四庫全書本)/卷06)

<sup>597</sup> « *Xianjun yan, jiuzhi, chaocan, baiwu eryi, zhenghe yihou, zeng yi nuo.* » 先君言, 舊制, 朝參, 拜舞而已, 政和以後, 增以喏。Lu You 陸游 (1125-1210), *Lao xuean biji* 老學庵筆記 (Notes de l'ermite de l'enseignement du Vieillard), *op. cit.*, *juan 2*, époque Song. <https://zh.wikisource.org/wiki/老學庵筆記/卷二>

<sup>598</sup> « *Chahan wuyong guoren, you muyang yuye, zhizhang yudi, tuomao zhi zhangduan, guibai gewu.* » 察罕武勇过人, 幼牧羊于野, 植杖于地, 脱帽置杖端, 跪拜歌舞。Dai Xizhang 戴錫章, *Xixia ji* 西夏紀 (Histoire des Xixia), *op. cit.*, *juan 28*, 1924. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/西夏紀/28>

jeune âge, il faisait un rituel consistant à planter un bâton, y mettre son chapeau, s'agenouiller, chanter et danser (*guibai gewu* 跪拜歌舞) en hommage à son chapeau »<sup>599</sup>. Il explique que le chapeau était sur le dessus, donc il devait être respecté. Ces paroles ont poussé Gengis Khan à adopter Chahan alors qu'il était à la chasse. Le chant et la danse de l'agenouillement devraient être similaires à l'explication du *changre* ci-dessus, et en prenant Chahan comme exemple, chez les Xixia, non seulement la cour, mais aussi les jeunes enfants connaissaient également l'étiquette.

Dans le lexique *Zazi*, l'apparition du *changre* dans la partie traitant du *liyue* montre que la société et l'étiquette à la cour des Xixia ont été influencées, dans une certaine mesure, par le système *liyue* des Plaines centrales. Cependant, bien qu'il y ait le mot chanter *chang* 唱 dans *changre*, il n'est pas directement lié à la musique, c'est sans doute une translittération.

### **Cordes et vents *xianguan* 弦管**

*Xianguan* 弦管 est un terme général désignant les instruments à cordes et les instruments à vent, et il peut également être utilisé comme terme général pour désigner la musique<sup>600</sup>. Il existe de nombreux types d'instruments de musique xixia, « cordes et vents » devait être un terme général désignant les musiques instrumentales.

### **Système des tons *shenglü* 聲律**

Le système de régulation des sons *shenglü* 聲律 fait référence aux anciennes exigences chinoises en matière de poésie et de prose parallèle en termes de ton, de

---

<sup>599</sup> « *Chahan wuyong guoren, you muyang yuye, zhizhang yudi, tuomao zhi zhangduan, guibai gewu.* » 察罕武勇过人，幼牧羊于野，植杖于地，脱帽置杖端，跪拜歌舞。Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *op. cit.*, *juan* 120, 1370. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/元史/卷120>

<sup>600</sup> « *Choulai li xianguan, jieshi duanchang sheng.* » 愁來理弦管，皆是斷腸聲。Cui Gen 崔瓦, *Chunyuán* 春怨 (Ressentiment printanier), époque Tang. <https://www.guwenduo.com/shiju/gw47vq.html>  
« *Neidian zhang xianguan, zhongyuan jue gupi.* » 內殿張弦管，中原絕鼓鞞。Li Shangyin 李商隱 (813-858), *Si Xian Dun* 思賢頓 (Penser au palais Xian à Dun), époque Tang. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/思賢頓>

rime et de mesure. Le dictionnaire *Shenglei* 聲類<sup>601</sup> recense plus de onze-mille caractères, en donnant les cinq tons linguistiques *wusheng* 五聲<sup>602</sup>. Le système des sons fait principalement référence aux mots utilisés dans la poésie et la rime. Selon le dictionnaire xixia *Wenhai* et l'article de Sun Xingqun<sup>603</sup>, les mots *sheng* et *lü* en écriture xixia sont les mêmes. Par conséquent, le mot *shenglü* doit provenir du contact avec les dynasties Tang et Song, et il est utilisé pour ajouter des termes théoriques dans la poésie et la musique xixia.

### Rimes *shuangyun* 雙韻

Sous la dynastie Song, *shuangyun* 雙韻 « double rime » est une forme de rime. Zhang Xian a écrit un poème appelé « Double rime » (*Shuangyunzi* 雙韻子)<sup>604</sup>, sur un timbre de ce nom. En phonologie, il existe des tons et des rimes doubles, plus courants dans la poésie et les distiques. Cependant, le lexique *Zazi* ne donnant aucune explication, nous ne pouvons pas déduire à quelle catégorie appartient le *shuangyun* des Xixia, mais il doit nécessairement avoir un lien avec la poésie

### Base 把色

En chinois *Zhongyuan yinyun* 中原音韻, *base* 把色 se prononce paʃai<sup>605</sup>. Selon Sun Xingqun<sup>606</sup>, le mot *base* 把色 est peut-être la classification des instruments de musique de l'académie Jiaofang. Il souligne que *ba* 把 égale *pa* 琶, utilisé comme la

---

<sup>601</sup> « *Shenglei shijuan fan yiwan yiwian wubai yishi zi, yi wusheng mingzi, bulizhubu, gu yushi shuyi lijiong shuti yong gepan, buzhi heyi dingxi qiming ye.* »... 《聲類》十卷凡一萬一千五百一十字，以五聲命字，不立諸部，固與是書義例迥殊體用各判，不知何以定襲其名也。Li Deng 李登, *Shenglei* 聲類 (Dictionnaire des rimes), Royaume de Wei (220-265). <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=300520#p474>

<sup>602</sup> Tsai Facheng, « Ancient Chinese and Early Mandarin », *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series*, n° 2, 1985, p. i-iv et 1-182. <https://www.jstor.org/stable/23886826>

<sup>603</sup> Sun Xingqun 孙星群, « Xixia hanwen ben Zazi yinyue bu zhi pouxi » 西夏汉文本杂字音乐部之剖析 (Analyse du vocabulaire musical des Xixia dans le dictionnaire des Caractères divers, version chinoise), *op. cit.*, vol. 4, 1991, p.88.

<sup>604</sup> Zhang Xian 張先 (990-1078), *Shuangyunzi* 雙韻子 (Double rimes), époque Song. <https://www.poemfk.com/chinese-poem/songdai-shuangyunzibanshediao.html?lang=zh-TW>

<sup>605</sup> *Handian* 漢典, la prononciation de *ba* dans l'antiquité. <https://www.zdic.net/zd/yy/sgy/把>

<sup>606</sup> Sun Xingqun 孙星群, « Xixia hanwen ben Zazi yinyue bu zhi pouxi » 西夏汉文本杂字音乐部之剖析 (Analyse du vocabulaire musical des Xixia dans le dictionnaire des Caractères divers, version chinoise), *op. cit.*, vol. 4, 1991, p.88.

partie *pipa*, et que le *se* 色 est une branche du *Jiaofang*.

Par ailleurs, sous la dynastie Song, *base* est le nom du personnage d'une pièce de théâtre *zaju*<sup>607</sup>. Mais surtout, les musiciens qui interprètent le *zaju* sous les dynasties Song, Yuan et Jin 金 (1115-1234) sont appelés *base*<sup>608</sup>, et *sezhang* 色長 fait référence au responsable de la musique<sup>609</sup>.

La recherche de « *base* » dans les *zaju* de la dynastie Song a confirmé que la flûte était le principal instrument d'accompagnement des *zaju* des dynasties Song et Yuan. Ce document traite du système de notation *shanggong diao* 上宮調 de la flûte, depuis les dynasties Song et Yuan et de la relation d'héritage entre la hauteur des tonalités et la notation *gongche qidiao* 工尺七調 après la dynastie Ming. On pense que sous la dynastie Song, les vingt-huit tonalités de la musique de banquet, *qigong* ou *qijun*, pour les flûtes sont les mêmes que les *qidiao* 七調 sept tonalités de la dynastie Ming. Cela montre qu'il y a une continuité, qui constitue une base pour la recherche sur la théorie des tonalités depuis les dynasties Song et Yuan<sup>610</sup>.

---

<sup>607</sup> « *Dan se you sezhang, bu you butou; ye chengwei base.* » 但色有色長，部有部頭。」也稱為「把色」。Wu Zimu 吳自牧, *Mengliang lu* 夢梁錄 (Rêve de l'ancienne capitale), *op. cit.*, *juan* 20, 1274. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=616726>

<sup>608</sup> « *Jiaofang benli Xuanhui yuan, you shi, fushi, panguan, douse zhang, sezhang, gaoban, daxiao douzhi.* » 教坊本隸宣徽院，有使、副使、判官、都色長、色長、高班、大小都知。Toktogha, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), *op. cit.*, *juan* 142, *yuezhi* 17 樂志十七 (Partie musique), 1345. <https://zh.wikisource.org/wiki/宋史/卷142>

« *Bayin fanhui, qilu junxie, shangyue taiyan, base hequ.* » 八音繁會，七律鈞諧，上悅臺顏，把色合曲。Sima Guang 司馬光 (1019-1086), *Shumiyuan kaiqi shengjie daochang paidangci-gouqu* 樞密院開啟聖節道場排當詞·勾曲 (Poème sur le conseil privé), époque Song. <https://www.newton.com.tw/wiki/把色>

« *Qi chuiqu poduan songzhe, wei zhi base.* » 其吹曲破斷送者，謂之把色。Nai Deweng 耐得翁, *Ducheng jisheng* 都城紀勝 (Livre sur la vie et des affaires à Hangzhou), *op. cit.*, *Washe zhongji* 瓦舍眾伎 (Les artistes de Washe), 1235. <https://hanyu.yuesha.com/pquomA==.html>

<sup>609</sup> « *Wang base yin zhezhuang danse qu.* » 王把色引著粧旦色去。Anonyme, *Lancai he* 藍采和 (Poème), époque Tang. [https://ci.gushici.com/c\\_5514](https://ci.gushici.com/c_5514)

<sup>610</sup> « *Song zaju "base" chuidi tuxiang de faxian, wei zhengshi di shi Song Yuan zaju zhuyao banzou yueqi tigong le queqie kekao de genju. Youci keyi jin yibu yanjiu Song Yuan di shanggong diao de zipu ji tixi. Lianxi Mingdai yihou "gongche qidiao" de diaogao he zipu yanjiu fenxi, keyi kanchu tamen zhijian shi yimai xiangcheng de. Zhe yi wenti de yanjiu, you zhuyu dui Song Yuan zhi Ming Qing de yanyue gongdiao chuancheng de renshi, ye wei yanjiu Song Yuan Ming Qing yinyue zuopin tigong le ke cankao de yuexue yiju.* » 宋杂剧“把色”吹笛图像的发现，为证实笛是宋元杂剧主要伴奏乐器提供了确切可靠的根据。由此可以进一步研究宋元笛上宫调的字谱及体系。联系明代以后“工尺七调”的调高和字谱研究分析，可以看出它们之间是一脉相承的。这一问题的研究，有助于对宋元至明清的燕乐宫调传承的认识，也为研究宋元明清音乐作品提供了可参考的乐学依据。Zheng Zuxiang 郑祖襄, « *Songdai zaju banzou yueqi ji qi gongdiao wenti yanjiu* » 宋元杂剧伴奏乐器及其宫调问题研究 (Recherches sur l'accompagnement des instruments de musique et des *gongdiao* dans

*Base* 把色 est une transcription phonétique, et que l'origine est le terme *bakhshi*, *baksi*, *baqsi*, de langue turke, désignant les bardes d'Asie centrale, mais aussi les magiciens, les chamanes, guérisseurs, scribes, lettrés<sup>611</sup>. Même si le *zaju* est populaire chez les Xixia et qu'il y a le conservatoire Jiaofang, nous ne pouvons pas donner de définition exacte au terme « *base* » des Xixia.

## *Eyun* 遏雲

Le terme *eyun* 遏雲, « réfréner les nuages », vient du *Liezi*<sup>612</sup>, faisant référence au chant qui empêche le nuage d'avancer ; il est progressivement devenu la description d'un chant fort et beau<sup>613</sup>, également connu sous le nom de *E liuyun* 遏流 ou *E xingyun* 遏行雲<sup>614</sup>. La musique des Xixia est décrite comme un élément fort dans

---

les *zaju* des Song et Yuan), *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao* 中央音乐学院学报, vol. 3, 2004, p. 12-19. Repris dans Luo Qin 洛秦 (dir.), *Songdai yinyue yanjiu lunwenji* 宋代音乐研究文论集 (Recueil d'articles de musicologie des Song), Shanghai, Shanghai yinyue, 2016, p. 37-48. [https://ia801702.us.archive.org/34/items/song-music/宋代音乐研究文论集\\_8\\_音乐载体与组合\\_14215428\\_text.pdf](https://ia801702.us.archive.org/34/items/song-music/宋代音乐研究文论集_8_音乐载体与组合_14215428_text.pdf)

Feng Zhuohui 冯卓慧, « 2004 nian yuelu xue yanjiu zongshu » 2004 年乐律学研究综述 (Une revue de la recherche sur le tempérament musical en 2004), *Zhongguo yinyue nianjian* 中国音乐年鉴 2005, p. 7-8.

<sup>611</sup> Jean During, « Ameneh YOUSEFZADEH: *Les bardes du Khorasan iranien. Le bakhshi et son répertoire*, Louvain, Peeters, “ Travaux et mémoires de l'Institut d'Etudes Iraniennes”, n° 6, 2002 », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 17, 2004, p. 357-360.

<sup>612</sup> « *Jianyu jiaoqu, fujie beige, shengzhen linmu, xiang xingyun.* » 餞於郊衢，撫節悲歌，聲振林木，響遏行雲。Lie Yukou 列禦寇 (450-375 av. J.-C.), *Liezi* 列子 (Classique du vide parfait), *juan 5* époque des printemps et automnes. <https://sou-yun.cn/Query.aspx?type=allusion&id=958&key=遏雲>

<sup>613</sup> « *Gesheng eyun, wutai shengfeng...* » 歌聲遏雲，舞態生風... Yu Shaoyu 余邵魚, Feng Menglong 馮孟龍 (1574-1646), *Dongzhou lieguo zhi* 東周列國志 (Histoire des Zhou orientaux), époque Ming. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/東周列國志/第079回>

« *Wuyi huixue tai, gezhuan eyun sheng.* » 舞疑迴雪態，歌轉遏雲聲。Xu Hun 許渾 (788-860), *Pei Wang shangshu fanzhou lianchi* 陪王尚書泛舟蓮池 (Accompagner Wang Shangshu pour faire du bateau sur l'étang aux lotus), époque Tang. [https://fanti.dugushici.com/ancient\\_proses/27714](https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/27714)

« Sui kaichang yu pingli fangxia, gesheng eyun, guanzhe rudu. » 遂開場於平里坊下，歌聲遏云，觀者如堵... Anonyme, *Yiwen zonglu* 異聞總錄 (Anecdotes), *juan 1*, ca. époque Song. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=982146>

« *Qingge e liu yun, yanwu you yuxian.* » 清歌遏流雲，豔舞有餘閑。Li Bai 李白 (701-762), *Nandu xing* 南都行 (Voyage au Nandu), époque Tang. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/南都行>

« *Ranhou qisheng raoliang, qidiao eyun, naiwei meiyue.* » 然後其聲繞樑，其調遏雲，乃為美也。Ye Xie 葉燮 (1627-1703), *Yuanshi* 原詩 (Poèmes originaux), *waipian shang* 外篇上 (Première partie du chapitre supplémentaire), époque Qing. [https://sou-yun.cn/ShiHua.aspx?file=原詩\\_清\\_葉燮&lang=t](https://sou-yun.cn/ShiHua.aspx?file=原詩_清_葉燮&lang=t)

<sup>614</sup> « *Hui ji xue, e hang yun. Jinshi gewu jiushi qing.* » 回急雪，遏行雲。近時歌舞舊時情。Xin Qiji 辛棄疾 (1140-1207), *Zhegu tian He Zhao Jinchen fuwen yun* 鷓鴣天·和趙晉臣敷文韻 (*Cipai Zhegu*

d'autres documents historiques, nous pensons donc que le terme « *eyun* » décrit non seulement la musique des Xixia, mais exprime aussi ses caractéristiques esthétiques.

### **Hege 合格**

N'ayant aucune explication du terme *hege* 合格 et ayant des doutes sur son utilisation par Sun Xingqun<sup>615</sup>, je ne l'ai pas retenu. En chinois actuel du Sichuan, cela signifie « conforme, ni excellent, ni insuffisant »<sup>616</sup>.

### **Xinyue 欣悅**

*Xinyue* 欣悅 signifie la joie. Ce mot est dans le vocabulaire musical et doit être comparé à la phrase de Li Yuanhao « l'empereur fait le *liyue*, qui convient au peuple »<sup>617</sup>. Cela peut signifier que le système organisé par l'empereur est adapté au peuple afin qu'il puisse apprécier la musique et l'art. Sun Xingqun pense que le mot *xinyue* reflète l'une des esthétiques de Li Yuanhao en matière d'art musical<sup>618</sup>.

### **Hezhong 和眾**

Selon l'interprétation de ce mot par Sun Xingqun<sup>619</sup>, *hezhong* 和眾, le premier mot se lit *hè*, ce qui signifie « faire écho et chanter en harmonie ». *Hezhong* est une chanson, qui suscite une émotion, qui résonne. Sun Xingqun dit que Li Yuanhao considère que le combat est le premier service des Xixia et l'un des principes esthétiques de la musique et de tous les arts. Soulignant que la nature combative de la musique crée un

---

*tian*), époque Song. [https://fanti.dugushici.com/ancient\\_proses/57529](https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/57529)

<sup>615</sup> Sun Xingqun 孙星群, « Xixia hanwen ben Zazi yinyue bu zhi pouxi » 西夏汉文本杂字音乐部之剖析 (Analyse du vocabulaire musical des Xixia dans le dictionnaire des Caractères divers, version chinoise), *op. cit.*, vol. 4, 1991, p.95.

<sup>616</sup> Thomas Heberer, « The contention between Han 'civilizers' and Yi 'civilizees' over environmental governance: A case study of Liangshan Prefecture in Sichuan.», *The China Quarterly*, no. 219, 2014, p. 736–759. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24740636>. Accessed 7 Mar. 2024.

<sup>617</sup> « *Wangzhe zhili zuoyue, daoza yimin.* » 王者制禮作樂 道在宜民。Wu Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Les chroniques des Xixia), *op.cit.*, *juan* 12, 1825. <https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/西夏書事/12>

<sup>618</sup> Sun Xingqun 孙星群, « Xixia hanwen ben Zazi yinyue bu zhi pouxi » 西夏汉文本杂字音乐部之剖析 (Analyse du vocabulaire musical des Xixia dans le dictionnaire des Caractères divers, version chinoise), *op. cit.*, vol. 4, 1991, p. 91.

<sup>619</sup> *Ibid.*

effet d'agitation pour atteindre l'objectif de l'harmonie entre les peuples, permettant d'avoir une armée forte qui empêchera l'ennemi d'envahir la ville<sup>620</sup>. Si *hezong* est en symbiose avec le public, cela fait référence au chant en harmonie, en rythme, en écho et en coopération avec tous, c'est donc conforme au concept esthétique de la musique *xixia* expliqué par Sun Xingqun.

### **Yazuo 雅奏**

Il existe plusieurs interprétations différentes de *yazuo* 雅奏, qui peuvent faire référence à une musique élégante<sup>621</sup>, à une diction élégante<sup>622</sup> ou respectueuse des artistes<sup>623</sup>. Malgré tout ce que l'on pourrait inférer du caractère militaire, voire belliqueux de la nation *Xixia*, le terme *yazuo* montre qu'elle cultive un art qui est jeu, action et mérite élégance.

### **Lebo 勒波**

*Lebo* 勒波 est répertorié dans la partie « musique » du lexique *Zazi*, les documents *xixia* et ceux d'autres dynasties de l'époque ne précisent pas si *lebo* est un instrument de musique, une pièce de théâtre, un chant ou une danse. Nous acceptons l'affirmation

---

<sup>620</sup> « *Yue zhongping ze minhe er buliu, yue suzhuang ze minqi er buluan. Min heqi ze bingjin chenggu, diguo bugan yingye.* » 樂中平則民和而不流，樂肅莊則民齊而不亂。民和齊則兵勁城固，敵國不敢嬰也。Xunzi 荀子 (ca. 313-238 av. J. -C.), *Yuelun* 樂論 (Théorie de la musique), époque des Royaumes combattants. <https://ctext.org/xunzi/yue-lun/zh>

<sup>621</sup> « *Chengneng chuan ciyi, yazou zai gongshang.* » 誠能傳此意，雅奏在宮商。Wang Yong 王邕, *Xiangling guse* 湘靈鼓瑟 (La concubine Ling joue de la cithare *se*), époque Tang. [https://zh.wikisource.org/zh-hant/湘靈鼓瑟\\_\(王邕\)](https://zh.wikisource.org/zh-hant/湘靈鼓瑟_(王邕))

« *Didang guanxuan zhi yinting, Zhang Huang jin shi zhi ya zou.* » 滌蕩箏絃之淫聽，張皇金石之雅奏。Jin Tianhe 金天翹 (1873-1947), *Xinsheng* 心聲 (Voix du cœur), époque fin de la dynastie Qing. <https://www.chinesewords.org/dict/325343-778.html>

<sup>622</sup> « *Zhiru Taibai 《wuqi qu》 zhupian, zeyou yuyi gaoyuan, youwei yazou.* » 至如太白《烏棲曲》諸篇，則又寓意高遠，尤為雅奏。Wang Fuzhi 王夫之 (1619-1692), *Jiangzhai shihua* 薑齋詩話 (Travaux sur la théorie de la poésie), *juan 2*, époque fin de la dynastie Ming et début de la dynastie Qing. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=143493>

<sup>623</sup> « *Huigu shi, deling yazou, qingxin xiangwang.* » 惠顧時，得聆雅奏，傾心嚮往。Pu Songling 蒲松齡, *Liaozhai zhiyi-huan niang* 聊齋志異·宦娘 (Contes extraordinaires du pavillon du loisir · *Huan Niang*), *juan 7*, 1740. [https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv\\_9540f38005e2.aspx](https://so.gushiwen.cn/guwen/bookv_9540f38005e2.aspx)  
« *Henhao, woye henxiang qingting nide yazou ne.* » 很好，我也很想傾聽你的雅奏呢。Guo Moruo 郭沫若, *Nüshen* 女神 (Déesse), *Tangdi zhihua* 棠棣之花 (Fleur Tangdi), 1921, rééd. Renmin wuxue chubanshe, 1997. <http://www.guoxue.com/master/gmr/06.htm>

de Sun Xingqun<sup>624</sup> « la prononciation de lebo est similaire à celle du hautbois à perce cylindrique *bili*, appelé "*liubai*" en tangoute, qui signifie "six-cents" en mandarin. L'auteur du *Zazi* a peut-être noté que *bili* en tangoute se prononce comme *lebo*, il est probable que ce soit le même instrument, mais écrit différemment, ce point de vue est celui de Li Fanwen. »

### **Gongshang 宫商 et juezhi 角徵**

Dans les chapitres précédents, nous avons mentionné que les Xixia avaient adopté les mélodies des Tang et des Song. L'existence de mélodies des Plaines centrales peut être confirmée par le *gong*, le *shang*, le *jue* et le *zhi* qui se trouvent dans le lexique *Zazi*, que nous allons identifier par les explications des documents concernant les mélodies des Tang et des Song. *Gongshang* fait référence aux notes dans l'échelle pentatonique.

