



HAL
open science

Qing de Xu Yi: Une interprétation musicale de la pensée taoïste

Tian Tian

► **To cite this version:**

Tian Tian. Qing de Xu Yi: Une interprétation musicale de la pensée taoïste. Le GRiii - Journal du Groupe de Recherche sur la Musique Interdisciplinaire Interlaboratoire International, 2021, 8, pp.4-15. hal-03562393

HAL Id: hal-03562393

<https://hal.science/hal-03562393v1>

Submitted on 8 Feb 2022

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.

Qing de Xu Yi : Une interprétation musicale de la pensée taoïste

Tian Tian

PRISM, Aix-Marseille Université/CNRS, Marseille, France

Xu Yi arrive en France en 1988, intègre l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), puis étudie à la Villa Médicis de Rome. L'artiste a composé en tout une cinquantaine d'œuvres musicales, dont plusieurs commandées par l'Etat français. Figure de la musique post-spectrale, élève de Gérard Grisey, la réputation de cette compositrice est forte en France car sa musique a été étudiée dans l'enseignement secondaire. En effet, *Le Plein du Vide* (1997) était au programme du Baccalauréat Musique de 2007. Dans sa musique, Xu Yi a combiné la technique française de la composition à la culture chinoise taoïste. C'est une intégration interculturelle. De nombreux musicologues ont étudié *Le Plein du Vide* du point de vue de la morphologie musicale. Cependant, rares sont les analyses des autres œuvres de Xu Yi. Plus de dix ans après cette partition, la combinaison de l'esthétique et du langage musical a-t-elle changé ? Cet article montre comment Xu Yi présente intelligemment la culture musicale traditionnelle chinoise dans son œuvre *Qing*, pièce pour alto sonorisé créée en 2009, fruit d'une commande en provenance de Pro Helvetia. Bien que Xu Yi n'ait pas expliqué l'intention originelle de sa création, on peut penser que cette œuvre est l'héritière de la proposition philosophique du *Plein du Vide*. Dans le *Plein du Vide*, le Tao ne peut jamais clairement s'exprimer dans le langage de l'univers, mais il doit représenter l'unité entre l'homme et la nature. Pour cela, la qualité humaine requise est un état d'esprit particulier : le « *Qing* ».

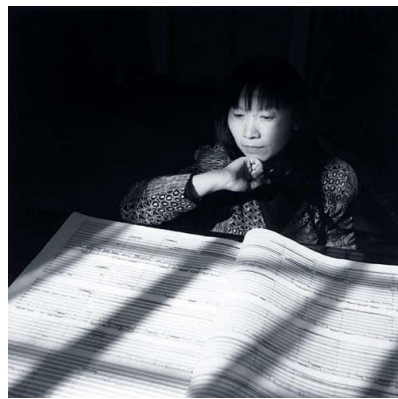


Fig. 1. Xu Yi au travail de composition. Site officiel de la compositrice © DR

* * *

Xu Yi s'inspire d'un poème ancien empreint de traditions et de pensées taoïstes. Elle explique les caractéristiques de *Qing* dans la première page de sa partition. Le *Qing* désigne un état d'esprit qui recouvre quatre aspects :

- Le Zhen ou la sincérité, la pureté.
- Le Jing ou la tranquillité, la sérénité.
- Le Hong ou la générosité, la magnanimité.

- Le Yuan ou la distance, la profondeur.

Tous ces titres sont issus du livre *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan* 溪山琴况¹, écrit par Xu Shangying² (1582-1622) de la dynastie Ming, dans lequel sont exposés les phénomènes sonores de la musique de Guqin, onstrument à cordes ancien (fig. 2), l'état psychologique du jeu, la technique du jeu, sous-tendus de philosophie confucéenne et taoïste.

Ces quatre caractéristiques proviennent de la musique ancienne des intellectuels chinois qui croyaient que le Guqin avait des caractéristiques sonores similaires à la voix et ils utilisaient souvent la musique du Guqin pour exprimer l'état d'esprit de Qing.



Fig. 2. Le Guqin, instrument traditionnel chinois. Reproduit in "Reliques culturelles et espace artistique de Fusheng", <https://fushengart.wordpress.com>, consulté le 2 juin 2021.

Xu Shangying décrit la philosophie de la musique de *Qing*. Elle se fonde sur les principes de pureté, tranquillité, générosité et profondeur. Elle doit être jouée avec précision et calme. La vitesse du rythme est mesurée en respirant : « si tu respirez lentement, tu joues lentement, si tu respirez vite, tu joues vite³ ». Les sections et les phrases doivent être claires, le ton doit être limpide. Ce genre de musique est clair comme un lac en automne, comme la lune froide, ou encore comme le son d'une montagne et la réponse d'un canyon. De là, nous savons s'il y a un état de Qing sur la corde du Guqin. Xu Yi possède les quatre caractéristiques dans son esthétique musicale, et sa pièce, elle utilise la conception artistique du jeu du guqin qu'elle transfère au violon alto.

* * *

1 - ZHEN (sincérité, pureté)

♩ = 48

L'œuvre intégrale dure 12'10'' ; elle est divisée en trois parties principales : (1) Zhen, (2) Hong, (3) Yuan, plus deux passages de transition nommés Jing.

Voici d'abord le contenu explicite du poème Zhen, et les indications pour le mettre en musique, et exprimer la pureté :

¹ XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan*, Presse de Zhonghua Book Company, <https://book.douban.com/subject/25797852/>. Consulté le 19 avril 2020.

² XU, Shangying, 徐上瀛 est un théoricien musical et musicien chinois de la dynastie Ming. Il a exprimé son esthétique musicale dans son livre *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan*. L'influence de la pensée esthétique de ce livre n'est pas seulement dans le domaine de la musique du Guqin, mais aussi dans le développement et l'esthétique de la musique traditionnelle chinoise par la suite.

³ XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan*, op. cit. Ma traduction. Le texte original : 故欲得其清调者, 必以贞、静、宏、远为度, 然后按以气候, 从容宛转. 候宜逗留, 则将少息以俟之; 候宜紧促, 则用疾急以迎之.

Les anciens empereurs et les saints sont en cohérence dans leur cœur avec le tao. Ils ont un noble caractère, et peuvent donc ajuster leur caractère pour créer leur tao, et utiliser ce tao pour gouverner et gérer l'atmosphère sociale. Alors ils ont fabriqué le guqin, dont la base est la pureté, pour apporter de l'harmonie dans la société.

Il faut d'abord accorder les cordes à l'oreille. Et pour obtenir le meilleur accordage, il faut accorder les cordes à vide, et comparer la hauteur de l'harmonique et l'accord du son plein qui se complètent mutuellement.

Il y a trois clés pour obtenir cela : les cordes et les doigts, les doigts et les sons, les sons et la conception artistique.

Chaque son de cordes à son propre caractère. Les cordes épaisses sont graves et les cordes fines sont aiguës.

La musique doit posséder des règles pour le rythme, la structure, et la durée syntaxique. En cas de désordre rien n'est harmonieux. Les doigts doivent donc maîtriser la force, la vitesse et choisir la façon appropriée pour jouer. C'est l'harmonie entre les doigts et les sons.

La pensée est conçue dans le cœur, et les doigts suivent le cœur, alors le jeu coule naturellement