Les termes *gongshang* et *juezhi* n'ont pas de signification en tant que mots bisyllabiques, mais dans le *Zazi* comme ailleurs, ce sont quatre notes, dont on se sert pour nommer les aspects, à l'intérieur d'un système stable et documenté sur plusieurs millénaires : la gamme pentatonique *gong* 宫 do, *shang* 商 ré, *jue* 角 mi, *zhi* 徵 sol, et *yu* 羽 la, mais pourquoi la note *yu* manque-t-elle dans l'énumération ?

Malgré toutes les explications proposées par Sun Xingqun<sup>625</sup>, la seule réponse possible est : le choix dans le *Zazi* du bisyllabisme a contraint à sacrifier le cinquième caractère, *yu* (la) pour des raisons exclusivement de parité. D'ailleurs, les cinq termes figurent tout simplement dans l'autre source lexicale, le *Fan Han heshi zhangzhong zhu* 反汉合时章中注<sup>626</sup>. Ainsi il est difficile de comprendre quelles normes sont utilisées pour organiser l'ordre des instruments de musique, les genres, et les théories musicales dans le lexique. Bien que cette partie soit liée à la musique, l'agencement

---

<sup>624</sup> Sun Xingqun 孙星群, « Xixia hanwen ben Zazi yinyue bu zhi pouxi » 西夏汉文本杂字音乐部之剖析 (Analyse du vocabulaire musical des Xixia dans le dictionnaire des Caractères divers, version chinoise), *op. cit.*, vol. 4, 1991, p. 92.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>626</sup> Wang Peipei 王培培, « Xixia wenxian zhong de yinyi yuanze » 西夏文献中的音译原则 (Principes de translittération dans la littérature Xixia), *Tangut Studies* 西夏研究, no.3, 2016, p.31-34.



entrelacé de ces trois éléments, cela nous laisse à penser que les instruments de musique répertoriés en premier appartiennent aux genres qui existaient avant la fondation de la dynastie Xixia, tandis que les instruments de musique apparus plus tardivement nommés sont de nouveaux instruments et de nouveaux genres d'opéra obtenus après la fondation de Xixia après l'échange avec la cour des Plaines centrales.

Cependant, notre hypothèse peut être réfutée par la flûte *dizi* mentionnée en dernier, car selon la première trace écrite la musique tangoute comprenait une flûte *hengchui* 橫吹<sup>627</sup>, sauf si cette dernière est différente de la flûte *dizi*. Ainsi, cela nous explique aussi que les instruments de musique, les genres et les théories musicales ne sont pas liés au système *liyue*, et qu'il y a une distinction extrêmement marquée entre ce qui ressort de la musique 音樂部第九 et du rituel 禮樂部第十五. Si on regarde où les termes interviennent, cela peut régler plusieurs qui posent problème : *shuangyun* c'est sans doute un luth, *base* désigne sans doute les acteurs, *leibo* sans doute un instrument.

La dernière partie « *paiban sanxian liuxian leibo* » (claquettes, luth à trois cordes, luth à six cordes, hautbois) correspond assez bien aux instruments que l'on voit sur les images tangoutes. Aucune des deux listes ne correspond aux instruments de la musique rituelle de l'antiquité chinoise, l'absence de tambours est étonnante, mais ils sont sans doute classés ailleurs. Par conséquent, des recherches ultérieures sont encore nécessaires pour obtenir une réponse crédible concernant l'ordre de la section de la musique dans ce lexique.

---

<sup>627</sup> « *You pipa, hengchui, jifou weijie* » 有琵琶, 橫吹, 擊缶為節。Ouyang Xiu 歐陽修, Song Qi 宋祁, *Xin tang shu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), *op. cit.*, *juan* 221 *shang*, *liezhuan* 146 *shang*, *xiyu shang*, 1060. <https://zh.wikisource.org/wiki/新唐書/卷221上>

## 6-4 La dynastie Yuan à la recherche du système *liyue* des dynasties précédentes

En 1206, Temujin, également connu sous le nom de Gengis Khan, a commencé à unifier les nombreuses tribus mongoles, puis a combattu les Jin 金 (1115-1234) et les Xixia dans les Plaines centrales jusqu'à ce que la dynastie des Song du Sud soit détruite en 1279 et que l'ensemble des Plaines centrales soit à nouveau unifié. Cependant, un problème s'est posé après l'unification des Plaines centrales : les Mongols ne pouvaient pas imposer leurs coutumes et leur mode de gestion aux Han des Plaines centrales, qui ne pouvaient pas accepter la domination des Mongols sans bénéficier d'un système stable.

En effet, les Mongols, peuple nomade, ont un système social très différent de celui des Han des Plaines centrales. Au début de leur règne, les Mongols n'avaient pas de méthode pour gérer les peuples des Plaines centrales, ce qui a fait que ces derniers, à l'origine gouvernés par les Song, ont soudainement perdu leurs normes sociales et leur identité spirituelle. Lorsque les règles sociales sont peu claires, les liens entre le pouvoir et le peuple se dégradent, entraînant une déstabilisation de la société. À ce moment, les dirigeants mongols ont constaté qu'ils manquaient d'outils pour gouverner, consolider le régime, et regagner la confiance des gens. Il fallait de toute urgence un système clair et stable pour unifier les nombreux groupes ethniques.

Les dirigeants mongols ont cherché à utiliser les outils de décision des dynasties des Plaines centrales précédentes, et ont constaté qu'implanter le système *liyue* était la meilleure solution, car rapide à mettre en place ; néanmoins ce système diffère selon les besoins des dirigeants des dynasties. Les dirigeants de la dynastie Yuan ont eu à choisir entre le système *liyue* des dynasties Xixia, Liao, Jin 金 (1115-1234) et Song, en fin de compte, ils ont opté pour le système *liyue* des Xixia.

## 6-4-1 Recherche du système *liyue* parmi les dynasties Xixia, Liao, Jin 金 (1115-1234) et Song

Avant d'aborder le système *liyue* choisi par les Yuan, voyons la façon dont ils considéraient le statut et les cultures des Xixia, Liao, Jin 金 et Song au sein de leur société. Les Yuan ont créé un système à quatre classes en fonction de l'ethnie<sup>628</sup>, la classe « nationale » avait plus de droits que les autres. Le fait que les Han aient été affectés à la troisième et quatrième classe montre que leur statut, dans la société Yuan, n'était pas élevé. Au contraire, les peuples nomades occidentaux, comme les Xixia, qui avaient un mode de vie similaire à celui des Mongols, avaient un statut plus élevé.

Classe	Nom des classes	Ethnie
Première	Nationale	Mongol
Deuxième	Semu 色目, peuple aux yeux de différentes couleurs	Peuples des régions de l'Ouest, et des groupes ethniques autres que les trois autres classes
Troisième	Han chinois	Les Han, les Jürchen, les Khitan et peuples autrefois sous l'administration des Jin 金
Quatrième	Nanren 南人, Han du sud	Les Han et les minorités du Sud autrefois administrés par les Song du Sud

Tableau 37 Système à quatre classes de la dynastie Yuan

La dynastie Yuan a reparti les ethnies en différentes classes sociales, alors quel type

<sup>628</sup> « *Yushi dabie renlei [...] wei sideng. Yue Mengwu ren, yue Semu ren, yue Hanren, yue Nanren.* » 于時大別人類……為四等，曰蒙兀人，曰色目人，曰漢人，曰南人。Tu Ji 屠寄, *Mengwuer shiji* 蒙兀兒史記 (Histoire mongole), *juan* 6, « Kublai Khan », 1934, , rééd. Meng Sen 孟森, Hong-Kong, Shijie chubanshe, 1983. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/SSID-12519691\\_蒙兀兒史記\\_1.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/SSID-12519691_蒙兀兒史記_1.pdf)

Hu Xiaopeng 胡小鹏, « *Yuandai Semuren yu erdengren zhi* » 元代“色目人”与二等人制 (Le « peuple Semu » et le système de seconde classe sous la dynastie Yuan), *Xibei shida xuebao : Shehui kexue ban*, vol. 50, n. 6, 2013, p. 56-59. <https://fr.scribd.com/document/527255835/元代-色目人-与二等人制>

de système de gestion les Yuan ont-ils choisi ?

Le système *liyue* des Song ne convient pas aux Mongols, ainsi la classe sociale des Han était basse chez les Yuan ; de plus, les Song ont une culture raffinée, avec une métaphysique confucéenne, qui respecte et exalte les fonctionnaires civils, mais rabaisse et réprime les militaires.

Sous la dynastie des Yuan, lorsque les fonctionnaires étaient nommés, ils valorisaient leur propre ethnie et méprisaient les Han. Les sudistes n'étaient pas autorisés à entrer dans la constitution. En quoi est-ce juste ?<sup>629</sup>

Les Mongols qui viennent d'unifier les Plaines centrales sont plus enclins à imposer leurs coutumes culturelles nomades, ce qui a provoqué un décalage entre ces deux cultures. Contrairement aux Xixia qui, tout en promouvant leur culture, ont assimilé une grande partie de celle des Han, les Yuan ont voulu préserver leur culture et promouvoir la suprématie mongole pour empêcher sa sinisation. Dans ce but, ils ont formé des fonctionnaires mongols et *semu* à la cour impériale, plutôt que des Han ou des Han du sud. Dans son ouvrage, Zhao Yi<sup>630</sup>, historien de la dynastie Qing, mentionne que la plupart des dirigeants mongols de la dynastie Yuan n'apprenaient pas le chinois, et que les ministres eux-mêmes le pratiquaient rarement. Cela explique pourquoi les Yuan ont cherché le système *liyue* des Xixia, des Liao et des Jin 金 plutôt que celui des Song.

À cette époque, les Mongols attaquaient les Xixia, les Liao et les Jin 金, alors comment les dirigeants Yuan ont-ils choisi le système *liyue* qui leur convenait ?

Nous analyserons ces trois peuples en fonction de leur degré de sinisation et de leur intérêt pour la culture chinoise, afin de comprendre les raisons pour lesquelles les

---

<sup>629</sup> « *Yuanshi renguan dangui benzu, qing Zhongguo zhishi, Nanren zhi bude ru fengxian, qishi gongdao !* » 元時任官但貴本族 輕中國之士, 南人至不得入風憲, 豈是公道! Dong Lun 董倫, Hu Guang 胡廣, *Daming Taizu Gao huangdi shilu* 大明太祖高皇帝實錄 (Archives de l'empereur Taizu Gao de la dynastie Ming), *juan* 60, 1418. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=978747>

<sup>630</sup> « *Yuan zhudi duo buxi hanwen.* » 元諸帝多不習漢文。Zhao Yi 趙翼, *Ershier shi zhaji* 二十二史札記 (Recueil des vingt-deux histoires), *juan* 30, 1866. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=252659>

Yuan ont adopté le système *liyue* des Xixia et comment ils l'ont intégré. Les Xixia, les Liao et les Jin 金 sont des peuples nomades qui utilisent le système *liyue* pour administrer la population, mais le niveau de sinisation affecte l'orthodoxie et la transmission du système *liyue*.

	Xixia	Liao	Jin 金 (1115-1234)
Nation principale	Tangoute	Khitan	Jürchen
Début des contacts avec la culture chinoise	Dynastie Sui (581-619)	Jin postérieurs Hou Jin 後晉 (936-947)	Liao (916-1125) Dynastie du Nord (960-1279)
Acceptation de la culture chinoise	Oui	Oui	Oui
Statut social han	Elevé. Les Xixia et les Han ont le même système de gestion	Deux systèmes pour gérer les Han et les Khitan <sup>631</sup>	Deux systèmes pour gérer les Han et les Jürchen <sup>632</sup>
Fonctionnaires han	Oui. Nommés avec les Xixia	Oui. Mais les Khitan et les Han ont deux systèmes de classement officiel différents	Oui. Mais les Jürchen et les Han ont deux systèmes différents de classement officiel.
Héritage du	Dynastie Tang	Jin postérieurs Hou	Adoption des anciens

<sup>631</sup> « *Guanfen nanbei, yi guozhi zhi qidan, yi hanzhi dai Hanren.* » 官分南北，以國制治契丹，以漢制待漢人。Toktogha, *Liao shi* 遼史 (Histoire des Liao), *op. cit.*, *Baiguanzhi beinanmian guanzhi* 百官志 北南面官制 (Système officiel du nord et du sud de *Baiguanzhi*), *juan* 45, 1343. <https://zh.wikisource.org/zh-hant/遼史/卷45>

<sup>632</sup> « *Jin, Yuan qu zhongyuan hou, juyou Hanren, Nanren zhi bie. Jin zeyi xianqu liaodi ren wei Hanren, jiqu Song Henan, Shandong ren wei Nanren. Yuan zeyi xianqu jindi ren wei Hanren, jiqu Nansong ren wei Nanren.* » 金、元取中原後，俱有漢人、南人之別。金則以先取遼地人為漢人，繼取宋河南、山東人為南人。元則以先取金地人為漢人，繼取南宋人為南人。Zhao Yi 趙翼, *Ershier shi zhaji* 二十二史札記 (Recueil des vingt-deux histoires), *op. cit.*, *juan* 28, 1866. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=986142>

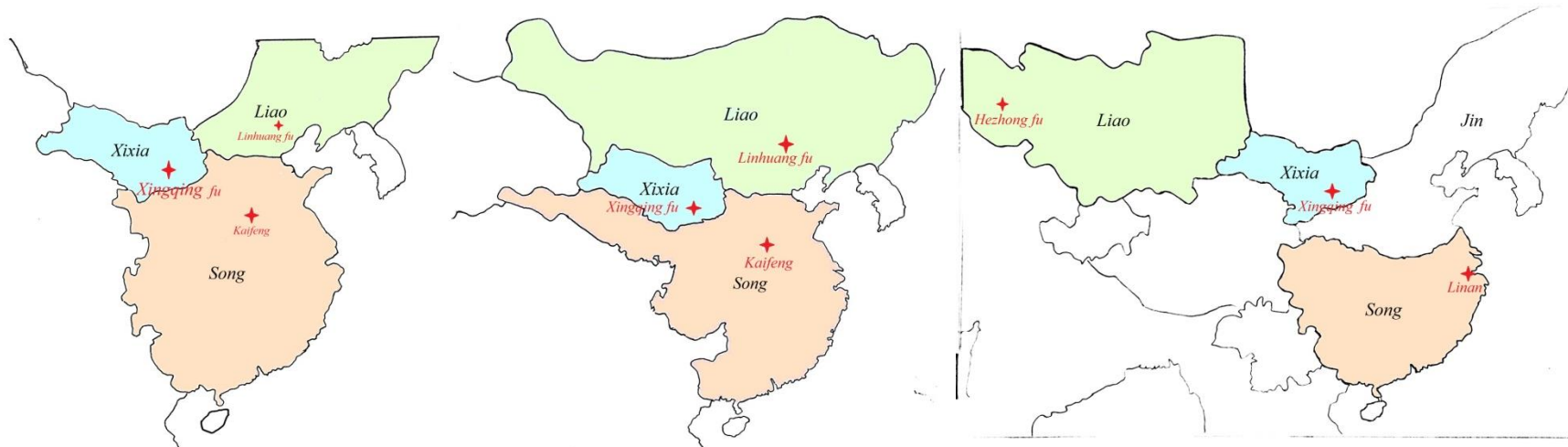
<p>système <i>liyue</i></p>	<p>(618-907)</p>	<p>Jin 後晉</p>	<p>systèmes des dynasties Liao et Song, mais le système <i>liyue</i> n'est pas finalisé<sup>633</sup></p>
-----------------------------	------------------	---------------	---

**Tableau 38 Les contacts avec le peuple Hu et la culture Han chez les Xixia, les Liao et les Jin**

Ce tableau montre que, dès le VI<sup>e</sup> siècle, les Xixia ont des contacts avec les Han, lorsque les chefs des Tangoutes sont fonctionnaires chez les Tang. Cela peut expliquer l'échange et l'intégration de la culture han chez les Tangoutes qui ont adopté le système social chinois. Les dirigeants Xixia ont d'abord préservé la culture tangoute, puis ont intégré la culture han, ce qui a permis à ces deux peuples de vivre et gouverner conjointement.

À partir du X<sup>e</sup> siècle, les Liao et les Jin 金 sont progressivement entrés en contact avec la culture han, tout en conservant leurs cultures et l'identité de leurs groupes ethniques. Ils ont choisi de se siniser, mais ont décidé de gérer leur peuple et celui des Han avec deux systèmes différents. Après avoir comparé l'attitude des Xixia, des Liao et des Jin 金 envers la société et la culture han, nous observons que même si les Liao et les Jin 金 sont proches des Han, ils ne le sont ni politiquement ni socialement, contrairement aux Xixia qui ont accepté d'utiliser le système han. La migration du territoire des Liao au cours des deux-cents dernières années s'est progressivement déplacée du territoire du nord-est de la Chine des Liao vers la région du nord-ouest du Xinjiang. Quelles que soient les raisons pour lesquelles les Liao se sont déplacés, en grand peuple nomade — recherche d'un nouveau lieu où vivre ou défaite militaire —, cela dépasse le cadre de notre propos.

<sup>633</sup> « *Shi jin you guo qishi nian, liyue xingzheng yin liao, song jiu zhi, zaluan wuguan.* » 時金有國七十年，禮樂刑政因遼、宋舊制，雜亂無貫 Toktogha, *Jin shi* 金史 (Histoire des Jin), *op. cit.*, *Liezhuang* 11, 1343. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=279580>



Carte 7 Modifications des frontières des Xixia, des Song et des Liao entre l'an 1000 et 1160

Au contraire, depuis que les Tangoutes ont été en contact avec les Han, se sont adaptés à la vie sédentaire des Han. Majoritairement restés au même endroit pendant près de cinq-cents ans, mais certains d'entre eux sont retournés, temporairement à la vie nomade, pour revenir plus tard à leur point de départ. Parmi les nomades mentionnés ci-dessus, les Xixia sont fortement sinisés et complètement intégrés. Voyons pourquoi les Yuan ont choisi le système *liyue* des Xixia non des Song.

## **Song**

### **Classe sociale**

Les Song font partie des troisièmes et quatrièmes classes sociales des Yuan, lesquels portent peu d'intérêt à la culture song.

### **Orthodoxie**

Après avoir comparé le système *liyue* des dynasties précédentes, celui de la dynastie Song est peu orthodoxe.

La musique profane des Song est autant appréciée par le peuple que par la cour.

La musique des Song est trop raffinée pour être utilisée par les nomades.

## **Xixia**

### **Classe sociale**

Les Xixia appartiennent à la catégorie des *semu* qui est au second rang de la société des Yuan, supérieure à celle des Han et des Han du Sud.

### **Vie nomade**

Le groupe ethnique principal des Xixia est celui des Tangoutes qui sont d'origine nomade.



## Contact avec la culture chinoise

Les Xixia sont hautement sinisés et complètement intégrés à la société.

## Amélioration de l'innovation

Le système *liyue* des Xixia, grâce aux améliorations apportées par les empereurs Xixia, et à la concurrence entre « barbarisation » et sinisation, a produit un système *liyue* adapté au nomadisme.

## Orthodoxie

Le système *liyue* des Xixia a directement appris des fonctionnaires de la cour des Plaines centrales pendant les dynasties Sui et Tang, au lieu de faire l'hypothèse de l'apparition du système *liyue* sur la base des documents des dynasties précédentes.

## Fonctionnaires de Xixia

Gao Zhiyao, un érudit du Xixia, a reçu l'ordre de Kublai Khan d'enseigner à l'académie Hanlin 翰林. Il a ainsi donné aux Yuan de nombreuses directives pour administrer les érudits confucéens et recommandé d'imposer le système *liyue* xixia aux Yuan.

## Le système *liyue* xixia

Avant que les Yuan n'optent pour le *liyue* xixia, recommandé par Gao Zhiyao, ils se sont penchés sur le *liyue* des Jin 金 et des Song mais sa mise en place leur a semblé difficile à mettre en œuvre. En raison de la disparition du système *liyue*, les dirigeants yuan ont collecté des livres traitant des rituels et des instruments de musique auprès des anciens ministres jin et ont également recruté des Jin qui connaissaient le système *liyue*<sup>634</sup>.

---

<sup>634</sup> « *Jin liyue sanshi, Yanjing, Nanjing deng chu, Wangjin taichang guchen ji lice, yueqi duocun zhe, qi xiangzhi shoulu.* » 今禮樂散失，燕京、南京等處，亡金太常故臣及禮冊、樂器多存者，乞降旨收錄。Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *op. cit.*, *juan* 68, *zhi* 19, 1370. <https://zh.wikisource.org/wiki/元史/卷068>

Les ustensiles sacrificiels, les instruments de musique, les musiciens et les documents liés à la musique des Song ont été collectés, mais en raison de la méconnaissance du système *liyue*, les Yuan n'ont pas su les exploiter. Parce qu'il s'agit de livres, les Yuan, par manque de méthode, n'ont pas su tirer parti de leur contenu. Ils sont finalement retournés chercher des érudits xixia qui connaissaient parfaitement les méthodes gouvernementales et la gestion administrative des Xixia. Ils savaient également pratiquer le système *liyue*, car il était utilisé à la cour des Xixia, et leurs savoirs n'étaient pas limités à des écrits. Les érudits xixia ont su montrer les aspects du système *liyue* au gouvernement des Yuan, ainsi, ces derniers l'ont adopté et les autres gouvernements Yuan l'ont poursuivi.

### **La musique ancienne des Xixia**

Après la disparition des Xixia, nombre d'entre eux sont encore fonctionnaires à la cour des Yuan ; mis à part le système *liyue*, la musique xixia a continué à être pratiquée à diverses occasions à la cour des Yuan sous différents noms<sup>635</sup>. Énumérerons les caractéristiques de l'ancienne musique xixia, d'après les documents :

### **Le *liyue* de l'ancienne dynastie fait référence à la musique ancienne**

La dynastie Xixia précède celle des Yuan.

---

« *Yuan Taizu zhengyong Xixia jiuyue, Taizong zheng wang Jin yiyue, yu Yanjing xi dengge yue.* » 元太祖徵用西夏舊樂，太宗徵亡金遺樂，於燕京習登歌樂。Xu Yikui 徐一夔, *Da Ming jili* 大明集禮 (Collection des rituels de cour de la dynastie Ming), *op. cit.*, *juan* 49, 1370. [https://zh.wikisource.org/wiki/明集禮\\_\(四庫全書本\)/卷49](https://zh.wikisource.org/wiki/明集禮_(四庫全書本)/卷49)

<sup>635</sup> [https://zh.wikisource.org/wiki/明集禮\\_\(四庫全書本\)/卷49](https://zh.wikisource.org/wiki/明集禮_(四庫全書本)/卷49)

Xu Yikui 徐一夔, *Id.*, *juan* 49, 1370. [https://zh.wikisource.org/wiki/明集禮\\_\(四庫全書本\)/卷49](https://zh.wikisource.org/wiki/明集禮_(四庫全書本)/卷49)

« *Ze zi Taizu zhengyong jiuyue yu Xixia...* » 則自太祖徵用舊樂於西夏...。Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *Id.*, *juan* 67, *zhi* 18 et 19, système *liyue*, parties 1 et 2, 1370. <https://zh.wikisource.org/wiki/元史/卷067>

« *Yuezhi yue Taizu chunian zhengyong Xixia jiuyue, qi shengyue qingli duncuo, you Tang guchui zhi yiyin yan.* » 樂志曰太祖初年徵用西夏舊樂，其聲樂清厲頓挫，有唐鼓吹之遺音焉。Zhang Tingyu 張廷玉, *Qinding xu wenxian tongkao* 欽定續文獻通考 (Etude approfondie de l'étude exhaustive des documents), *op. cit.*, *juan* 119, 1747. [https://zh.wikisource.org/wiki/欽定續文獻通考\\_\(四庫全書本\)/卷119](https://zh.wikisource.org/wiki/欽定續文獻通考_(四庫全書本)/卷119)

## **L'apparence de *guchui* des Tang**

Les Tangoutes ont adopté le système *liyue* alors qu'ils avaient des liens étroits avec les Tang et que certains d'entre eux étaient fonctionnaires à la cour des Tang. Ainsi l'ensemble de *guchui* offert par Xizong des Tang a enrichi la musique xixia.

## **La caractéristique du son de la musique**

La sonorité puissante des musiques xixia reflète les caractéristiques de la musique *guchui* des Tang. « Les *jiedushi* de la dynastie Tang, plus tard du pays des Xia, ont un ensemble de *guchui*, dont le son est clair et net, comme l'écho du *guchui* des Tang »<sup>636</sup>.

Pourquoi les dirigeants de la dynastie Yuan ont-ils choisi de suivre les conseils de Gao Zhiyao et d'adopter l'ancienne musique de cour des Xixia ?

Nous avons déjà dit qu'au début de la dynastie Yuan, le système social nomade gère les Han et d'autres groupes ethniques des Plaines centrales, ce qui fait que les peuples dirigés par un système *liyue*, manquent d'un système adapté à leur situation. Par conséquent, les dirigeants de la dynastie Yuan ont commencé à rechercher et à établir le système *liyue* que les dynasties des Plaines centrales utilisent pour régler la société, mais aussi pour conserver les particularités musicales des nomades. Ils ont donc écouté Gao Zhiyao et commencé à établir la partie musicale du système *liyue*. Même si la musique d'autres groupes ethniques est progressivement adoptée, le gouvernement de la dynastie Yuan continue à utiliser l'ancienne musique des Xixia.

Dans ces documents anciens, à l'exception des trois caractéristiques de la musique ancienne xixia, aucun ne donne de détail du contenu musical. Cependant, nous pensons que c'est la raison pour laquelle les dirigeants Yuan ont accepté la suggestion de Gao Zhiyao. Car dans le processus de la transmission du système *liyue*,

---

<sup>636</sup> *Ibid.*

la dynastie Xixia intègre le système *liyue* des Plaines centrales et maintient l'orthodoxie du système *liyue* tout en consolidant le pouvoir des dirigeants Xixia, tout en transformant certains aspects du système conforme aux habitudes tangoutes et en maintenant le statut des dirigeants, pour préserver la culture traditionnelle des Tangoutes.

Par rapport à la dynastie Song, le système *liyue* est trop raffiné, en même temps, de nombreux empereurs Song ont la fibre artistique. La grande majorité des Song ont un sens artistique, et après avoir perdu une partie du système *liyue*, ils ont inventé de nouvelles formes de créations artistiques. Les Yuan ayant du mal à accepter ces rituels et cette musique exquise, ils ont adopté le système *liyue* des Xixia. Lorsque les dirigeants Yuan ont appliqué le système *liyue* des Xixia à leur société, non seulement ils héritaient de la musique rituelle orthodoxe des Plaines centrales, mais ils conservaient le caractère nomade des mongols, en particulier les dirigeants Yuan qui prêtaient attention à la culture mongole et la défendaient. Il eût été peu probable que les Yuan abandonnent la culture mongole pour adopter le système *liyue* des dynasties passées<sup>637</sup>.

## 6-4-2 Musiques xixia sous les Yuan

### Titres et statuts de la musique Xixia sous la dynastie Yuan

Selon les documents historiques, la ville natale de Xixia est à l'ouest du fleuve Jaune, les Mongols ont appelé Xixia « l'ouest du fleuve » (*Hexi* 河西), plus tard ils ont appelé le peuple du terme phonétique *Tangwu* 唐兀<sup>638</sup>. Par conséquent, les gens de la dynastie Yuan appelaient la musique Xixia la musique du Hexi, et également appelaient l'écriture de la langue xixia celle en caractères du Hexi.

---

<sup>637</sup> « *Yuan zhi liyue, kuizhi yugu, guyou keyi.* » 元之禮樂，揆之於古，固有可議。 Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *op. cit.*, *juan* 67, *zhi* 18, système *liyue* partie 1, 1370. <https://zh.wikisource.org/wiki/元史/卷067>

<sup>638</sup> Fu Leshu 傅樂淑, *Yuan gongci baizhang jianzhu* 元宮詞百章箋注 (Textes de cent chapitres du palais Yuan, édition annotée), *op. cit.*, 1995, note 24. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=872077#p233>

Les Hexi et Tangwu sont les populations qui vivaient jadis à Xingqing fu, l'ancienne capitale des Xixia, et non l'ensemble du peuple tangoute. Afin d'avoir une compréhension plus profonde du contenu de la musique du Hexi sous la dynastie Yuan, nous analysons ici l'étendue de son utilisation, les occasions, les musiciens qui la jouaient et la manière dont elle était gérée.

### Organiser des cérémonies bouddhiques

Xixia était une dynastie qui prônait le confucianisme, les rituels et systèmes bouddhiques étaient assez complets. Selon les documents de la dynastie Yuan, depuis 1270, la cérémonie bouddhique du Parasol blanc (*baisangai* 白傘蓋, *Sitātapatra*) qui a eu lieu au palais *Daming dian* 大明殿 a continué annuellement.

La musique cérémonielle a joué trois types de musique : celle du peuple Han, celle des Huihui 回回 et celle des Hexi 河西, sous la supervision du département des rites (*Yifengsi* 儀鳳司)<sup>639</sup>.

### Musique et danse

Musique et danses étaient pratiquées à la cour des Yuan. Parmi elles, la danse des seize démons célestes (*Shiliu tianmo wu* 十六天魔舞) était pratiquée à la cour. Selon les documents des Yuan, le poème de Zhou Xian 周憲<sup>640</sup> et l'Histoire des Yuan<sup>641</sup>, le premier suggère que les seize danses des démons célestes étaient à l'origine une

---

<sup>639</sup> « *Yifeng si zhang Hanren, Huihui, Hexi sanse xiyue, meise ge sandui, fan sanbai ershisi ren.* » 儀鳳司掌漢人、回回、河西三色細樂，每色各三隊，凡三百二十四人。Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *op. cit.*, *juan* 77, seconde partie de *zhi* 27, 1370. <https://zh.wikisource.org/wiki/元史/卷077>

<sup>640</sup> « *Beifan lianzhang wu tianmo, erba huanian sai yue. Benshi Xihe canfo qu, laiba gongyuan xiqian ge.* » 背番蓮掌舞天魔，二八華年賽月娥。本是西河參佛曲，來把宮苑席前歌。Zhou Xian 周憲, *Wanggong ci* 王宮詞 (Poèmes à chanter du palais), époque Yuan. <https://zh.wikipedia.org/wiki/十六天魔舞>

<sup>641</sup> « *Yi gongnu Sansheng nu, Miaoyue nu, Wenshu nu deng yi shi liu ren anwu, mingwei shiliu tianmo, shou chui fa shubian, dai xiangya foguan, shenbei yingluo, dahong xiaojin zhangduan qun, jinza ao, yunjian, hexiu tianyi, shoudai xiewa, gezhi jiaba laban zhiqi, nei yiren zhi lingchu zouyue.* » 以宮女三聖奴、妙樂奴、文殊奴等一十六人按舞，名為十六天魔，首垂髮數辮，戴象牙佛冠，身被纓絡、大紅綃金長短裙、金雜襖、雲肩、合袖天衣、綬帶鞋鞵，各執加巴刺般之器，內一人執鈴杵奏樂。Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *op. cit.*, *juan* 43, 1370. <https://zh.wikisource.org/wiki/元史/卷043>

musique bouddhique des Xixia ; la seconde suppose que les seize danses des démons célestes ont pu être interprétées par des moines dans les régions de l'ouest, ou par une musique bouddhique des Xixia.

## Musiciens

La chanson « Le nid de l'alouette de Mongolie » (*Bai lingque qu* 白翎雀曲), dans le *Yuan gongci baizhang jianzhu* 元宮詞百章箋注 (Textes de cent chapitres du palais Yuan, édition annotée)<sup>642</sup> serait une grande chanson du *jiaofang* de la dynastie Yuan. Selon le poète Zhang Yu 張昱 de la dynastie Yuan, cette chanson a été écrite par un artiste du Hexi et réalisée par Huonichi 火倪赤, qui était qualifié pour jouer la cithare *zheng*.

## Conseil d'administration

L'utilisation de l'ancienne musique de cour de Xixia est un choix plus acceptable sous la dynastie Yuan. Pouvons-nous supposer que le système musical et la théorie musicale de Xixia ont également été introduits dans le système *liyue* nouvellement établi de la dynastie Yuan?

Nous ne sommes pas ici pour discuter en profondeur du contenu du système *liyue* de la dynastie Yuan, mais au cours du processus de recherche, nous avons constaté que dans l'organisation de la gestion de système *liyue* de la dynastie Yuan, il y avait l'organe *yifengsi* 儀鳳司, qui servait à encadrer les musiciens, le culte et le sacrifice. Nous le proposons ici parce qu'en 1280, le département *zhaohe* 昭和 a été créé sous la division *yifengsi*, il a ensuite été transformé en 1311 en département de la musique céleste (*tianyue* 天樂) pour gérer les musiciens du Hexi<sup>643</sup>. « Musiciens du

---

<sup>642</sup> « *Bai lingque wei weiyi chuming zhi Yuan jiaofang daqu. Juyun qiqu shize yongrong hehuan, zhongze jizao fancu, shuwu bujin zhiyi. Zhiyu bai lingque qu zhi zuozhe, Zhang Yu shangyou yishuo, nai Hexi lingren Huonichi.* » 白翎雀為唯一出名之元教坊大曲。據云其曲「始則雍容和緩，終則急躁繁促，殊無不盡之意。」至於白翎雀曲之作者，張昱尚有一說，乃河西伶人火倪赤。Fu Leshu 傅樂淑, *Yuan gongci baizhang jianzhu* 元宮詞百章箋注 (Textes de cent chapitres du palais Yuan, édition annotée), *op. cit.*, 1995, note 50. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=836349>

<sup>643</sup> « *Tianyue shu, chuming Zhaohe shu, zhicong liupin. Guanling Hexi yueren.* » 天樂署，初名昭和署，秩從六品。管領河西樂人。Song Lian 宋濂, *Yuanshi* 元史 (Histoire des Yuan), *op. cit.*, *juan* 85, *zhi*

Hexi » se réfère ici aux musiciens xixia et Tangwu. Grâce à la fine division du travail dans l'organisation *liyue* de la dynastie Yuan, il existe également un département spécial pour gérer la musique xixia. En même temps, alors que la dynastie Yuan nouvellement établie n'avait pas encore institué la musique qu'elle utiliserait, la musique xixia a joué un rôle dans sa promotion, ce qui montre que le gouvernement de la dynastie Yuan attachait une grande importance à la musique du Hexi et à la musique xixia.

Après avoir répertorié la musique du Hexi adoptée sous la dynastie Yuan, nous pensons que la musique Xixia n'a pas été interrompue après la disparition du régime Xixia, mais a continué à circuler sous un autre nom. La musique du Hexi mentionnée dans l'histoire de la dynastie Yuan fait référence à l'ancienne musique de Xixia, et l'ancienne musique de Xixia mentionnée ici fait référence à la musique de la région sous le régime de Xixia à cette époque.

Cependant, le Hexi a été un passage important sur la Route de la soie depuis l'antiquité, où de nombreuses cultures et musiques ont échangé et se sont influencées. Par conséquent, après l'analyse, nous pensons que la musique du Hexi de la dynastie Yuan n'était pas seulement la musique de Xixia, mais aussi la musique populaire qui circule dans la région du Hexi depuis longtemps.

Des Tangoutes aux Xixia les types de musique et les instruments se sont diversifiés, la musique xixia a eu une grande influence sur la musique des Plaines centrales et sur celle des autres ethnies de la Route de la soie avec lesquelles ils ont été en contact. Nous avons constaté que les Xixia ont, selon le contexte, différents types de musique ainsi que dans la poésie, le théâtre et le rituel. Ces arts sont assez variés chez les Xixia, et certaines pièces de théâtre montrent que la vie quotidienne des Xixia s'est popularisée sous l'influence des Song. Ainsi, l'organisation, les écoles et les règles de gestions des musiciens de la cour se sont enrichies du système des Tang et des Song.

Même si la dynastie a décliné, sa musique a continué à être jouée sous la dynastie Yuan, sous le nom de « musique du Hexi » où vivent les Xixia, et sous les Yuan, c'est une musique de cour mais aussi une musique populaire. Les musiques tangoute, xixia puis hexi n'ont cessé d'être transmises, elles ont toujours tenu une place importante à chaque période de l'histoire.





## Conclusion

Suite aux recherches effectuées dans le cadre de ma thèse, j'ai découvert que les musiques tangoute et de xixia sont des musiques traditionnelles qui proviennent de la tribu tangoute, et que leurs instruments sont au début peu nombreux. Après les premiers contacts entre certaines tribus tangoute et les Han des Plaines centrales, la musique a commencé à se développer. Chaque tribu tangoute vit et se développe indépendamment, et après une analyse approfondie des données historiques, j'ai constaté que la musique xixia créée par la tribu Tuoba des Tangoutes, suite aux relations étroites avec la dynastie Tang, ne représente pas de manière générale la musique des Tangoutes.

Cependant, comme aucune documentation sur la musique des autres tribus tangoutes n'a été trouvée, je n'ai aucun moyen de connaître la musique des autres tribus tangoutes à l'exception de celle du clan Tuoba. Aussi, je ne peux l'analyser qu'à travers la description de la musique tangoute des Qiang, dans l'Histoire du Nord. Par ailleurs comme il n'y a aucune indication claire qui indique de quelle tribu tangoute cette musique est originaire, je ne peux la considérer que comme l'image générale de la musique tangoute vue par les Han de cette époque.

À travers différents niveaux d'analyse dans ma thèse, j'ai abordé séparément la musique tangoute et la musique xixia, car elles sont à la fois liées et indépendantes. La musique xixia, qui est la musique tangoute issue de la tribu Tuoba, ne représente pas l'ensemble de la musique tangoute.

Les lexiques xixia ne donnant aucun détail sur les instruments de musique, j'ai utilisé principalement dans mes recherches le *FanHan heshi zhangzhongzhu* 番漢合時掌中珠, lexique bilingue chinois-tangoute, et avec le nom chinois pour rechercher les instruments des Plaines centrales de la même période, afin d'étudier l'aspect, les détails et l'influence de diverses cultures à travers ces instruments. Même si je ne peux pas dire si les instruments des Plaines centrales sont différents de ceux des xixia en terme, de taille, de forme et de technique de jeu, grâce aux peintures murales et aux

dessins j'ai pu observer les caractéristiques des instruments xixia. Je peux en déduire que les instruments de musique populaires des Plaines centrales sont les mêmes que ceux des Xixia, ce qui montre une nouvelle fois la forte influence de la culture Han et des Plaines centrales chez les Xixia.

Les partitions xixia, n'ayant fait l'objet auparavant que de recherches historiques une analyse musicologique apporte de nouvelles découvertes et des contributions à l'étude de la musique xixia. La musique xixia adopte les modes de la musique de banquet et utilise la notation *gongche* des Plaines centrales. La découverte la plus importante est que les Xixia utilisent principalement la prononciation de leur langue et la complètent par l'écriture, de sorte que la prononciation xixia des notes *gong* et *che* est différente de celle des caractères chinois. Cela a déjà été suggéré par d'autres chercheurs, qui pensent que les Xixia copiaient le système des Han dans un mauvais ordre. Cependant, lorsque j'ai analysé l'ordre de notation utilisé par les Xixia sur la base de la théorie musicale des Tang, j'ai découvert qu'il est cohérent avec les modes de la musique de banquet, ce qui confirme ce que disaient mes maîtres de la troupe de l'opéra Cantonais de Paris : « Pour apprendre la musique chinoise, on utilise principalement ses oreilles et son doigté pour la mémoriser, et la notation de la partition musicale n'est qu'auxiliaire. » L'ordre et la dénomination des notes chez les Xixia, sont dans leurs habitudes linguistiques, mais leur ordre de jeu est identique à celui des Plaines centrales.

Textes, images, mots, partitions, poèmes, des objets disparates, incertains, souvent mal situés, nous sont parvenus, qui tous nous font entendre une civilisation disparue et son esprit de la transmission, qui n'a pas souci d'une totalité, qui ne lie pas chaque élément à l'ensemble du système social ou de vision du monde, mais en fait autant de trésors enfouis à découvrir, à entendre et à interpréter. La lacune, la déchirure, le manque sont ainsi autant de signes à faire jouer.

Dans ma thèse, le fait que les manuscrits que j'ai utilisés soient quelque peu endommagés ou incomplets constitue une limite à ma recherche, mais j'ai continué néanmoins à avancer dans mes recherches sur la base des parties qui peuvent être

analysées. Si à l'avenir d'autres fouilles archéologiques sont effectuées, permettant aux archéologues de retrouver des partitions manquantes, j'aurai la possibilité d'analyser plus en détail l'ensemble des partitions, et d'étudier en profondeur la véritable nature de la musique xixia.

Parmi les timbres (*qupai* 曲牌) des Yuan, certains portent le nom de *Tanggudai*, du nom de l'ethnie des Tangoutes, nous ne savons pas actuellement si le contenu et l'air sont de la musique tangoute ou xixia, mais voyons que *Tanggudai* était un timbre en vogue sous la dynastie Yuan. Un autre timbre, *Yeketangwu*, est noté dans l'Histoire des Yuan s'agissant d'une musique de cérémonie xixia, confirmant ainsi la prospérité de la musique de cour xixia. Le clan Tuoba des Tangoutes a continué à conserver la musique et des arts du spectacle, en particulier la transmission de la musique de cour de la dynastie Tang et la musique de banquet, même après les guerres qui ont changé les dynasties. La dynastie Yuan qui cherchait un système rituel et musical pour gérer le peuple, a adopté celui des Xixia, sur les conseils de Gao Zhiyao, un ancien fonctionnaire, d'origine Tangoute, à la cour des Xixia. Ce qui nous amène à constater que, même après la chute des Xixia, la musique de ces derniers a continué à être jouée par la cour des Yuan.

Les noms des institutions musicales et des arts du spectacle des Xixia apparaissent dans les lexiques xixia avec les instruments, mais la plupart de ces institutions et des spectacles proviennent du système judiciaire des Plaines centrales et de l'art populaire. Aussi si je comprends la gestion et le rôle de ces institutions, je m'explique mal leur rang, leur importance et leur fonction au sein de la cour des Xixia. Beaucoup de spectacles et de danses étaient populaires chez les Tang et les Song, il existe donc de nombreux documents pour étayer mes analyses. Cependant concernant les agences administratives des arts et des instruments xixia, leur origine ne peut être connue avec exactitude, car aucune explication n'est donnée dans les lexiques. On peut constater que l'administration des Xixia a gagné en efficacité après l'adoption du système de gestion de la cour des Plaines centrales et que l'art de cette dernière et la culture Han ont été pleinement adoptés par la société xixia

À Xingqing fu 興慶府 (1038-1205), puis Zhongxing fu 中興府 (1205-1227), capitale des Xixia, aujourd'hui Yinchuan, j'ai rencontré de nombreux experts xixia qui m'ont beaucoup aidée dans mes recherches. Je suis également allée à Heishui (Khara-Khoto), où de nombreux objets culturels xixia ont été découverts, ainsi que dans plusieurs villes où vivaient les Xixia. Face aux ruines xixia balayées par le vent et le sable, j'ai ressenti, au plus profond de moi-même, l'ambiance qu'il devait y avoir sur une scène où les Xixia jouaient de la musique, en plein désert et dans les steppes. J'ai appris l'importance du travail de terrain à l'occasion de mon mémoire de master en ethnomusicologie, et grâce à ma thèse, je m'aperçois que le travail de terrain est également indispensable dans les études d'archéomusicologie, pour ressentir la musique du passé.

Après ma thèse, je poursuivrai mes recherches sur la musique xixia, en allant à la rencontre de descendants de tangoutes ou xixia pour étudier leur musique. La plupart des tribus tangoutes sont retournées dans leur lieu de résidence d'origine après avoir aidé à la fondation de la dynastie Xixia, ou après la chute des Xixia, se sont progressivement intégrées à la vie locale après de multiples échanges avec les Plaines centrales, les Han et d'autres groupes ethniques à travers de la Route de la soie. Les recherches en phonétique et en géographie ont permis de découvrir des descendants de Tangoutes et de Xixia dans les régions montagneuses du Tibet. Après avoir étudié l'histoire, les partitions et les instruments de musique des Xixia, j'élargirai le champ de mes recherches sur leur musique. L'orientation de ma recherche passera de l'archéomusicologie à l'ethnomusicologie, en traçant les musiques tangoutes ou xixia après des siècles d'échanges culturels.

# Bibliographie

## Sources primaires

### Manuscrits

FUJIWARA Michinori 藤原通堯 (1106-1160), *Shinzei kogaku zū* 信西古楽圖 (Illustration de la musique ancienne du moine Shinzei), Tōkyō, Nihon koten zenshū (Archives nationales), rééd. Tōkyō, Gendai shicho, 1449.

GULE Maocai 骨勒茂才, *FanHan heshi zhangzhong zhu* 番漢合時掌中珠 (Perle dans la main des écritures Tangoute et Han synoptique), 1190. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/番漢合時掌中珠\\_甲乙本.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/番漢合時掌中珠_甲乙本.pdf)

*Zazi* 雜字 (Lexique des caractères divers), 1227. IOM ⅧX.2822

### Partitions

Inv. No. 4780, époque Xixia, édité par The British Library Board, International Dunhuang Programme. <https://idp.bl.uk/collection/E82D201885124C75BE374F9CC1C899F8/?return=%2Fcollection%2F%3Fterm%3DOr.12380%252F21>

IOM. Tang. 22/1, Institute of Oriental Manuscripts, manuscrits tangoutes, Saint-Petersburg. <http://www.orientalstudies.ru/rus/>

Or. 12380/21, époque Xixia, édité par The British Library Board, International Dunhuang Programme. <https://idp.bl.uk/collection/E82D201885124C75BE374F9CC1C899F8/?return=%2Fcollection%2F%3Fterm%3DOr.12380%252F21>

Partition de musique du temple Haimu, époque Xixia, Gansu sheng wenwu

kaogu yanjiusuo 甘肅省文物考古研究所 (Institut provincial du Gansu des vestiges culturelles et de l'archéologie), Gansu, 2018.  
<http://www.silkroads.org.cn/portal.php?mod=view&aid=11588>

## Imprimés

- BAI Juyi 白居易, *Sanyue sanri* 三月三日 (3<sup>e</sup> jour du 3<sup>e</sup> mois), époque Tang.
- BAI Juyi 白居易, *Zhezhi* 柘枝妓 (La danseuse de zhezhi), 824.
- BAN Gu 班固, *Han shu* 漢書 (Livre des Han), 111.
- BAO Zhao 鮑照, *Deng lushan wang shimen* 登廬山望石門 (Escaladant le Mont Lu et regardant la porte de pierre), époque Song du Sud (420-479).
- BIAN Ji 辯機, *Da Tang Xiyu ji* 大唐西域記 (Rapport du voyage en Occident à l'époque des Grands Tang), 646.
- CAO Zhi 曹植, *Luoshenfu* 洛神賦 (L'histoire de la déesse de la rivière Luo), 223.
- CEN Can 岑參, *Qin zheng ge, song waisheng ziao zheng guijing* 秦箏歌, 送外甥蕭正歸京 (Chanson de *qin* et *zheng*, renvoyer le neveu Xiao Zheng à la capitale), époque Tang.
- CENG Sanyi 曾三異, *Tonghualu* 同話錄 (Recueil de dialogues), 1646.
- CHEN Gu 陳鵠, *Qijiu xuwen* 耆舊續聞 (Fiction anecdotique), époque Song.
- CHEN Li 陳澧, *Fanyu chen shi dong shu cong shu* 番禺陳氏東塾叢書 (Collection des séries d'écoles privées est de panyu des Chen), « *Shenglitong kao* » 聲律通考 (Analyse des tons et rythmes linguistiques), 1858.
- CHEN Menglei 陳夢雷, *Gujin tushu jicheng* 古今圖書集成 (La grande encyclopédie impériale illustrée des temps passés et présents),

1726-1728.

CHEN Weisong 陳維崧, *Zhegu tian Kuyu he quan xiansheng* 鷓鴣天•苦雨和蘧庵先生 (Cipai de *zhegutian*), époque Qing.

CHEN Yang 陳暘, *Yue shu* 樂書 (Livre de la musique), 1101.

CHEN Yuanjing 陳元靚, *Shilin guangji* 事林廣記 (Encyclopédie populaire), 1266.

CHEN Yuanjing 陳元靚, *Xinbian qunshu leiyao Shilin guangji* 新編群書類要事林廣記 (Livres de groupe nouvellement compilés de *Shilin guangji*), ca. 1265.

CONFUCIUS, *Liji* 禮記 (Classique des rites), époque Zhou.

CONFUCIUS, *Lun yu* 論語 (Entretiens de Confucius), époque Zhou de l'Est.

CUI Gen 崔互, *Chunyuanyuan* 春怨 (Ressentiment printanier), époque Tang.

CUI Jue 崔珣, *He ren tingge* 和人聽歌 (Ecoutant des chansons avec d'autres), époque Tang.

CUI Lingqin 崔令欽, *Jiaofang ji* 教坊記 (Les notes du conservatoire), époque Tang.

*Dafang deng da ji jing* 大方等大集經 *Sūtra Mahāsaṃnipāta*, ca. II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècle.

DAOXUAN 道宣, *Ji shenzhou sanbao gantong lu* 集神州三寶感通錄 (Recueil de miracles relatifs aux trois joyaux en Chine), 664.

DONG Lun 董倫, HU Guang 胡廣, *Daming Taizu Gao huangdi shilu* 大明太祖高皇帝實錄 (Archives de l'empereur Taizu Gao de la dynastie Ming), 1418.



- DU Huan 杜環, *Jingxing ji* 經行記 (Récits de voyage), époque Tang.
- DU You 杜佑, *Tongdian* 通典 (Institutions complètes), 801.
- DUAN Anjie 段安節, *Yuefu zalu* 樂府雜錄 (Documents divers du bureau de la musique), ca.894.
- DUC DE ZHOU, *Zhou li* 周禮 (Rites des Zhou), ca. 770 - 476 av. J.-C..
- FAN Ye 范曄, *Houhan shu* 後漢書 (Livre des Han postérieurs), 445.
- FENG Menglong 馮夢龍, *Xingshi hengyan•qian xiucai cuozhan fenghuangchou* 醒世恆言•錢秀才錯占鳳凰儔 (Recueil de nouvelles *Xingshi hengyan*), 1627.
- FENG Yan 封演, *Fengshi Wenjian ji* 封氏聞見記 (Recueil de notes de Monsieur Feng), Zhonghua shuju, époque Tang.
- FU Heng 傅恒, *Pingding Zhungaer fanglue* 平定準噶爾方略 (La stratégie pour pacifier Junggar), 1770.
- FU Xuan 傅玄, *Jiafu xu* 笳賦•序 (Préface au poème du cornet barbare), époque Jin 晉.
- GAO Cheng 高承, *Shiwu jiyuan* 事物紀原, *Yue wu sheng ge, jiqin* 樂舞聲歌•嵇琴 (Chronique des choses. De la musique, de la danse, des chants et des chansons. La vièle), 1472.
- GAO Cheng 高承, Yan Jing 閻敬, *Shiwu jiyuan jilei* 事物紀原集類 (Collection de *shiwu jiyuan*), 1472.
- GUAN Hanqing 關漢卿, « *Xin shuiling* » 新水令, époque Yuan.
- GUO Maoqian 郭茂倩, *Yuefu shiji* 樂府詩集 (Recueil de poèmes du bureau de la musique), époque Song.

GUO Xun 郭勳, *Yongxi yuefu* 雍熙樂府 (Le bureau de la musique de l'époque Yongxi), 1566.

GUO Xian 郭憲, *Hanwu dong mingji* 漢武洞冥記 (Méditation de la grotte de Hanwu), ca. 947-950.

HAN Yu 韓愈, *Han Yu ji* 韓愈集 (Collection de Han Yu), époque Tang.

HAO Yixing 郝懿行, *Erya yishu* 爾雅義疏 (Lexique Erya), 1822.

HE Chengtian 何承天, *Cuanwen* 纂文 (Recueil de textes), *Huaiquan tang* 懷荃堂, 1925.

HU Daojing 胡道靜 (ed.), *Mengxi bitan jiaozheng* 夢溪筆談校証 (Correction du *Mengxi bitan*), Zhonghua shuju, 1956. rééd. Beijing, Zhonghua shuju, 1962.

HUANG Tingjian 黃庭堅, *Fuweng zashuo* 涪翁雜說 (Le recueil de Fuweng), époque Song.

JIA Zhongming 賈仲明, *Jin Anshou* 金安壽 (Jin Anshou), époque fin de la dynastie Yuan, début de la dynastie Ming.

JIN Tianhe 金天翮, *Xinsheng* 心聲 (Voix du cœur), fin de la dynastie Qing.

JIANG Jie 蔣捷, *Ying tianchang•ci qingzhen yun* 應天長•次清真韻 (Poème *Ying tian chang*), époque Song.

JIANG Kui 姜夔, *Baishi daoren shiji* 白石道人詩集 (Chants du taoïste à la pierre blanche), époque Song.

*Jingben Tongsu Xiaoshuo* 京本通俗小說 (Collection de livres de contes de la capitale), époque Song.

*Lancai He* 藍采和 (Poème), époque Tang.

- LI Bai 李白, *Gufeng* 古風 (19 poèmes de style ancien), trad. Stephen Owen, *The Great Age of Chinese Poetry: the High T'ang*, New Haven and London, Yale University Press, 1981.
- LI Bai 李白, *Nandu xing* 南都行 (Voyage au Nandu), époque Tang.
- LI Daoyuan 酈道元, *Shuijing zhu luoshui* 水經註•漯水 (Commentaires sur le Livre des eaux), fin de la dynastie des Wei du Nord.
- LI Deng 李登, *Shenglei* 聲類 (Dictionnaire des rimes), royaume de Wei (220-265).
- LI Fang 李昉, *Taiping yulan* 太平御覽 (Encyclopédie à relecture impériale de l'ère Taiping), 984.
- LI Jingde 黎靖德, *Zhuzi yulei* 朱子語類 (Recueil de conversations de maître Zhu), 1270.
- LI Longji 李隆基, *Tang Liudian* 唐六典 (Recueil des statuts officiels de la dynastie Tang), 738.
- LI Longji 李隆基, *Kuilei yin* 傀儡吟 (Chant de marionnettes), époque Tang.
- LI Qi 李頎, *Ting An Wanshan chui bili ge* 聽安萬善吹觱篥歌 (En écoutant An Wanshan jouer la musique avec un bili), époque Tang.
- LI Shangyin 李商隱, *Si Xian Dun* 思賢頓 (Penser au palais Xian à Dun), époque Tang.
- LI Shiwang 黎時望, DU Chunzi 杜純梓 (ed.), *Siyang Zazi* 四言雜字 (Lexique des caractères divers de quatre caractères), Hunan, Xiangtan University, 2014.
- LI Tao 李燾, *Xu Zhizhi tongjian changbian* 續資治通鑑長編 (Longue ébauche de la continuation du *Zizhi tongjian*), 1183.

- LI Wenze 李文泽, WU Hongze 吴洪泽, *Mengxi bitan quanyi* 梦溪笔谈全译 (Traduction intégrale du *Mengxi Bitan*), Ba Shu shushe, 1996.
- LI Yanshou 李延壽, *Bei shi* 北史 (Histoire des dynasties du Nord), 659.
- LIE Yukou 列禦寇, *Liezi* 列子 (Classique du vide parfait), époque des Printemps et Automnes.
- LIU An 劉安, *Huainanzi* 淮南子 (Maître de Huainan), début de la dynastie des Han occidentaux.
- LIU Xi 劉熙, *Shiming•shi yueqi* 釋名•釋樂器 (Interprétations des noms et des instruments de musique), ca. 200.
- LIU Xu 劉昫, *Jiu Tang shu* 舊唐書 (Ancien livre des Tang), 945.
- LIU Xun 劉恂, *Lingbiao luyi* 嶺表錄異 (Recueil d'objets et d'événements étrangers à Lingnan), époque Tang.
- LIU Yuxi 劉禹錫, *Guan zhezhi wu er shou* 觀柘枝舞二首 (Deux poèmes « Regarder la danse zhezhi »), époque Tang.
- LIU Yuxi 劉禹錫, *He letian zhezhi* 和樂天柘枝 (Écho au poème zhezhi de Letian), époque Tang.
- LIU Yuxi 劉禹錫, *Tong Letian he Weizhi shenchun hao* 同樂天和微之深春好 (Joyeux printemps avec Letian et Weizhi), ca. 817.
- Liu Zhiyuan zhu gongdiao* 劉知遠諸宮調 (Poèmes dans toutes les tonalités), époque Song.
- LIU Zongyuan 柳宗元, *Tang naoge guchui qu dongman* 唐饒歌鼓吹曲•東蠻 (Musique de cymbales dans la musique de sonneurs et batteurs de la dynastie Tang), époque Tang.

- LU You 陸游, *Laoxue an biji* 老學庵筆記 (Notes de l'hermitage de l'enseignement du vieillard), époque Song.
- MA Duanlin 馬端臨, *Wenxian tongkao* 文獻通考 (Etude exhaustive des documents), 307.
- MARCO Polo, Les funérailles à Tangut [Gansu], Paris, BnF, Français 2810 f. 23r, récit de 1299, copié à Paris vers 1410-1412.
- MARCO Polo, *Livre des merveilles*, 1299, Paris vers 1410-1412, Paris, BnF.
- MENG Yuanlao 孟元老, *Dongjing menghua lu* 東京夢華錄 (Rêves de splendeur de la capitale de l'Est), 1147.
- Miaofa lianhua jing* 妙法蓮華經 Saddharma-Puṇḍarīka-Sūtra (Sūtra du lotus)
- Mujaku Dochu 無著道忠, *Chanlin xiangqi jian* 禪林象器箋 (Notes sur les instruments en ivoire des monastères Chan), 1715.
- NAN Zhou 南卓, *Jiegu lu* 羯鼓錄 (Les notes du tambour *jie*), ca. 848-850.
- NAI Deweng 耐得翁, *Ducheng jisheng* 都城紀勝 (Livre sur la vie et des affaires à Hangzhou), 1235.
- OUYANG Xiu 歐陽修, *Xin Wudai shi* 新五代史 (Nouvelle histoire des Cinq Dynasties), 1053.
- OUYANG Xiu 歐陽修, SONG Qi 宋祁, *Xin Tang shu* 新唐書 (Nouveau livre des Tang), 1060.
- PAN Yue 潘岳, *Shengfu* 笙賦 (Poème en prose de l'orgue à bouche), époque Jin de l'Ouest.
- PEI Cheng 裴鏘, *Chuanqi cui wei* 傳奇•崔煒 (La légende de Cui Wei), époque Tang.

PU Songling 蒲松齡, *Liaozhai zhiyi* 聊齋志異 (Contes extraordinaires du pavillon du loisir), 1740.

QU Yuan 屈原, *Chuci jiuge* 楚辭•九歌 (Chants de Chu • neuf chants), époque Chu.

*Shijing* 詩經 (Classique des vers), époque Zhou.

SIMA Guan 司馬光, *Wen guo Wenzheng Sima Gong wenji* 溫國文正司馬公文集 (Œuvres complètes du seigneur Sima, duc de Wen, nom posthume Wenzheng), époque Song.

SIMA Guang 司馬光, *Shumiyuan kaiqi shengjie daochang paidangci•gouqu* 樞密院開啟聖節道場排當詞•勾曲 (Poème sur le conseil privé), époque Song.

SIMA Qian 司馬遷, *Shiji* 史記 (Mémoires du grand historien), 91 av. J.-C.

SEONG Hyeon 成俛성현, *Akhak Gwebeom* 악학궤범 (Canon de la musique), 1493.

SHEN Kuo 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談 (Notes au fil du pinceau du ruisseau des rêves), 1088.

SHEN Kuo 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談 *Bubitan* 補筆談 (Partie supplémentaire des Notes au fil du pinceau du ruisseau des rêves), fac-similé Jiangsu Guangling guji 江苏广陵古籍, 1305.

SONG Lian 宋濂, *Yuan shi* 元史 (Histoire des Yuan), 1370.

SUN Guangxian 孫光憲, *Beimeng suoyan* 北夢瑣言 (Recueil des événements historiques de Tang Wuzong aux Cinq Dynasties et Dix Royaumes), époque Cinq Dynasties et Dix Royaumes.

TANG Shunzhi 唐順之, *Baibian* 稗編 (Partie bai), époque Ming.

- TAO Zongyi 陶宗儀, *Nancun chuogeng lu* 南村輟耕錄 (Registre des labours dans les champs d'un village du sud), 1367.
- TOKTOGHA, *Jin shi* 金史 (Histoire des Jin), 1343.
- TOKTOGHA, *Liao shi* 遼史 (Histoire des Liao), 1343.
- TOKTOGHA, *Song shi* 宋史 (Histoire des Song), 1345.
- WANG Cheng 王稱, *Dongdu shilue* 東都事略 (Résumé des événements dans la capitale de l'est), 1186.
- WANG Cheng 王稱, *Xixia shilue* 西夏事略 (Histoire des Xixia), époque Song.
- WANG Fuzhi 王夫之, *Jiangzhai Shihua* 薑齋詩話 (Travaux sur la théorie de la poésie), époque fin Ming - début Qing.
- WANG Gong 王鞏, *Wenjian jinlu* 聞見近錄 (Notes sur les choses vues et entendues), dynastie Song.
- WANG Jide 王驥德, *Qulu zalun*《曲律》雜論 (Commentaires divers sur les règles de composition des ballades), époque Ming.
- WANG Mingsheng 王鳴盛, *Eshu bian, shouren san, junshi* 蛾術編•說人三•君氏 (Notes de Wang Mingsheng), 1841.
- WANG Qi 王圻, *Leishu sancai tuhui* 類書三才圖會, *qiyong tuhui* 器用圖會 (Livre des trois catégories. Dessins des ustensiles), 1609.
- WANG Shifu 王實甫, *Si chengxiang gaohui lichun tang* 四丞相高會麗春堂 (Le premier ministre et trois autres personnes se rencontrent dans la salle Lichun situéé dans le jardin royal), époque Yuan.
- WANG Yiqing 王奕清, *Qinding qupu* 欽定曲譜 (Collection de partitions), 1715.

- WANG Yiqing 王奕清, *Yuding cipu* 欽定詞譜 (Recueil de textes *ci*), époque Qing.
- WANG Yiqing 王奕清, *Yuding qupu* 御定曲譜 (Partitions de musiques impériales), époque Qing.
- WANG Yong 王邕, *Xiangling guse* 湘靈鼓瑟 (La concubine Ling joue de la cithare *se*), époque Tang.
- WANG Zhou 王灼, *Biji manzhi* 碧雞漫志 (Notes de la ruelle biji), 1149.
- WEI Shou 魏收, *Wei shu* 魏書 (Livre des Wei), 550.
- WEI Xuan 韋絢, *Liu binke jiahua lu* 劉賓客嘉話錄 (Les meilleurs contes de l'invité Liu), 856.
- WEI Zhi 魏徵, *Sui shu* 隋書 (Histoire des Sui), 636.
- Wuliangshou Jing* 無量壽經 *Sukhāvātīvyūha* (Sūtra de la vie infinie)
- WU Guangcheng 吳廣成, *Xixia shushi* 西夏書事 (Chroniques des Xixia), 1825.
- WU Mei 吳梅, *Nanbei ci jianpu* 南北詞簡譜 (Notation musicale des *ci* du Nord et du Sud), époque Qing.
- WU Rong 吳融, *Li Zhou tan zheng ge* 李周彈箏歌 (Li Zhou jouant un chant à la cithare), époque Tang.
- WU Zimu 吳自牧, *Mengliang lu* 夢梁錄 (Rêve de l'ancienne capitale), 1274.
- XU Hun 許渾, *Pei Wang Shangshu fanzhou lianchi* 陪王尚書泛舟蓮池 (Accompagner Wang Shangshu pour faire du bateau sur l'étang aux lotus), époque Tang.
- XU Jing 徐競, *Gaoli tujing* 高麗圖經 (Livre illustré de la Corée), 1167.



- XU Mengshen 徐夢莘, *Sanchao beimeng huibian* 三朝北盟會編 (Recueil entre les Trois Dynasties et l'Alliance du Nord), 1194.
- XU Sanjie 許三階, *Jiexia ji* 節俠記 (Histoire du chevalier errant), époque Ming.
- XU Shen 許慎, *Shuowen jiezi* 說文解字 (Explication des pictogrammes et des idéo-phonogrammes), 121.
- XU Songzi 徐松自, *Song huiyao jigao* 宋會要輯稿 (Documents importants de la dynastie Song), 1809.
- XU Yikui 徐一夔, *Da Ming jili* 大明集禮 (Collection des rituels de cour de la dynastie Ming), 1370.
- XU Youren 許有壬, *Shuidiao getou • Gengyin qiu jixi ci kejian shou yun* 水調歌頭•庚寅秋即席次可見壽韻 (Rencontrer Shou Yun lors du banquet au printemps de l'année *gengyin*), époque Yuan.
- XUN Zi 荀子, *Yuelun* 樂論 (Théorie de la musique), époque des Royaumes combattants.
- XIN Qiji 辛棄疾, *Zhegu tian. He zhaojinchen fuwen yun* 鷓鴣天•和趙晉臣敷文韻 (sur le timbre L'oriole au ciel), époque Song.
- XUE Juzheng 薛居正, *Jiu Wudai shi* 舊五代史 (Ancienne histoire des Cinq Dynasties et Dix Royaumes), 974.
- YAO Sui 姚燧, *Zui gaoge - Ganhuai* 醉高歌•感懷 (Chant ivresse et nostalgie), ca. 1305.
- YAN Jidao 晏幾道, *Dielian hua* 蝶戀花 (Fleurs d'amour et papillon), époque Song.
- YAN Shigu 顏師古, *Shiyou Jijiu pian Zhu* 史游急救篇注 (Annotation des Chapitres pour maîtriser rapidement [les caractères] de Shiyou), époque

Sui.

YAN Zhangming 嚴長明, *Qianlong Xi'an fuzhi* 乾隆西安府志 (Journal de la préfecture de Xi'an de Qianlong), 1779.

YANG Shen 楊慎, *Danqian zonglu* 丹鉛總錄 (Collections générales sur les études sur le plomb), ca. 1547.

YANG Shen 楊慎, *Sheng'an waiji* 昇庵外集 (Collection de Sheng'an), époque Ming.

YANG Shouli 楊守禮, *Jiajing Ningxia xinzhì* 嘉靖寧夏新制 (Nouveau système de Ningxia sous l'ère de l'empereur Jiajing), époque Ming.

YANG Weizhen 楊維禎, *Yang Weizhen ji* 楊維禎集 (Collection de Yang Weizhen), époque fin de la dynastie Yuan - début Ming.

YE Mengde 葉夢得, *Bishu luhua* 避暑錄話 (Conversations enregistrées en échappant à la chaleur), époque Song.

YE Shi 葉適, *Bingbu Shangshu Cai gong mu zhiming* 兵部尚書蔡公墓誌銘 (L'épithaphe de Cai Gong, ministre de la Guerre), époque Song.

YE Xie 葉燮, *Yuanshi* 原詩 (Poèmes originaux), époque Qing.

*Yili* 儀禮 (Étiquette et rites), V<sup>e</sup> av. J.-C. - IV<sup>e</sup> siècle.

YING Shao 應劭, *Fengsu tongyi* 風俗通義 (Collection de coutumes populaires), 195.

*Yiwen Zonglu* 異聞總錄 (Anecdotes), époque Song.

YUAN Zhen 元稹, *Pipa ge* 琵琶歌 (Poème du pipa), époque Tang. Traduction David Badagnani, 2021.  
<http://earlychinesemusic.blogspot.com/2021/03/musical-instrument->

YUN Lu 允祿, JIANG Pu 蔣溥, *Huangchao Liqi tushi* 皇朝禮器圖式 (Illustrations des ustensiles rituels de la dynastie régnante), 1759.

YU Que 余闕, *Qingyang xiansheng wenji* 青陽先生文集 (Anthologie de Monsieur Qingyang), 1445.

YU Shaoyu 余邵魚, FENG Menglong 馮孟龍 (1574-1646), *Dongzhou lieguo zhi* 東周列國志 (Histoire des Zhou orientaux), époque Ming.

ZANG Maoxun 臧懋循, *Yuanqu xuan* 元曲選 (Sélection des ballades des Yuan), ou *Yuanren baizhong* 元人百種 (Cent pièces des lettrés de l'époque Yuan), 1616.

ZHANG Heng 張衡, *Dongjing fu* 東京賦 (Poème de la capitale de l'est), époque Han.

ZHANG Hu 張祜, *Guan Hangzhou zhezhi* 觀杭州柘枝 (Regarder le *zhezhi* de Hangzhou), époque Tang.

ZHANG Hu 張祜, *Guan Yang Yuan zhezhi* 觀楊媛柘枝 (Regarder Yang Yuan danser le *zhezhi*), époque Tang.

ZHANG Hu 張祜, *Zhou yuanwai xishang guan zhezhi* 周員外席上觀柘枝 (Un fonctionnaire du nom de Zhou regarde la danse *zhezhi* assis à une table de banquet), époque Tang.

ZHANG Jian 張鑑, *Xixia jishi benmo* 西夏紀事本末 (Chroniques xixia), époque Qing.

ZHANG Lei 張耒, *Mingdao zazhi* 明道雜誌 (Notes diverses pour illuminer la voie), époque Song.

ZHANG Lu 張祿, *Cilin zhiyan* 詞林摘豔 (Beauté de la forêt de poèmes), 1539.

- ZHANG Tingyu 張廷玉, *Ming shi* 明史 (Histoire des Ming), 1739.
- ZHANG Tingyu 張廷玉, *Qinding xu Wenxian tongkao* 欽定續文獻通考 (Étude approfondie des documents, supplément), 1784.
- ZHANG Xian 張先, *Shuangyunzi* 雙韻子 (Double rimes), époque Song.
- ZHANG Xiaobiao 章孝標, *Zhezhi* 柘枝, époque Tang.
- ZHANG Yan 張炎, *Ciyuan* 詞源 (Etymologie), époque Song.
- ZHAO Lin 趙璘, *Yinhua lu* 因話錄 (Cahiers des affaires de la dynastie Tang), époque tang.
- ZHAO Yi 趙翼, *Ershier shi zhaji* 二十二史札記 (Recueil des vingt-deux histoires), 1866.
- ZHONGYANG MINZU XUEYUAN YISHU XI'WENYI LILUN ZU 中央民族学院艺术系·文艺理论组 (Université centrale des nationalités Département des arts, groupe de théorie littéraire), *Mengxi bitan yinyue bufen zhushi* 《梦溪笔谈》音乐部分注釋 (Les passages sur la musique dans le *Mengxi bitan* traduits et annotés), Beijing, Renmin yinyue, 1979.
- ZHOU Mi 周密, *Qidong yeyu . Zuoyi qishi* 齊東野語•作邑啓事 (Langue sauvage de Qidong•annonce de la ville), époque Song.
- ZHOU Mi 周密, *Wulin jiushi* 武林舊事 (Les choses anciennes de la ville de Wulin (Hangzhou)), 1290.
- ZHOU Qi 周祈, *Mingyi kao* 名義考 (Essai sur les noms), époque Ming.
- ZHOU Xian 周憲, *Wangong ci* 王宮詞 (Poèmes à chanter du palais), époque Yuan.
- ZHOU Xiangyu 周祥鉦, ZOU Jinsheng 鄒金生, *Jiugong dacheng nanbei ci*

*gongpu* 九宮大成南北詞宮譜 (Anthologie complète de textes et d'airs musicaux du Sud et du Nord en neuf modes), 1746.

ZHU Quan 朱權, *Taihe zhengyin pu* 太和正音譜 (Partition du son correct de la grande harmonie), 1458.

ZHU Xi 朱熹, *Huian xiansheng Zhu Wengong wenji* 晦庵先生朱文公文集 (Recueil des écrits de Zhu Xi), 1265.

ZHU Yi 朱翌, *Yijue liao zaji* 猗覺寮雜記 (Notes diverses de la Hutte des sens exacerbés), époque Song.

ZHU Youdun 朱有燉, *Yuan gongci baizhang jianzhu* 元宮詞百章箋注 (Textes de cent chapitres du palais Yuan, édition annotée), époque Ming, Beijing, Shumu wenxian chubanshe.

## Thèses

WANG Estelle Weiping, *Les partitions pour pipa de Dunhuang : édition et interprétation*, thèse sous la direction de François Picard, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2016.

WEST Stephen H., *Studies on Chin [Jin] dynasty (1115-1234) literature*, Ann Arbor (Mi), The University of Michigan, 1972.

## Vidéo

«Smotritel»: Khara-Khoto — «Mortvy» Gorod (« Le Gardien » : Khara-Khoto Est Une Ville « Morte »), Reportage Avec Marina Vadimovna Kozlovskaya, Département scientifique et éducatif de l'Ermitage, 2020.  
[https://www.youtube.com/watch?v=-HszZ\\_p0YqM](https://www.youtube.com/watch?v=-HszZ_p0YqM).

## Sources secondaires

### Articles

### Articles collectifs

BAIKE, « yemo 也 麼 »  
[https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=152366&la=0&powerM](https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=152366&la=0&powerMode=0)  
[ode=0. https://baike.baidu.com/item/也么/8588531.](https://baike.baidu.com/item/也么/8588531)

ENCYCLOPEDIA SCHOLARLY COMMUNITY, « Terma (Religion) », 2022.  
<https://encyclopedia.pub/entry/31458>

GUWEN ZHI JIA 古文之家, *Ershi huantou shuangdiao xin shuiling* 二十换头双  
调 新 水 令 , époque Yuan.  
<https://www.cngwzj.com/ftgushi/YuanDai/66253/>

HANDIAN 漢 典 , La prononciation de *ba* dans l'antiquité.  
<https://www.zdic.net/zd/yy/sgy/把>

INSTITUT DES MANUSCRITS ORIENTAUX (Institute of Oriental Manuscripts, Пётр  
Кузьмич Козлов), « Pyotr Kuzmich Kozlov (16.10.1863 —  
26.09.1935) », Saint-Pétersbourg, Institute of Oriental Manuscripts.  
[http://www.orientalstudies.ru/eng/index.php?option=com\\_personaliti](http://www.orientalstudies.ru/eng/index.php?option=com_personalities&Itemid=74&person=29)  
[es&Itemid=74&person=29](http://www.orientalstudies.ru/eng/index.php?option=com_personalities&Itemid=74&person=29)

MOGAO KU CANGUAN YUYUE WANG 莫高窟參觀預約網 (Réseau de réservation  
des visiteurs des grottes de, *Youyi, hele erqi de xiangpu biaoyan* 遊藝,  
和樂而起的相撲表演 (Divertissement, spectacle de sumo), 2020.  
<https://read01.com/Azm2NJj.html>

SOCIETE RUSSE DE GEOGRAPHIE Русское географическое общество, *Dekoracja*  
*Oltarzowa W Kształcie Liścia* (Décoration d'autel en forme de  
feuille)(Xx-2014), <https://harahoto.rgo.ru/>

YISHU WENXIAN 藝戲文曲, *Kunqu nanqu de qupai (xianlü) quan* [ju jiugong dacheng nanbei gongpu] 崑曲南曲的曲牌(仙呂)全 [據九宮大成南北宮譜](Qupai complet (xianlü) de l'opéra kun et de l'opéra du sud [D'après Jiugong dacheng nanbei gongpu]), 2014. [https://linoluu.wordpress.com/2014/09/25/崑曲南曲的曲牌\(仙呂\)全 \[據九宮大成南北宮譜/](https://linoluu.wordpress.com/2014/09/25/崑曲南曲的曲牌(仙呂)全 [據九宮大成南北宮譜/)

WIKIPEDIA, « muya », [https://fr.wikipedia.org/wiki/Muya\\_\(langue\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Muya_(langue)).

WIKIPEDIA, « Période solaire », [https://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A9riode\\_solaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A9riode_solaire)

### Articles signés

ADUONUM Ama Oforiwaa, «Walking as fieldwork method in ethnomusicology », *Ethnomusicology*, vol. 65, n° 2, 2021, p. 221–258.

ARAKAWA Shintaro, « On the Draft of a Tangut “Stone Launcher” -Tang. 46 inv. No. 156 (2006) st. inv. No. 5217 preserved in Oriental Manuscripts Institute », Russian Academy of Sciences-, *Written Monuments of the Orient*, vol. 2, 2012, p. 44-51. [http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/PPV\\_17\\_2\\_2012\\_05\\_arakawa.pdf](http://www.orientalstudies.ru/rus/images/pdf/PPV_17_2_2012_05_arakawa.pdf)

BADAGNANI David, « Early Chinese Music Resources: Yuan », *Early Chinese Music*, <http://earlychinesemusic.blogspot.com/2017/03/early-chinese-music-resources-yuan.html> rev. 2023.

BELIS Annie, Ann BUCKLEY, Catherine HOMO-LECHNER, François PICARD (dir.), *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, « Recherche Musique et Danse », 2 vol., 1994.

BOHLMAN Philip V, « Returning to the ethnomusicological past », Gregory Barz and Timothy J. Cooley (dir.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2nd ed., Oxford

University Press, 2008, p. 246-270.

CHARLEUX Isabelle, « The Inner Mongol City of Hohhot/Guihuacheng in the Eyes of Western Travellers », *Mongolica Pragensia*, Stanislav Juhaňák – TRITON, 2020.

CHARLEUX Isabelle, « Les “lamas” vus de Chine : fascination et répulsion », *Extrême-Orient Extrême-Occident* 24, 2002, p. 133-151.

DEEG Max, « Looking from The Periphery: Some Additional Thoughts on Yulin Cave 3 », *Buddhism in Central Asia I*, Leiden, Brill, 2020, p. 230–243.

DICK Alastair, « Ghaṭa », *Grove Music Online*, 2001.

DUNNELL Ruth, « The Hsia Origins of The Yüan Institution of Imperial Preceptor », *Asia Major*, 3rd series, Vol. 5, No. 1, 1992, p. 85–111.

DURING Jean, « Ameneh YOUSEFZADEH : *Les bardes du Khorasan iranien. Le bakhshi et son répertoire*, Louvain, Peeters, “Travaux et mémoires de l’Institut d’Etudes Irlandaises”, n° 6, 2002 », *Cahiers d’ethnomusicologie*, vol. 17, 2004, p. 357-360.

FENG Zhuohui 冯卓慧, « 2004 *Nian yuelu xue yanjiu zongshu* » 2004 年乐律学研究综述 (Une revue de la recherche sur le tempérament musical en 2004), *Zhongguo yinyue nianjian* 中国音乐年鉴 2005, p. 7-8.

GAO Guobin 高国彬, « *Yuan beiqu pu jianbian* » 元北曲谱简编 (Recueil des partitions de *beiqu* des Yuan), 2013. [http://www.xywq.com/scyd\\_article\\_show.aspx?id=2032](http://www.xywq.com/scyd_article_show.aspx?id=2032)

GONG Xun, « Uvulars and uvularization in Tangut phonology », *Language and Linguistics*, vol. 21, 2020, p. 175–212.

GORIN Gennady, HUANG Susan Shih-Shan, « Divine Mobility and Sacred Geography: Psychopomp Travel in Buddhist Art », 2017. <https://ssrn.com/abstract=3476124>



- GUO Jing 郭静, « Yulin ku disanku Wushiyi mian Qianshou Guanyin jingbian zhong de Xixia wuzhi wenhua yingxiang » 榆林窟第 3 窟五十一面千手观音经变中的西夏物质文化影像 (L'image de la culture matérielle des Xixia dans le Sūtra d'Avalokitesvara aux cinquante et un côtés et aux mille bras dans la grotte 3 des grottes de Yulin), *Ningxia shifan xueyuan xuebao* 宁夏师范学院学报, vol. 2, 2018, p. 79-87.
- HEBERER Thomas, « The contention between Han 'civilizers' and Yi 'civilizees' over environmental governance: A case study of Liangshan Prefecture in Sichuan. », *The China Quarterly*, no. 219, 2014, p. 736-759.
- HELFFER Mireille, « Un rituel du monastère tibétain de Shéchen : des textes à la pratique en terre d'exil », *Archives de sciences sociales des religions*, n°154, 2011, p. 121-137.
- HU Xiaopeng 胡小鹏, « Yuandai Semuren yu erdengren zhi » 元代“色目人”与二等人制 (Le « peuple Semu » et le système de seconde classe sous la dynastie Yuan), *Xibei shida xuebao : Shehui kexue ban*, vol. 50, n° 6, 2013, p. 56-59.
- HU Xunlei 胡迅雷, HUO Shengping 霍升平, « Geyue zhi wuyin wei yiyin – yu Sun xingqun tongzhi shangque » 革乐之五音为一音考——与孙星群同志商榷 (Examen de « La réforme de cinq yin à un seul yin » - discussion avec Sun Xingqun), *Ningxia daxue xuebao* 宁夏大学学报, n° 2, 1984, p. 76-78.
- IKEDA Takumi 池田巧, « Exploring The Mu-Nya People and Their Language », *Zinbun: memoire of the Research Institute for Humanistic Studies, Kyoto University*, vol, 39, 2006, p. 19-147.
- JACQUES Guillaume, « The Tangut Kinship System in Qiangic Perspective », Nathan W. Hill (dir.), *Medieval Tibeto-Burman Languages IV*, Leiden, Brill, 2012, p. 211-257.
- JACQUES Guillaume, « Traditional Chinese Phonology », *Encyclopedia of*

*Chinese Language And Linguistics*, vol. 14, 2017.  
[http://crlao.ehess.fr/docannexe/file/1773/traditional\\_chinese\\_phonology\\_gj\\_libre.pdf](http://crlao.ehess.fr/docannexe/file/1773/traditional_chinese_phonology_gj_libre.pdf)

Ji Yue 姬越, « From *Qièyùn* to *Guǎngyùn*. An overview of the *Qièyùn* Series rime books », *Bulletin of Chinese Linguistics*, vol.14, 2021, p. 57–73.

KEPPING Ksenia, “The Famous Liangzhou Bilingual Stele: a New Study”, *T’oung Pao*, vol. 84, n° 4/5, 1998, p. 356–79.

KHOKHLOV Yury, « The Xi Xia legacy in Sino-Tibetan art of the Yuan dynasty », *Asian Arts*, 2016. <https://www.asianart.com/articles/xi-xia/>

LAM Joseph, « 'There is no music in Chinese music history': Five court tunes from the Yuan Dynasty (AD 1271-1368) », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 119, n° 2, 1994, p. 165-188.

LAM Lap, « A Reconsideration of Liu Yong and his "Vulgar" Lyrics », *Journal of Song-Yuan Studies*, no. 33, 2003, p. 1–47.

LAI Yunfan, GONG Xun, Jesse P. GATES, Guillaume JACQUES, « Tangut as a West Gyalrongic Language », *Folia Linguistica*, vol. 54, 2020, p. 171–203.

LANLING Xiaoxiaosheng 蘭陵笑笑生, *Jin Ping Mei* 金瓶梅 (Fleurs en Fiole d’Or Jin Ping Mei), 1610, trad. André Lévy, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2 vol., 1985.

LAWERGEN Bo, « Harps on The Ancient Silk Road », Neville Agnew, dir., *Conservations of Ancient Sites on the Silk Road*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2004, p. 117-124.

LI Fanwen 李范文, « Aperçu sur l’empire Xixia et sur la langue et l’écriture tangoutes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 157<sup>e</sup> année, n° 4, 2013, p. 1683-1691.

LI Fanwen 李范文, « 'Wuyin qieyun' yu 'Wenhai baoyun' bijiao yanjiu » 五音切

韵与文海宝韵比较研究 (Comparative study of the 'Dissected Rhymes of The Five Sounds' and the 'Precious Rhymes of the sea of characters'), *Xixia yanjiu* 西夏研究 (Tangut Research), vol. 2, Beijing, Zhongguo shehuike xueyuan, 2006, p. 275.

LI Tche-Houa, « Le dramaturge chinois Kouan Han-K'ing », *Les Théâtres d'Asie*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1961, p. 79-88.

LI Wen 李玟, « Banzipu de qianshi jinsheng » 半字譜的前世今生 (Passé et présent de la notation en “demi-caractères”), *Zhongguo yinyue* 中國音樂 (Chinese music), vol. 3, 2018, p. 30-41, et 48.

LI Xifan, « *A General History of Chinese Art: From the Five Dynasties to the Yuan Dynasty* », Berlin/Boston, Walter De Gruyter, 2022, p. 196-197.

LIU Wenrong 刘文荣, « Dangxiang minzu yu Song yinyue wenhua guanxi xintan – yi Ecang Heishui cheng wenxian ㄨㄨ02822 suo jian ‘shui zhan’ yueqi wei kaoju » 党项民族与宋音乐文化关系新探—以俄藏黑水城文献 ㄨㄨ02822 所见“水盞”乐器为考据 (Une nouvelle exploration de la relation entre le groupe ethnique Dangxiang et la culture musicale Song— Basée sur l'instrument de musique « tasse d'eau » trouvé dans le document collecté par les Russes dans la ville de Heishui ㄨㄨ02822), *Minzu yishu* 民族艺术, 2016, vol. 4, p. 61-67.

LIU Wenrong 刘文荣, « Guazhou dong Qianfo dong Xixia di qi ku “Niepan bian” zhong yueqi tuxiang de yinyuexue kaocha » 瓜州东千佛洞西夏第7窟“涅槃变”中乐器图像的音乐学考察 (Une enquête musicologique sur les images d'instruments de musique dans la « Transformation du Nirvana » de la grotte xixia 7 dans la grotte des Mille Bouddhas de l'Est à Guazhou), *Xixia xue* 西夏学 (Xixia Studies), vol.11, 2015, p. 235-244.

LIU Wenrong 刘文荣, « Wugemiao shiku yinyue neirong zongshu — jianji Xixia

tongjiaolei yueqi de kaocha » 五个庙石窟音乐内容综述—兼及西夏铜角类乐器的考察 (Recherche préliminaire sur le contenu musical des cinq temples et grottes - enquête sur les cornes en bronze des Xixia), *Xixia xue* 西夏学 (Xixia Studies), vol. 2, 2019, p. 115-123.

LIU Wenrong 刘文荣, « Xixia yueqi 'qixing' kao » 西夏乐器“七星”考 (Recherche sur le "qixing", instrument de musique xixia), *Ningxia daxue xuebao (Renwen shehui kexue ban)* 宁夏大学学报(人文社会科学版), vol. 37, n° 3, 2015, p. 38-45.

LONG Jian 龙剑, *Chuantong wenhua tan li zhi jiu, beiqu de yuantou* 传统文化探源之九、北曲的源头 (Exploration de la culture traditionnelle sur l'origine de *beiqu*), 2022.  
<https://bbs.wenxuecity.com/poetry/901262.html>

LUO Sunni, « The feitian's identity and place in the Silk Road skies », *Silk Road 2020*, 2020.

MEINERT Carmen, production of tantric Buddhist texts in the tangut empires, Jingang Haimu 金剛亥母, *Journal of the International Association of Buddhist Studies*, Peeters Publishers, 2021, vol. 44, p. 441-484.

MINER Allyn, « Part 2 Issues and Processes: Musical instruments: Northern », Alison Arnold (dir.), *Garland Encyclopedia of World Music Volume 5 - South Asia: The Indian Subcontinent: Area*, Routledge, 1999, p. 342-343.

NISHIDA Tatsuo 西田龍雄, « seikago inzu 'Goin setsuin' no kenkyū (ge) » 西夏語韻圖『五音切韻』の研究(下) (A Study of the Xixia rhyme tables "Wu yin qie yun" (3)), *Kyōto daigaku bungaku bu kenkyū kiyō* 京都大學文學部研究紀要 (Mémoires du département des lettres, université de Kyōto), vol. 22, Kyoto, Kyōto daigaku bungaku bu 京都大學文學部 (Faculté des lettres de l'Université de Kyoto), 1983, p. 83.

- PICARD François, « Chine, comment décrire une musique décrite comme descriptive ? », Michel IMBERTY (dir.), *De l'écoute à l'œuvre, Études interdisciplinaires*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 43-59.
- PICARD François, « La classification en huit matériaux des instruments en Chine », *Études chinoises*, XV N° 1-2, 1996, p. 159-180.
- PICARD François, « Les notations musicales en Chine », *Rencontres Musique & Notations*, GRAME, mars 1997, Lyon, p. 61-74.
- PICARD François, « Nom, objet et usage : le bol *qing* ponctuant la psalmodie bouddhique », Annie BELIS, Ann BUCKLEY, Catherine HOMO-LECHNER, François PICARD (dir.), *La pluridisciplinarité en archéologie musicale*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, « Recherche Musique et Danse », 2 vol., 1994, p. 381-388.
- PICKEN Laurence, « Musical Terms in a Chinese Dictionary of The First Century », *Journal of the International Folk Music Council*, vol. XIV, 1962, p. 40-43.
- RAULT-LEYRAT Lucie, Compte-rendu de « Music from the Tang court » de Laurence Picken, *Cahiers d'Extrême-Asie*, 1993/7, p. 437-441.
- SAMOSYUK Kira Fyodorovna, « The Guanyin Icon of Khara-Koto », *Manuscripta Orientalia*, vol.3, no.1, St. Petersburg, 1997, p. 51-61.
- SHI Jinbo 史金波, « *Wenhai bayun xuyan, tikuan yikao* » 文海宝韵序言、题款译考 (Examen de la préface et de la traduction du titre de *Wenhai Baoyun*), *Ningxia shehui kexue* 宁夏社会科学, n° 4, 2001, p. 83.
- SHI Jinbo 史金波, « Xixia de fojiao » 西夏的佛教 (Bouddhisme des Xixia), *Fayin* 法音, no. 8 2005, p. 34.
- SOLOIN Kij, « Brief account of the Tangut grammar » [https://www.academia.edu/73167270/Brief\\_account\\_of\\_the\\_Tangut\\_grammar](https://www.academia.edu/73167270/Brief_account_of_the_Tangut_grammar)

- SOLOIN Kij, « The formation of Tangut ideology: Buddhism and Confucianism », *Buddhism in Central Asia I: Patronage, Legitimation, Sacred Space, and Pilgrimage*, Leiden, Brill, 2020, p. 123-148.
- STEIN Aurel, « Sketch plan of ruined town of Khara-Khoto », *Innermost Asia*, Vol. III, Pl. 18, Oxford, 1928.  
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.69618>
- SUN Jimin 孙继民, « *Gansu wuwei suo chu yizu xixia hanwen yueguan wenshu kaoshi* » 甘肃武威所出一组西夏汉文乐官文书考释 (Une recherche textuelle et une interprétation sur un document retrouvé à Wuwei, sur le fonctionnaire de la musique xixia en chinois), *Xixia xue* 西夏学, vol.13, 2016, p. 151-155.
- SUN Xingqun 孙星群, « *Xixia yinyue shitan* » 西夏音乐试探 (Exploration de la musique xixia), *Yinyue yanjiu* 音乐研究, vol. 2, 1982, p. 40-47.
- SUN Xingqun, 孙星群 « *Xixia hanwen ben Zazi yinyue bu zhi pouxi* » 西夏汉文本杂字音乐部之剖析 (Analyse du vocabulaire musical des xixia dans le dictionnaire des caractères divers, version chinoise), *Yinyue yanjiu* 音乐研究, vol. 4, 1991, p. 89-97.
- TERENT'EV-KATANSKIJ A.P., ZAITSEV V.P. dir., « *Muzyka V Gosudarstve Tangutov* » (La musique dans l'État Tangut), *Pis'mennye pamyatniki vostoka* (Monuments écrits d'Orient), no. 1 (10), spring-summer, 2009, p. 73.
- THONDUP Tulku, « The *terma* tradition of the Nyingmapa school », *The Tibet Journal*, vol. 15, n° 4, 1990, p. 149–58.
- TSAI Facheng, « Ancient Chinese and Early Mandarin », *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series*, n° 2, 1985, p. i–iv et 1-182.
- WANG Fuli 王福利, « Tao Zongyi « *Nancun chuogeng lu* » suo shou Yuan dada quming kao », 陶宗仪《南村辍耕录》所收元达达曲名考 (Une analyse des noms des musiques dada des Yuan recueillies dans le “*Registre des labours dans les champs d'un village du sud*” de Tao

Zongyi), *Yuyan kexue* 语言科学, 2003, vol. 2, p. 73-90.

WANG Peipei 王培培, « Xixia wenxian zhong de yinyi yuanze » 西夏文献中的音译原则 (Principes de translittération dans la littérature Xixia), *Tangut Studies* 西夏研究, no.3, 2016, p.31-34.

WEST Andrew, « Musical notation for flute in Tangut manuscripts », *Tanguty v Tsentral'noy Azii: Sbornik statey v chest' 80-letiya professora Ye.El.Kychanova* (Tangouts en Asie centrale : Recueil d'articles en l'honneur du 80<sup>e</sup> anniversaire du professeur E. El. Kychanov), Moscou, Vostochnaya Literatura, 2012, p. 443-453.

WEST Stephen H., « Jurchen elements in the Northern drama *Hu-T'ou-P'ai* 虎頭牌 », *T'oung Pao*, vol. 63, n<sup>o</sup> 4/5, 1977, p. 273–295.

WU Lanjie 乌兰杰, « Yuandai dada yuequ kao » 元代达达乐曲考 (Un examen de la musique dada de la dynastie Yuan), *Yinyue yanjiu* 音乐研究, vol. 1, 1997, p. 76.

WU Lishuo 吴黎朔, « Ye tan Tang-Song zaju » 也谈唐、宋杂剧 (Discussion sur les drames Tang et Song), *Shi xin zhongwen yanjiu jikan* 世新中文研究集刊 n<sup>o</sup> 11, 2015, p. 219-240.

ZHANG Yongfu 张永富, « Xixia wenzi shu *Zeyao chang chuan tongming zazi tanxi* » 西夏文字书《择要常传同名杂字》探析 (Une analyse du livre de calligraphie xixia « *zeyao chang chuan tongming zazi* »), *Xixia yanjiu* 西夏研究, vol. 2, 2020, p. 3-7.

ZHAO Yu 赵玉卿, « Gongche pu yu suzipu zhi lishi yuanliu kao » 工尺谱与俗字谱之历史源流考 (Une étude sur les origines historiques du *gongche pu* et du *suzi pu*), *Yinyue yishu* 音乐艺术, vol. 1, 2018, p. 76-86.

ZHENG Zuxiang 郑祖襄, « Songdai zaju banzou yueqi ji qi gongdiao wenti yanjiu » 宋元杂剧伴奏乐器及其宫调问题研究 (Recherches sur

l'accompagnement des instruments de musique et des *gongdiao* dans les *zaju* des Song et Yuan), *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao* 中央音乐学院学报, vol. 3, 2004, p. 12-19.

ZHUANG Zhuang 庄壯, « Xixia de huqin he huapen gu » 西夏的胡琴和花盆鼓 (La vièle *huqin* et le tambour *huapen* des Xixia), *Dunhuang yanjiu* 敦煌研究, 1997, n° 4 p. 45-48.

ZUBER S. M., « Muzykal'nye instrumenty v. ikonografii Khara-Khoto » (Les instruments de musique dans l'iconographie de Khara-Khoto), *Trudy Otdela istorii kultury i isskustva Vostoka* (Travaux du département oriental), vol. 3, pl. 6, 1940.

ZHU Fengyu 朱鳳玉, « Ezang Dunhuang xieben Zazi yanjiu », 俄藏敦煌寫本《雜字》研究 (Recherche sur le manuscrit de *Zazi* de Dunhuang, collection russe), annexe *Zazi luwen* 《雜字》錄文, *Dunhuang su wenxue yu su wenhua yanjiu* 敦煌俗文學與俗文化研究 (Recherche sur la littérature et la culture populaires de Dunhuang), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2011, p. 283 - 314, .  
[http://www.wenqujingdian.com/Public/editor/attached/file/20181019/20181022151348\\_90833.pdf](http://www.wenqujingdian.com/Public/editor/attached/file/20181019/20181022151348_90833.pdf)

## Ouvrages

### Ouvrages collectifs

GOSUDARSTVENNYĪ ĖRMITAZH (Russia), XIBEI MINZU DAXUE 西北民族大学, SHANGHAI GUJI CHUBANSHE 上海古籍出版社, *Eluosi Guoli Aiermitashen Bowuguan Cang Heishui Cheng Yishu Pin* 俄罗斯国立艾尔米塔什博物馆藏黑水城艺术品 (Œuvres d'art de Khara-Khoto au musée de l'Ermitage de l'état Russe), volume I et II, Shanghai, Shanghai guji, 2008.

IOM RAS - HISTORY OF THE INSTITUTE OF ORIENTAL MANUSCRIPTS, ZHONGGUO SHEHUI KEXUE YUAN MINZU YANJIU SUO 中国社会科学院民族研究所, SHANGHAI GUJI CHUBANSHE 上海古籍出版社, *E luosi ke xue yuan dong fang yan jiu suo sheng bi de bao fen suo cang hei shui*



*cheng wen xian* 俄罗斯科学院东方研究所圣彼得堡分所藏黑水城文献 (Collection des documents de khara-khoto de l'institut d'études orientales de l'académie des sciences de Russie à Saint-Pétersbourg), *Hanwen bufen* 汉文部分 (Partie Chinoise), vol. 6, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2000.

XUE Zongming 薛宗明, *Zhongguo yinyue shi* 中國音樂史 (Histoire de la musique chinoise), *Yueqi pian* 樂器篇 (Partie instruments de musique), Taipei, The Commercial Press, 1990.

### Ouvrages signés

ARRAULT Alain, *Shao Yong (1012-1077), poète et cosmologue*, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 2002.

BAZIN Nathalie, *L'art du Tibet, La donation Lise et Jean Mansion*, Toulouse, Musée Georges-Labit, 1997.

BUSWELL Jr. Robert E., Donald S. LOPEZ Jr., *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

CAI Zhen 蔡楨, *Ciyuan Shuzheng* 詞源疏證 (Etymologie, édition annotée), Kaohsiung, Xuehai chuban she, 1988.

CORNU Philippe, *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*, Paris, Le Seuil, 2006.

DAI Xizhang 戴錫章, *Xixia ji* 西夏紀 (Histoire des Xixia), Beijing, Jinghua yinshu ju 京華印書局, 1924.

DEVERIA Gabriel, *L'Écriture du Royaume de Si-Hia ou Tangout*, Paris, Klincksieck, « Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France », 1898.

FAN Peng 范鵬, WANG Fusheng 王福生, *Longshangxue renwen cun. Zheng Ruzhong juan* 陇上学人文存·郑汝中卷 (Collection des sciences

humaines de Longshang xue - volume Zheng Ruzhong), Lanzhou, Gansu renmin chubanshe, 2016.

FREDERIC Louis, *Les dieux du bouddhisme. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1992.

FU Leshu 傅樂淑, *Yuan gongci baizhang jianzhu* 元宮詞百章箋注 (Textes de cent chapitres du palais Yuan, édition annotée), Beijing, Shumu wenxian chubanshe, 1995.  
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=261059>

GUO Jinting 郭进挺, LI Xianliang 李宪亮, *Xixia yishu huicui•huihua shufa juan* 西夏艺术荟萃•绘画书法卷 (Collection d'art xixia•volume de peintures et de calligraphies), Yinchuan, Yangguang chubanshe, 2017.

GUO Moruo 郭沫若, *Niushen* 女神 (Déesse), 1921, rééd. Renmin wenxue chubanshe, 1997.

HAYASHI Kenzo 林謙三, « Tonkō biwa fu no kaidoku no seika » 敦煌琵琶譜の解読の成果, Nara gakugei daigaku kiyō dai 5-kan 1-gō 奈良学芸大学紀要」第 5 卷 1 号 (Bulletin de l'Université Nara Gakugei vol. 5, n° 1), 1938, trad. chinoise PAN Huaisu 潘懷素, *Dunhuang pipa pu de jiedu yanjiu* 敦煌琵琶譜的解讀研究 (Une étude sur l'interprétation des partitions du pipa de Dunhuang), Shanghai, Shanghai yinyue chubanshe, 1957.

HAYASHI Kenzo 林謙三, *Higashi ajia gakki kō* 東アジア樂器考 Original japonais Tōkyō, Kawai Gakufu, 1973, *Dongya yueqi kao* 東亞樂器考 (Étude d'instruments de musique d'Asie orientale), traduit par QIAN Daosun 钱稻孙, Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1962.

HELFFER Mireille, Mchod-rol: Les instruments de la musique tibétaine, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

IDEMA Wilt, WEST Stephen H, *Chinese Theater 1100-1450: A source book*,

Wiesbaden, Franz Steiner, "Münchener Ostasiatische Studien" vol. 27, 1982.

JIA Changye 贾常业, *Xixia yunshu Wuyin qieyun jiedu* 西夏韵书《五音切韵》解读 (L'interprétation des rimes xixia dans le « livre des rimes selon les cinq sons »), Lanzhou, Gansu wenhua, 2020.

JOHNSON Dale R., *Yuan Music Dramas: Studies in prosody and structure and a complete catalogue of Northern arias in the dramatic style*, Michigan, University of Michigan Press, 1980.

LA VAISSIERE Etienne de, *Asie centrale 300-850: Des routes et des royaumes*, Paris, Les Belles Lettres, 2024.

LI Baowen 李保文, *Tanggute•Yila guke sanhu tuketu kao* 唐古特•伊拉古克三呼图克图考, (Recherches sur les peuples tangoutes), *Zhongguo zangxue*, 2005.

LI Daxiang 黎大祥, ZHANG Zhenhua 张振华, LI Shuke 黎术科, *Wuwei diqu Xixia yizhi diaocha yu yanjiu* 武威地区西夏遗址调查与研究 (Enquête et recherche sur les sites de la dynastie Xixia dans le district de Wuwei), Beijing, Shehui kexue wenxian, 2016.

LI Jinxing 李进兴, *Xixia Tiandu Haiyuan wenshi* 西夏天都海原文史 (Document de la ville Tiandu Haiyuan de la dynastie Xixia), Yinchuan, Ningxia shaonian ertong chubanshe, 1995.

LI Shigen 李石根, *Xi'an guyue pushi fenxi* 西安鼓乐谱式分析, (Analyse du formulaire de partition de tambour de Xi'an), Beijing, Renmin yinyue chubanshe, 1987.

LI Xifan, *A General History of Chinese Art: From the Five Dynasties to the Yuan Dynasty*, vol. 4, ch. IX, Walter De Gruyter, 2022.

LUO Qin 洛秦 (dir.), *Songdai yinyue yanjiu lunwenji* 宋代音乐研究文论集 (Recueil d'articles de musicologie des Song), Shanghai, Shanghai

yinyue, 2016.

NEVSKY Nikolai Aleksandrovich, *Тангутская Филология* (Philologie du tangut), Moscou, Izd-vo vostochnoy lit-ry, 1960.

NIU Longfei 牛龙菲, *Dunhuang bihua yueshi ziliao zonglu yu yanjiu* 敦煌壁画乐史资料总录与研究 (Résumés et recherches concernant les matériaux pour l'histoire de la musique sur les peintures murales de Dunhuang), Lanzhou, Dunhuang wenyi chubanshe, 1996.

NIU Longfei 牛龙菲, *Guyue fa yin* 古乐发隐 (L'origine cachée de la musique antique), Lanzhou, Gansu remin, 1985.

PICARD François, « *Sur l'accord de quelques jeux de phonolithes et de cloches de la Chine ancienne* », Bulletin du G.A.M., n° 114, 1986.  
[http://www.lam.jussieu.fr/Publications/BulletinsGAM/GAM\\_114-Accordage-cloches-Chine\\_Picard.pdf](http://www.lam.jussieu.fr/Publications/BulletinsGAM/GAM_114-Accordage-cloches-Chine_Picard.pdf)

PICARD François, *La musique chinoise*, Paris, You-feng, 2003.

PICARD François, *L'incantation du patriarche Pu'an* 普庵祖師神咒: *Les avatars du syllabaire sanskrit dans la musique chinoise* », Paris, Peeters, Institut Belge des Hautes Études Chinoises, « Mélanges Chinois et Bouddhiques », vol. 31, 2012.

PICKEN Laurence (dir.), *Music from the Tang court*, vol. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

QIU Qionsun 丘琼荪, *Baishi daoren gequ tongkao* 白石道人歌曲通考 (Étude des chansons du taoïste à la pierre blanche), Beijing, Yinyue chubanshe, 1959.

RAULT-LEYRAT Lucie, *La cithare chinoise zheng, un vol d'oies sauvages sur les cordes de soie*, Paris, Editions du Léopard d'Or, 1987.

RAULT-LEYRAT Lucie, *Musiques de la tradition chinoise*, Paris / Arles, cité de la musique / Actes Sud, 2000.

- RENOU Louis, Jean FILLIOZAT, *L'inde Classique, manuel des études indiennes*, Paris, Claire Maisonneuve-Librairie d'Amérique et d'Orient, 1990.
- RONG Xinjiang, *Eighteen lectures on Dunhuang*, Leiden, Brill, 2013.
- RUI Chuanming 芮传明, *Silu gushi sanlun 丝路古史散论* (Essais sur l'histoire ancienne de la Route de la soie), trad. anglaise *On the ancient history of the Silk Road*, Shanghai, Fudan University Press, 2017. Rééd. Singapore, World Scientific, 2020.
- SALICETI-COLLINS Anne, *Xi Xia Buddhist Woodblock Prints Excavated in Khara Khoto: A case study of transculturation in East Asia, Eleventh-Thirteenth Centuries*, Washington D.C., University of Washington, 2007.
- SHANXI LISHI BOWU GUAN 陕西历史博物馆, YIN Shengping 尹盛平, HAN Wei 韩伟 (dir.), *Tangmu bihua jijin 唐墓壁画集锦* (Sélection de peintures murales des tombeaux tang), Xi'an, Shaanxi renmin meishu chubanshe, 1991.
- SHI Jinbo 史金波, *Tangut Language and Manuscripts: An Introduction*, Leiden, Brill, 2020.
- SHI Jinbo 史金波, *Xixia fojiao shilüe 西夏佛教史略* (Brève histoire du bouddhisme xixia), Yinchuan, Ningxia renmin chubanshe, 1988.
- SHI Jinbo 史金波, *Xixia wen jiaocheng 西夏文教程* (Cours de xixia), Beijing, Shehui kexue wenxian chubanshe 社会科学文献出版社, 2013.
- SHI Jinbo 史金波, BAI Bing 白滨, HUANG Zhenhua 黄振华, *Wenhai yanjiu 文海研究* (Études du dictionnaire Wenhai), Beijing, Zhongguo shehui kexue 中国社会科学出版社, 1983.
- SUI Shusen 隋树森, *Quan Yuan sanqu jianbian 全元散曲简编* (Recueil des sanqu de la dynastie Yuan), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1984.

- SUI Shusen 隋樹森, *Quan Yuan sanqu* 全元散曲 (Recueil des sanqu de la dynastie Yuan), Beijing, Zhonghua shuju, 1964.
- SUN Xingqun 孫星群, *Xixia Liao Jin yinyue shigao* 西夏辽金音乐史稿 (Projet d'histoire de la musique des dynasties Xixia, Liao et Jin), Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1988.
- SUN Xuanling 孫玄齡, *Yuan sanqu de yinyue* 元散曲的音樂 (Les musiques des airs à chanter des Yuan), Beijing, Xinhua shudian, 1988.
- TU Ji 屠寄, *Mengwuer shiji* 蒙兀兒史記 (Histoire mongole), 1934, rééd. MENG Sen 孟森, Hong-Kong, Shijie chubanshe, 1983. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/SSID-12519691\\_蒙兀兒史記\\_1.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/SSID-12519691_蒙兀兒史記_1.pdf)
- WANG Guowei 王國維, *Song Yuan xiqu shi* 宋元戲曲史 (Histoire des opéras Song et Yuan), Dongfang zazhi 東方雜誌, 1912. rééd. Taipei, Shangwu, 1975.
- WANG Shenduo 汪聖鐸, *Song shi quanwen* 宋史全文 (Texte intégral de l'histoire des Song), seconde partie du *juan* 8, Hong-Kong, Zhonghua shuju, 2016.
- WORLDWIDE DIAMOND WAY BUDDHISM, *Tibetan-English-Dictionary of Buddhist Teaching & Practice*, Rangjung Yeshe Translations & Publications, 1996. <https://web.archive.org/web/20090618052648/http://www.diamondway-buddhism.org/default.asp?col=04&t=diction.htm>
- XIANG Da 向達, *Tangdai Chang'an yu xiyu wenming* 唐代長安與西域文明 (Chang'an sous la dynastie Tang et la civilisation des régions occidentales), Cambridge, Harvard-Yenching Institute, 1933.
- YANG Yinliu 楊蔭瀏, YIN Falu 陰法魯, *Song Jiang Baishi chuanguo gequ yanjiu* 宋姜白石創作歌曲研究 (Recherche sur la composition des chansons par Jiang Baishi de la dynastie Song), Beijing, Yinyue

chubanshe, 1957, rééd. 1979.

YU Jiafang 余甲方, *Gudai yinyue shi (chatuben)* 中国古代音乐史 (插图本) (Histoire de la musique chinoise ancienne (édition illustrée)), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社, 2003.

ZHANG Xiaofeng 张笑峰, *Xixia hanwen zazi* 西夏汉文杂字 (Lexique des caractères divers version chinoise), Lanzhou, Gansu wenhua, 2021.

ZHANG Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, « Littérature des cinq continents », 2004.

ZHENG Ruzhong 郑汝中, *Dunhuang bihua yuewu yanjiu* 敦煌壁画乐舞研究 (Recherche sur la musique et la danse dans les peintures murales de Dunhuang), Lanzhou, Gansu jiaoyu chubanshe, 2002.

## Bases de données

DUNHUANG YANJIUYUAN 敦煌研究院 (Institut de recherche de Dunhuang), Collections des peintures murales de Dunhuang. <https://www.e-dunhuang.com/>

THE BRITISH LIBRARY, International Dunhuang Programme. <https://idp.bl.uk/>

## Enregistrements

Ensembles de sonneurs et batteurs du Liaoning (*Liaoning guchui* 遼寧鼓吹), *Chine : hautbois du nord-est, volume 1. Musiques de la première lune*, enregistrement François Picard, Buda Records, collection Musique du Monde 92612-2, 1995.

Ensembles de sonneurs et batteurs, *Chine, Sonneurs et batteurs chuida*, enregistrement François Picard, Unesco d 8209, 1992.

XIE Huiren 謝惠仁, « Submersion du temple du Mont d'Or » (*Shuiman jinshan* 水漫金山), *Opéra du Sichuan, La Légende de Serpent Blanc*, enregistrement François Picard, Buda Records, 1992, CD 2 page 4.

## Entretiens

DUBY Georges, entretien avec Pierre LEPAPE, *Le Monde* du 26 janvier 1993.

## Images, photos

Dessin de catapulte, époque xixia. Manuscrit commandé auprès d'Institut des manuscrits orientaux (Institute of Oriental Manuscripts), Saint-Pétersbourg, 2020.

Mode de jeu du tambour maoyuan, Période des Cinq Dynasties et des Dix Royaumes, conservé au Chengdu Yongling bowuguan 成都永陵博物馆 (Musée Yongling de Chengdu).

*Mogao ku bihua li cangzhe de yinyue mima* 莫高窟壁画里藏着的音乐密码 (Le code musical caché dans les peintures murales des grottes de Mogao)." <https://zhuanlan.zhihu.com/p/373816052>.

Musicienne caryatide, ol. peinture de pigments naturels sur torchis, Société des amis du musée Cernuschi, 8ème siècle, Pendjikent. <https://amis-musee-cernuschi.org/tadjikistan-au-pays-des-fleuves-dor-3/>.

SHINSAKU Ino 稻生真履, plectres de *biwa* en bois de rose H-1121, période Meiji, musée national de Tokyo, travail de laque. [https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/tnm/H-1121?locale=ja](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/H-1121?locale=ja)

SONG Huizong 宋徽宗, *Shiba xueshi juan tu* 十八學士卷圖 (18 érudits), peinture sur soie, époque Song, localisation inconnue, mais il existe une version au musée Gugong de Taipei. <https://zhuanlan.zhihu.com/p/302478263>

Statue du Nirvana de Sakyamuni, photo prise par WU Jian 吴健, époque Xixia. <http://www.dili360.com/article/p5746aafef7e284.htm>.



Statue du Nirvana de Sakyamuni, photo prise par ZHANG Zhugang, époque Xixia.  
[https://zh.wikipedia.org/wiki/File:Zhangye\\_Dafo\\_Si\\_2014.01.02\\_15-33-30.jpg](https://zh.wikipedia.org/wiki/File:Zhangye_Dafo_Si_2014.01.02_15-33-30.jpg).

Stèle de l'ode « Ganoderme luisant » *Lingzhi song* 靈芝頌, époque Xixia.  
*Exhibition on the relics of the Western Xia, 30 juin – 21 août 2020,*  
Changsha bowuguan 長沙博物館 (Musée de Changsha).  
[https://m.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_18867354](https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_18867354).

SU Hanchen 蘇漢臣, *Zhentong Guilei Tu* 侏童傀儡圖 (Marionnettes manipulées par un enfant), époque Song.  
<https://www.ccmapp.cn/news/detail?id=7b89a830-514f-4cf5-b890-1715b7b2a89d&categoryid=&categoryname=%E7%83%AD%E7%82%B9%E6%8E%A8%E8%8D%90>

*Tangren gongyue tu* 唐人宮樂圖 (Image des musiques au palais des Tang),  
époque Tang, Taipei, collection du musée du palais de Taipei *Gugong*  
*bowuyuan* 台北故宮博物院.  
[https://www.nlc.cn/newgtkj/shjs/201204/t20120409\\_61122.htm](https://www.nlc.cn/newgtkj/shjs/201204/t20120409_61122.htm)

Verbes musicaux dans le *Sancai Zazi*, Conservé au Gansu sheng bowuguan 甘肅省博物館 (Musée provincial du Gansu)  
<http://www.gansumuseum.com/dc/viewall-453.html>.

*Yulin ku jingdian bihua shangxi (liu) di shi ku* 《zaojing tuan》 榆林窟經典壁畫賞析(六)第10窟《藻井圖案》 (Appréciation des peintures murales classiques des grottes de Yulin (6) « motif de caisson » dans la grotte 10).  
<https://kknews.cc/culture/a0zz45j.html>

*Yulin ku quanji (xia)* 榆林窟全集(下) (Œuvres complètes des grottes de Yulin (Partie 2)).  
[https://k.sina.cn/article\\_2848989162\\_a9d01fea00100uz3u.html](https://k.sina.cn/article_2848989162_a9d01fea00100uz3u.html)

*Yulin ku shi ku xixia feitian jiyue tupian* 榆林窟 10 窟西夏飞天伎乐图片 (Photos de la musique xixia feitian dans la grotte 10 des grottes de Yulin)."  
<https://www.sucaisucui.com/sucui/01276868.html>.

# Logiciel d'analyse musicale

Vincent Boucheau, *MeiDunhuang*.

## Annexe 1 Partition *Yeketangwu*

一工一合合四一	一工一合合四一	一工一合合四一	一工一合合四一	一工一合合四一	一工一合合四一	一工一合合四一	一工一合合四一	一工一合合四一
姑南姑黄黄太姑	姑南姑黄黄太姑	姑南姑黄黄太姑	姑南姑黄黄太姑	姑南姑黄黄太姑	姑南姑黄黄太姑	姑南姑黄黄太姑	姑南姑黄黄太姑	姑南姑黄黄太姑
仲姑黄太仲太姑	仲姑黄太仲太姑	仲姑黄太仲太姑	姑南姑黄姑太姑	姑南姑黄姑太姑	姑南姑黄姑太姑	姑南姑黄姑太姑	姑南姑黄姑太姑	姑南姑黄姑太姑
一工一合合四一	上一合四上一	上一合四上一	一工一合一四一	一工一合一四一	一工一合一四一	一工一合一四一	一工一合一四一	一工一合一四一

欽定四庫全書  
明集卷五十三上

姑南姑黃黃太姑	仲姑黃太仲太姑
一工一合合四一	上一合四上一
南太太黃太仲太姑	太太黃太仲太姑
工四四合四上一	四四合四上一
太太黃太仲太姑	林蕤林南林南林姑
四四合四上一	尺勾尺工尺工尺一
林蕤林南林南林姑	林蕤林南林南林姑
尺勾尺工尺工尺一	尺勾尺工尺工尺一
林南林姑林南林姑	林南林姑林南林姑
尺工尺一尺工尺一	尺工尺一尺工尺一
林南林姑林南林姑	仲姑仲南林
尺工尺一尺工尺一	上一上工尺
林林林南林蕤林	林林林南林蕤林
尺尺尺工尺勾尺	尺尺尺工尺勾尺
林林林南林蕤林	林蕤林南林蕤林
尺尺尺工尺勾尺	尺勾尺工尺勾尺

欽定四庫全書

明集禮  
卷五十三上

三六

林蕤林南林蕤林	林蕤林南林蕤林
尺勾尺工尺勾尺	尺勾尺工尺勾尺
南林林南南林南	南林林南南林南
工尺尺工工尺工	工尺尺工工尺工
南林林南南林南	仲南仲姑
工尺尺工工尺工	上工上一
黃南黃黃黃南黃南	黃南黃黃黃南黃南
合工合合合工合工	合工合合合工合工
黃南黃黃黃南黃南	黃南黃黃黃南黃南
合工合合合工合工	合工合合合工合工

欽定四庫全書

明集禮  
卷五十三上

三六

## Table des partitions

Partition 1 Manuscrit IOM Tang. 22/1 .....	233
Partition 2 Manuscrit Or. 12380/21 .....	241
Partition 3 Manuscrit IOM Tang N 4780 .....	244
Partition 4 Manuscrit du temple Haimu .....	252

## Table des échelles

Echelle 1 Echelle des notes des flûtes selon <i>guanse zhifa</i> .....	116
Echelle 2 Transcription littérale IOM Tang. 22/1 .....	236
Echelle 3 Transcription à la base de la notation <i>gongche</i> locale.....	240
Echelle 4 Transcription rectifiée en <i>zhengping diao</i> 正平調 (François Picard) .....	240
Echelle 5 Transcription rectifiée selon le manuscrit (François Picard) .....	242
Echelle 6 Modes des Song, Zhu Xi (François Picard) .....	257
Echelle 7 Temple Haimu selon Zhu Xi .....	258
Echelle 8 Transcription des vingt-huit échelles selon l'ordre de Shen Kuo (François Picard) .....	264
Echelle 9 Transcription des vingt-huit échelles (François Picard).....	264
Echelle 10 Transcription des vingt-huit échelles (François Picard).....	265
Echelle 11 Mode de <i>shuangjue</i> en <i>zhonglü gong</i> (Shen Kuo) .....	276
Echelle 12 Diagramme d'analyse mélodique du <i>Tanggudai</i> dans le <i>Yongxi yuefu</i> ....	290

Echelle 13 Diagramme d'analyse mélodique du premier <i>Tanggudai</i> de <i>Yuanren baizhong</i> .....	295
Echelle 14 Diagramme d'analyse mélodique du second <i>Tanggudai</i> de <i>Yuanren baizhong</i> .....	297
Echelle 15 Intervalles des notes et la gamme montante de <i>Yeketangwu</i> .....	313
Echelle 16 Gamme descendante suite à la transcription de <i>Yeketangwu</i>	313

## Table des cartes

Carte 1 Lieu résidentiel d'origine des Tangoutes.....	19
Carte 2 Régions où se sont réinstallés les Tangoutes en 677 .....	27
Carte 3 Zones où les Tangoutes se sont réinstallés et les territoires gouvernés par la dynastie Tang .....	29
Carte 4 Itinéraire de l'excursion de juin 2019 .....	49
Carte 5 Itinéraire de l'excursion d'août 2019 .....	50
Carte 6 Plan de la ville Khara-Khoto.....	65
Carte 7 Modifications des frontières des Xixia, des Song et des Liao entre l'an 1000 et 1160.....	410

## Table des tableaux

Tableau 1 Modes de vie des Tangoutes et des Xixia.....	錯誤! 尚未定義書籤。
Tableau 2 Zones géographiques des Tangoutes sous le système <i>jimi</i> , selon Zhong Yinmei.....	26
Tableau 3 Tangoutes <i>shuhu</i> de la route de Qinfeng .....	41
Tableau 4 Correspondance des noms chinois/xixia du lexique <i>Fanhan</i> .....	91
Tableau 5 Instruments de musique des Xixia sous différentes périodes.....	135
Tableau 6 Transformation des apsaras dans les illustrations des sūtras.....	144
Tableau 7 Comparaison des donateurs, donatrices xixia et de la famille Cao .....	155
Tableau 8 Instruments dans les grottes xixia de Mogao (Niu Longfei).....	160
Tableau 9 Instruments dans les grottes xixia de Yulin .....	164
Tableau 10 Instruments de musique d'Avalokiteśvara aux mille bras.....	166
Tableau 11 Instruments des grottes xixia des Cinq temples (Liu Wenrong).....	171
Tableau 12 Instruments de la grotte n° 7 des Mille Bouddhas de l'est .....	172
Tableau 13 Comparaison des cithares <i>qin</i> et <i>zheng</i> .....	180
Tableau 14 Classification de huit matériaux .....	185
Tableau 15 Comparatif des partitions IOM Tang. 22/1, Or. 12380/21 et Inv. No 4780 .....	227
Tableau 16 Correspondance entre des notes de flûte et les caractères tangoutes (Andrew West).....	235
Tableau 17 Notation <i>gongche</i> moderne .....	238

Tableau 18	Tablature de luth à quatre cordes (Picard).....	247
Tableau 19	Tablature du luth à quatre cordes (Sun Way) .....	247
Tableau 20	Tablature du luth à quatre cordes (selon codage MeiDunhuang).....	248
Tableau 21	Correspondance des notes de la partition du temple Haimu .....	253
Tableau 22	Correspondances de la notation de la partition Haimu sous les graphies de Jiang Kui .....	255
Tableau 23	Comparaison des quatre partitions .....	267
Tableau 24	Comparaison préliminaire des <i>Tanggudai</i> et <i>Yeketangwu</i> .....	270
Tableau 25	Comparaison des vers des deux <i>Tanggudai</i> .....	293
Tableau 26	Comparaison de trois <i>Tanggudai</i> .....	298
Tableau 27	Comparaison de la forme du dernier vers des <i>Tanggudai</i> .....	300
Tableau 28	Analyse de la forme “7 4 7 cdslybl” .....	304
Tableau 29	Comparaison entre <i>lüliü</i> et <i>gongche</i> dans la partition de <i>Yeketangwu</i> .....	312
Tableau 30	L'évolution de la langue xixia .....	359
Tableau 31	Noms des instruments et des termes musicaux .....	366
Tableau 32	Comparaison des versions du lexique des caractères divers .....	367
Tableau 33	Comparaison des versions des lexiques <i>Mengxue zhi shu</i> et <i>Zazi</i> .....	369
Tableau 34	Vocabulaire concernant la musique dans <i>Zazi et Fan Han heshi</i> <i>zhangzhongzhu</i> .....	371
Tableau 35	Evolution de la musique et de la danse <i>zezhi</i> .....	381
Tableau 36	Transmission du théâtre et de la danse chez les Xixia .....	386

Tableau 37 Système à quatre classes de la dynastie Yuan .....	406
Tableau 38 Les contacts avec le peuple Hu et la culture Han chez les Xixia, les Liao et les Jin .....	409

## Table des figures

Figure 1 Invitation aux séminaires des études xixia .....	48
Figure 2 Stèle <i>chongxiu Huguosi gantong ta bei</i> .....	54
Figure 3 Statue du nirvana de Sakyamuni (Photo Wu Jian 吴健) .....	55
Figure 4 Statue du nirvana de Sakyamuni .....	56
Figure 5 Photographiée devant le site de Khara-Khoto .....	62
Figure 6 Photo ancienne du site de Khara-Khoto .....	62
Figure 7 Trou par lequel le général Hei s'est échappé .....	64
Figure 8 Vue globale de la mosquée xixia .....	66
Figure 9 Devant la mosquée xixia .....	66
Figure 10 Intérieur de la mosquée .....	67
Figure 11 Toit de la mosquée .....	67
Figure 12 Sur les murs de la ville .....	68
Figure 13 Vue des pagodes .....	69
Figure 14 Ressentir l'espace face aux pagodes.....	75
Figure 15 Joueur du tambour <i>jiegu</i> .....	81
Figure 16 Corne <i>zhongming</i> 中鳴.....	85



Figure 17 Noms d'instruments du lexique <i>Fanhan</i> .....	91
Figure 18 Instruments de musique du lexique <i>Fanhan</i> (partiel).....	92
Figure 19 Verbes et instruments musicaux du lexique <i>FanHan</i> (partiel) .....	97
Figure 20 Reproduction du luth de type <i>pipa</i> à six cordes, grottes de Kizil.....	100
Figure 21 Luth <i>pipa</i> à cinq cordes de la dynastie Tang .....	100
Figure 22 Joueur du luth <i>pipa</i> .....	101
Figure 23 Joueur de cithare <i>zheng</i> .....	104
Figure 24 Joueur de harpe <i>konghou</i> .....	105
Figure 25 Harpe angulaire, Dunhuang, grotte 285, vie siècle .....	107
Figure 26 Harpe à tête de phénix, Dunhuang, grotte 161, xe siècle .....	108
Figure 27 Dessin de hautbois <i>guan</i> .....	109
Figure 28 Joueur de flûte traversière <i>hengdi</i> .....	109
Figure 29 Joueur de flûte traversière <i>hengdi</i> .....	110
Figure 30 Joueur de flûte de Pan <i>xiao</i> .....	111
Figure 31 Dessin d'un groupe de musiciens .....	111
Figure 32 Joueur d'orgue à bouche <i>dasheng</i> 答笙 .....	112
Figure 33 Joueur de hautbois <i>bili</i> 篳篥, Fujiwara.....	113
Figure 34 Doigté de flûte <i>guanse zhifa</i> .....	115
Figure 35 Doigtés de la flûte <i>qixing</i> .....	115
Figure 36 Dessin de la flûte traversière <i>chi</i> .....	117

Figure 37 Dessin de la flûte <i>qixing</i> .....	117
Figure 38 Groupe de musiciens et danseurs du Thangka n° X2439 (détail) .....	118
Figure 39 Gestes des musiciens du lexique <i>Fanhan</i> (partiel) .....	122
Figure 40 Flûte <i>ryūteki</i> , KMKG 0716.....	124
Figure 41 Flûte <i>longdi</i> KMKG 0729 .....	125
Figure 42 Cithare <i>qinzheng</i> dans <i>Leishu Sancai tuhui</i> .....	127
Figure 43 Dessin des tasses musicales <i>shuizhan</i> .....	129
Figure 44 Verbes musicaux dans le <i>Sancai zazi</i> .....	132
Figure 45 Dessin d'un groupe de musiciens .....	137
Figure 46 Peinture murale d'un groupe des musiciennes .....	138
Figure 47 Dessin d'un groupe des musiciennes au palais des Tang .....	139
Figure 48 Peinture murale de Samantabhadra .....	148
Figure 49 Peinture murale de Samantabhadra (détail).....	149
Figure 50 Peinture murale d'Avalokiteśvara .....	149
Figure 51 Bhikkhuni et donatrices xixia .....	154
Figure 52 Donatrices de la famille Cao .....	154
Figure 53 Donateurs xixia.....	155
Figure 54 Donateur Cao Yijin 曹議金.....	155
Figure 55 Peinture murale d'Avalokiteśvara .....	158
Figure 56 Peinture murale d'Avalokiteśvara .....	158

Figure 57 Apsara jouant de la harpe angulaire <i>konghou</i> (détail) .....	161
Figure 58 Apsara jouant de la harpe arquée à tête de phénix <i>fengshou konghou</i> (détail) .....	161
Figure 59 Apsara jouant de la harpe arquée à tête de phénix <i>fengshou konghou</i> (détail) .....	162
Figure 60 Flûte de Pan et flûte <i>fengdi</i> (détail) .....	162
Figure 61 Avalokiteśvara aux mille bras, statue et peinture .....	164
Figure 62 Dessin des instruments d'Avalokiteśvara aux mille bras (Zheng Ruzhong) .....	166
Figure 63 Apsaras jouant de la cithare à chevalets <i>zheng</i> et du luth <i>pipa</i> (détail) .....	167
Figure 64 Apsaras jouant de l'orgue à bouche <i>sheng</i> , et du tambour en sablier <i>yaogu</i> (détail) .....	168
Figure 65 Apsara jouant de la vièle <i>huqin</i> (détail) .....	168
Figure 66 Apsaras jouant de la flûte traversière <i>di</i> et des claquettes <i>paiban</i> (détail).	168
Figure 67 Apsara jouant du tambour <i>gu</i> (croquis) .....	169
Figure 68 Apsara jouant du tambour en tonneau à deux peaux cloutées <i>biangu</i> .....	169
Figure 69 Apsara jouant du tambour sur manche <i>taogu</i> .....	169
Figure 70 Apsara jouant du luth <i>pipa</i> .....	170
Figure 71 Apsara jouant des claquettes <i>paiban</i> .....	170
Figure 72 Apsara jouant de la harpe arquée à tête de phénix <i>fengshou konghou</i> .....	170
Figure 73 Eventail avec illustration d'instrument de musique .....	173
Figure 74 Identification des instruments de l'éventail .....	174

Figure 75 Identification des instruments de l'éventail.....	175
Figure 76 Joueur de carillon <i>fangxiang</i> .....	176
Figure 77 Joueur de flûte de Pan <i>xiao</i> .....	176
Figure 78 Dessin de la flûte de Pan de la grotte Yulin n° 3 .....	177
Figure 79 Joueur de la flûte droite <i>chiba</i> .....	178
Figure 80 Joueur d'hautbois cylindrique <i>bili</i> .....	178
Figure 81 Joueur de la harpe arquée .....	179
Figure 82 Joueur de la harpe angulaire <i>konghou</i> .....	180
Figure 83 Joueur de cithare <i>zheng</i> .....	181
Figure 84 Joueur de luth <i>pipa</i> .....	181
Figure 85 Joueur de tambour de taille <i>yaogu</i> .....	183
Figure 86 Joueur de tambour <i>maoyuan</i> .....	183
Figure 87 Joueur de tambour <i>yaogu</i> .....	183
Figure 88 Dessin d'une catapulte.....	186
Figure 89 Thangka X.2411 .....	188
Figure 90 Ensemble d'instruments, thangka X.2411 (détail) .....	189
Figure 91 Thangka X.2417 .....	190
Figure 92 Ensemble d'instruments, thangka X.2417 (détail) .....	190
Figure 93 Thangka X.2412 .....	191
Figure 94 Ensemble d'instruments, thangka X.2412 (détail) .....	191

Figure 95 Thangka X.2414 .....	192
Figure 96 Ensemble d'instruments, thangka X.2414 (détail) .....	192
Figure 97 Thangka X.2429 .....	193
Figure 98 Thangka X.2419 .....	194
Figure 99 Ensemble d'instruments, thangka X.2419 (détail) .....	194
Figure 100 Thangka X.2477 .....	195
Figure 101 Ensemble d'instruments, thangka X.2477 (détail) .....	195
Figure 102 Thangka X.2421 .....	196
Figure 103 Ensemble d'instruments, thangka X.2421 (détail) .....	197
Figure 104 Conque, thangka X.2495 .....	198
Figure 105 Avalokiteśvara au mont Potalaka, Ermitage X.2439 .....	198
Figure 106 Musiciens et danseurs X.2439 (détail) .....	199
Figure 107 Syamatara X.2362 .....	200
Figure 108 Musiciens, thangka X.2362 (détail).....	200
Figure 109 Musiciens, thangka X.2362 (détail).....	201
Figure 110 Thangka X. 2389 .....	201
Figure 111 Musiciens, thangka X.2389 (détail).....	202
Figure 112 Thangka X.2325 .....	203
Figure 113 Deux musiciens jouant de la corne, thangka X.2325 (détail) .....	203
Figure 114 Personnages écoutant de la cithare <i>qin</i> , X.2527 .....	204

Figure 115 Joueur de <i>qin</i> , X.2527 (Détail droit).....	204
Figure 116 Un moine tenant des cymbales X.2491 .....	205
Figure 117 Vighnantaka X.2537 .....	206
Figure 118 <i>Dâkinî</i> tenant une conque dans sa main droite X.2537 (détail).....	206
Figure 119 Cinq <i>dâkinî</i> X.2472-X.2476 .....	207
Figure 120 Deux plectres pour luth <i>pipa</i> , Tokyo National Museum .....	208
Figure 121 Dhṛtarāṣṭra mandala X.2383.....	208
Figure 122 Roi-gardien Dhṛtarāṣṭra avec un luth <i>pipa</i> X.2383 (détail).....	209
Figure 123 Femme au luth <i>pipa</i> X.2481 .....	210
Figure 124 Prajvalosnisah X.2426.....	210
Figure 125 Femme au luth <i>pipa</i> X.2426 (détail).....	211
Figure 126 Bouddha X.2337 .....	212
Figure 127 Joueur de luth <i>pipa</i> X.2337 (détail).....	212
Figure 128 Prajvalosnisah X.2428.....	213
Figure 129 Femme au luth <i>pipa</i> X.2428 (détail).....	214
Figure 130 Prajvalosnisah X.2430.....	215
Figure 131 Femme au luth <i>pipa</i> X.2430 (détail).....	215
Figure 132 Prajvalosnisah X.2431 .....	216
Figure 133 Femme au luth <i>pipa</i> X.2431 (détail).....	216
Figure 134 Prajvalosnisah X.2424.....	217

Figure 135 Femme au luth <i>pipa</i> X.2424 (détail).....	217
Figure 136 Ekādaśamukha Avalokitesvara X.2355 .....	218
Figure 137 Joueur de luth <i>pipa</i> X.2355 (détail).....	219
Figure 138 Bhaisajyaguru X.2335 .....	220
Figure 139 Joueur de luth <i>pipa</i> X.2335 (détail).....	220
Figure 140 Bhaisajyaguru X.2332 .....	221
Figure 141 Joueur de luth <i>pipa</i> X.2332 (détail).....	222
Figure 142 Doigté d'instrument à tuyau .....	243
Figure 143 Terent'ev-Katanskij 2009, p. 74, fig. 5.....	246
Figure 144 Tangut 4780 ACEA 1_3.....	249
Figure 145 Tangut 4780 ACEA 4.....	249
Figure 146 Transcription selon Zhu Xi.....	259
Figure 147 Transcription selon Zhu Xi.....	260
Figure 148 Groupe de musiciens de la cour des Song (détail) .....	263
Figure 149 Comparaison des partitions Haimu, Inv. No 4780, IOM Tang. 22/1 et Or. 12380/21 .....	266
Figure 150 Partitions de <i>Tanggudai</i> dans le <i>Jiugong dacheng</i> 九宮大成, vol. 66, f. y .....	274
Figure 151 Partition de <i>Tanggudai</i> .....	277
Figure 152 Transcription du <i>Tanggudai</i> de Guan Hanqing ( <i>Jiugong dacheng</i> / Sun Xuanling) .....	281

Figure 153 Transcription du <i>Tanggudai</i> de Li Zhifu ( <i>Jiugong dacheng</i> ) .....	287
Figure 154 Transcription du <i>Tanggudai</i> avec paroles du <i>Yongxi yuefu</i> ( <i>Jiugong dacheng</i> ).....	290
Figure 155 Histogramme de la fréquence relative des hauteurs du <i>Tanggudai</i> dans le <i>Yongxi yuefu</i> .....	291
Figure 156 Poème <i>Tangwudai</i> ( <i>Yongxi yuefu</i> ) .....	292
Figure 157 Transcription du premier <i>Tanggudai</i> de <i>Yuanren baizhong</i> .....	295
Figure 158 Histogramme de fréquence des notes du premier <i>Tanggudai</i> de <i>Yuanren baizhong</i> .....	295
Figure 159 Transcription du second <i>Tanggudai</i> de <i>Yuanren baizhong</i> .....	297
Figure 160 Histogramme de fréquence des notes du second <i>Tanggudai</i> de <i>Yuanren baizhong</i> .....	298
Figure 161 La première page du <i>Yeketangwu</i> de <i>Da Ming jil0069</i> .....	307
Figure 162 <i>Yeketangwu</i> , transcription Joseph Lam.....	309
Figure 163 Transcription de <i>Yeketangwu</i> sur portée avec les notations <i>gongche</i> et <i>lülü</i> .....	312
Figure 164 Fréquence des notes de <i>Yeketangwu</i> .....	313
Figure 165 Tangut célébrant des funérailles .....	324
Figure 166 Tangut célébrant des funérailles (détail).....	325
Figure 167 Tangut priant leur dieu .....	326
Figure 168 Stèle de l'ode « Ganoderme luisant » Lingzhi song .....	346
Figure 169 Préface du <i>Wuyin qieyun</i> en xixia.....	355



Figure 170 <i>Zazi</i> , section 9 « De la musique » ДХ.2822 .....	363
Figure 171 <i>Zazi</i> , section 15 « Du système <i>liyue</i> » ДХ.2822.....	363
Figure 172 <i>Zazi</i> , section 18 « De l'organisation administrative » ДХ.2822.....	364
Figure 173 Document officiel de la gestion de la musique.....	373
Figure 174 Note d'un congé maladie.....	374
Figure 175 Marionnettes manipulées par un enfant (détail) .....	392

## Table des matières

Recherche des sons perdus de la musique xixia.....	錯誤! 尚未定義書籤。
Remerciements.....	5
Sommaire .....	7
Avant-propos.....	9
Collecte des matériaux.....	9
Multi-langues .....	9
Contexte personnel.....	9
Terrain.....	10
Introduction.....	11
Problématique .....	13
Méthodologie .....	14
Approche iconographique.....	15
Approche musicologique .....	15
Approche ethnomusicologique .....	15
Approche par le terrain .....	15
Archéomusicologie .....	15
Sources textuelles.....	15
Sources iconographiques .....	16
Objectif et organisation des travaux de recherche .....	16
Préambule : Les Tangoutes .....	17
Un peuple nomade.....	17

Sinisation de 581 à 1038 – Influence de la culture han.....	21
Emergence de la dynastie Xixia de 1038 à 1227.....	30
Les Tangoutes et les Xixia : leurs traces après la chute de la dynastie Xixia en 1227.....	41
<b>Chapitre 1 : Voyage sur le terrain - la découverte et l'observation de l'ancien territoire de la dynastie Xixia.....</b>	<b>43</b>
<b>1-1 Sur les traces de la musique xixia cachée.....</b>	<b>46</b>
1-1-1 Découvertes avant d’aller parcourir ce nouvel univers.....	47
1-1-2 Itinéraire suivi dans ces contrées.....	49
Première excursion (du 1er au 30 juin 2019).....	49
Deuxième excursion (du 13 au 29 août 2019).....	50
<b>1-2 Dans l’espace des territoires xixia.....</b>	<b>51</b>
1-2-1 Expédition de juin.....	51
1-2-2 Expédition d’août.....	58
<b>1-3 Légendes entendues dans ces espaces.....</b>	<b>59</b>
1-3-1 Légende de Mogao.....	60
1-3-2 Légende de Khara-Khoto.....	63
1-3-3 Légende du trésor.....	69
1-3-4 Trésors cachés.....	70
<b>1-4 Musiques xixia d’aujourd’hui.....</b>	<b>73</b>
1-4-1 Trace des musiques xixia.....	73
1-4-1 Trésors perdus.....	74
<b>Chapitre 2 : Noms des instruments chez les Xixia.....</b>	<b>77</b>
<b>2-1 Xixia shushi 西夏書事.....</b>	<b>78</b>

2-1-1 Instruments de <i>guchui Xixia</i> .....	78
Gong <i>jinzheng</i> 金鈺.....	79
Tambour <i>jiegu</i> 羯鼓.....	80
Tambour à main <i>shougang gu</i> 手剛鼓.....	82
Grand tambour <i>dagu</i> 大鼓 et petit tambour <i>xiaogu</i> 小鼓.....	82
Cymbales <i>naogu</i> 鐃鼓.....	83
Tambour <i>yubao gu</i> 羽葆鼓.....	84
Corne <i>zhongming</i> 中鳴.....	84
Grande flûte traversière <i>da hengchui</i> 大橫吹 et petite flûte traversière <i>xiao hengchui</i> 小橫吹.....	86
Hautbois <i>jia</i> 笳.....	86
Hautbois <i>taopi bili</i> 桃皮甯篳.....	87
2-2 Lexiques <i>xixia</i> .....	88
2-2-1 Le vocabulaire musical tangoute et <i>xixia</i> dans le lexique <i>FanHan</i> .....	88
Partie bouddhique.....	90
Partie musicale.....	97
Les gestes des musiciens.....	122
2-2-2 Le vocabulaire musical tangoute et <i>xixia</i> dans le lexique <i>Zazi</i> 雜字.....	124
Flûte <i>longdi</i> 龍笛.....	124
Flûte <i>fengguan</i> 鳳管.....	125
Flûte <i>yunxiao</i> 雲簫.....	126
Cithare <i>qinzheng</i> 箏.....	126

Vièle <i>jiqin</i> 嵇琴 .....	128
Tasses musicales <i>shuizhan</i> 水盞 .....	129
Orgue à bouche <i>shenghuang</i> 笙簧 .....	131
2-2-3 Trois verbes qui indiquent l'action du musicien dans le lexique <i>Sancai zazi</i> 三才雜字 .....	131
Musicien <i>tshow džjwu</i> .....	132
Chanter en dansant <i>mju kja</i> .....	133
Souffler dans une flûte <i>lju mǝ</i> .....	133
Sonner du tambour <i>bar ηewr</i> .....	133
Vocabulaire des instruments xixia .....	134
<b>Chapitre 3 : Iconographie des instruments xixia</b> .....	<b>137</b>
3-1 Scènes représentant des groupes de musiciens .....	137
3-2 Peintures murales .....	140
3-2-1 Peintures murales musicales dans des grottes des Xixia .....	140
3-2-2 Les instruments xixia selon l'iconographie .....	140
Histoires pieuses écrites et illustrées <i>bianwen</i> 變文 et <i>jingbian tu</i> 經變圖 .....	140
La comparaison des peintures murales musicales dans la première étape des dynasties Xixia, Tang et Song .....	143
Les caractéristiques de la deuxième étape des peintures murales musicales xixia .....	148
Héritage des peintures murales musicales des Xixia .....	150
3-2-3 Le thème des grottes des Xixia et leurs pensées .....	156
Caractéristiques des peintures murales xixia .....	156
Illustration d'instruments de musique dans les peintures murales xixia .....	158

3-3 Dessins.....	172
3-3-1 Seize instruments figurant sur les deux faces d'un éventail .....	173
1 Orgue à bouche <i>sheng</i> 笙 .....	175
2 Flûte traversière <i>di</i> 笛.....	175
3 Flûte droite <i>xiao</i> 簫.....	175
4 Carillon <i>fangxiang</i> 方響.....	175
5 Gong <i>luo</i> 鑼 .....	176
6 Flûte de Pan <i>xiao</i> 排 .....	176
7 Flûte droite <i>chiba</i> 尺八 ou <i>xiao</i> .....	177
8 Hautbois cylindrique <i>bili</i> 篳篥.....	178
9 Claquettes <i>paiban</i> 拍板.....	178
10 Harpe arquée <i>konghou</i> 箜篌 .....	179
13 Harpe angulaire <i>konghou</i> 箜篌 .....	179
12 Cithare <i>zheng</i> 箏 .....	180
13 Luth <i>pipa</i> 琵琶 .....	181
14 Cithare <i>xuanqin</i> 玄琴 .....	181
15 Tambour sur cadre <i>gu</i> 鼓.....	182
16 Tambour en sablier dit « tambour de taille » <i>maoyuan gu</i> 毛員鼓.....	182
Un instrumentarium de complémentaires .....	184
3-3-2 Dessin d'une catapulte.....	186
3-4 Thangkas.....	187

3-4-1 Instruments .....	187
Ensemble d'instruments .....	188
3-4-2 Groupe de musiciens.....	198
Avalokiteśvara au mont Potalaka, Ermitage X.2439.....	198
Syamatara X.2362 .....	200
Thangka Vajravārāhī X.2389.....	201
Thangka Vajrasana-Buddha X.2325 .....	203
3-4-3 Musicien avec instrument.....	204
Personnages écoutant de la cithare <i>qin</i> .....	204
Moine jouant des cymbales <i>ba</i> .....	205
Conque <i>hailuo</i> .....	205
Cloche <i>vajra</i> .....	207
Luth <i>pipa</i> .....	207
3-5 Dessins et peintures comme sources .....	222
Chapitre 4 : Analyse des quatre partitions xixia .....	225
4-1 Découverte des partitions xixia .....	226
Comparaison des partitions .....	227
4-1-1 Les notations chinoises .....	228
4-1-2 De l'oral à l'écrit .....	229
4-2 Tablatures des doigtés des instruments.....	233
4-2-1 Tablatures pour flûte .....	233
IOM Tang. 22/1 .....	233

Partition Or. 12380/21 .....	241
4-2-2 Partition de luth type partition pour <i>pipa</i> IOM Tang N 4780 .....	244
4-3 Partition des mélodies.....	251
4-3-1 Partition du temple Haimu de Wuwei .....	251
Caractères Haimu si et <i>gongche pu</i> .....	252
4-4 Les modes de la musique de banquet vus à travers des partitions tangoutes .....	261
4-4-1 Les débuts de la musique de banquet chez les Tangoutes .....	261
4-4-2 Les échelles de musique de banquet.....	263
Vingt-huit échelles de musique de banquet .....	263
4-4-3 Comparaison entre les quatre partitions .....	266
Chapitre 5 : Poèmes et musiques sur le thème des Tangoutes .....	269
5-1 <i>Tanggudai</i> 唐古歹 .....	271
5-1-1 <i>Qupai</i> 曲牌.....	271
<i>Tanggudai</i> dans le <i>Jiugong dacheng</i> .....	272
Mode double <i>shuangdiao</i> 雙調.....	274
Mode <i>shuangjue</i> 雙角 .....	275
5-1-2 Suite de Guan Hanqing .....	277
Versification selon le <i>Yuding qupu</i> 御定曲譜 .....	282
Versification selon <i>Nanbei ci jianpu</i> 南北詞簡譜 .....	283
5-1-3 Pièce de théâtre <i>zaju Hutou pai</i> 虎頭牌.....	284
5-1-4 <i>Tanggudai</i> en tant qu'air du Nord des Yuan 元代北曲 .....	288



5-1-5 Le timbre <i>Tanggudai</i> dans le <i>Yongxi yuefu</i> .....	288
Transcription de <i>Tanggudai</i> de <i>Yongxi yuefu</i> .....	290
5-1-6 Le timbre <i>Tanggudai</i> dans le recueil de pièces des Yuan <i>Yuanren baizhong</i> .....	293
Premier <i>Tanggudai</i> de <i>Yuanren baizhong</i> .....	293
Second <i>Tanggudai</i> de <i>Yuanren baizhong</i> .....	295
Des partitions cachées.....	301
Les suites des Jürchen .....	301
5-2 <i>Yeketangwu</i> 也可唐兀 .....	305
5-2-2 Transcription de <i>Yeketangwu</i> sur portées .....	310
<b>Chapitre 6 : Des Tangoutes aux Xixia – les performances et les occasions de jeu</b>	<b>317</b>
<b>6-1 Caractéristiques</b> .....	<b>317</b>
6-1-1 Pratiques de la musique chez les Tangoutes.....	317
Une musique simple .....	317
Au contact de la culture des Plaines centrales.....	321
6-1-2 Musiques xixia .....	329
Musique populaire.....	331
Musique de cour .....	337
<b>6-2 Organisation</b> .....	<b>347</b>
6-2-1 La réforme des cinq sons <i>wuyin</i> .....	348
Les « tons » <i>yin</i> 音 chez les Xixia.....	348
La langue xixia, les sons et les tons .....	356
6-2-2 Instituts de musique .....	361

Position officielle du système de la musique rituelle <i>liyue xixia</i> .....	361
Noms des instituts.....	372
Gestions des musiciens.....	373
<b>6-3 Spectacles xixia .....</b>	<b>374</b>
6-3-1 Danses dans les lexiques.....	375
<i>Zhezhi</i> 柘枝.....	375
<i>Bayi</i> 八佾.....	381
<i>Wuwan</i> 舞筵.....	383
<i>Qupo</i> 曲破.....	384
6-3-2 Formes de spectacles.....	385
Théâtres variés <i>zaju</i> 雜劇.....	386
Théâtre d'ombres <i>yingxi</i> 影戲.....	387
Ballades <i>zhugongdiao</i> 劉知遠諸宮調.....	388
Marionnettes <i>kuilei</i> 傀儡.....	389
Art martial sumo <i>xiangpu</i> 相撲.....	392
Chant dispersé <i>sanchang</i> 散唱.....	393
6-3-3 Théories musicales.....	395
Musique rituelle, système <i>liyue</i> 禮樂.....	395
Étiquette <i>changre</i> 唱喏.....	396
Cordes et vents <i>xianguan</i> 弦管.....	397
Système des tons <i>shenglü</i> 聲律.....	397

Rimes <i>shuangyun</i> 雙韻 .....	398
<i>Base</i> 把色.....	398
<i>Eyun</i> 遏雲 .....	400
<i>Hege</i> 合格.....	401
<i>Xinyue</i> 欣悅.....	401
<i>Hezhong</i> 和眾.....	401
<i>Yazuo</i> 雅奏.....	402
<i>Lebo</i> 勒波 .....	402
<i>Gongshang</i> 宮商 et <i>juezhi</i> 角徵.....	403
<b>6-4 La dynastie Yuan à la recherche du système <i>liyue</i> des dynasties précédentes</b> .....	<b>405</b>
6-4-1 Recherche du système <i>liyue</i> parmi les dynasties Xixia, Liao, Jin 金 (1115-1234) et Song .....	406
Le système <i>liyue</i> xixia.....	412
6-4-2 Musiques xixia sous les Yuan .....	415
Titres et statuts de la musique Xixia sous la dynastie Yuan .....	415
<b>Conclusion</b> .....	<b>421</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>425</b>
<b>Sources primaires</b> .....	<b>425</b>
Manuscrits .....	425
Partitions.....	425
Imprimés.....	426
Thèses .....	440

Vidéo.....	440
<b>Sources secondaires .....</b>	<b>441</b>
Articles .....	441
Articles collectifs.....	441
Articles signés.....	442
Ouvrages.....	451
Ouvrages collectifs .....	451
Ouvrages signés.....	452
Bases de données .....	458
Enregistrements.....	458
Entretiens.....	459
Images, photos.....	459
Logiciel d'analyse musicale .....	461
Annexe 1 Partition Yeketangwu.....	461
<b>Table des partitions .....</b>	<b>463</b>
<b>Table des échelles .....</b>	<b>463</b>
<b>Table des cartes .....</b>	<b>464</b>
<b>Table des tableaux.....</b>	<b>465</b>
<b>Table des figures .....</b>	<b>467</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>477</b>



## Recherche des sons perdus de la musique xixia

### Résumé

De tout ce qui a rapport aux musiques tangoutes et xixia, on met ici un accent particulier sur les instruments, les notations, les poèmes, les images, le lexique et les types de spectacles. Tous ont subi l'influence des musiques traditionnelles tangoute, d'autres groupes ethniques, et surtout celle des Plaines centrales. Le travail de terrain au nord-ouest de la Chine a permis de collecter des sources, d'effectuer des recherches dans des instituts, d'échanger avec des chercheurs, et de voir *in situ* les peintures murales. Surtout, parcourant l'environnement des Xixia je me suis m'imprégnée par l'écoute de leur culture, associant sources historiques, impressions et analyse assistée le logiciel MeiDunhuang. Plus qu'un patrimoine ou des vestiges, j'ai découvert des trésors cachés.

**Mots-clefs :** Tangoute ; Asie centrale ; Route de la soie ; ethnomusicologie ; notation ; Chine - Dynastie Xi-xia ; Musique de cour ; Partitions musicales ; Instruments de musique ; Iconographie.

## Searching for the lost sounds of xixia music

### Summary

Of everything relating to Tangut and Xixia music, particular emphasis is placed here on the instruments, notations, poems, images, lexicon, and performances. All have been influenced by traditional Tangut music, by other ethnic groups, and especially that of the Central Plains. Fieldwork in northwest China made it possible to collect sources, carry out research in institutes, exchange with researchers, and see the mural paintings *in situ*. Above all, traveling through the Xixia environment, I immersed myself through listening to their culture, combining historical sources, impressions and computer-assisted analysis. More than heritage or vestiges, I discovered hidden treasures.

**Keywords:** Tangut; Central Asia; Silk Road; ethnomusicology; notation ; China - Xi-xia Dynasty; Court music; Musical scores; Musical instruments ; Iconography.

### ÉCOLE DOCTORALE :

ED 5 Concepts et langages

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

**DISCIPLINE :** Musique et Musicologie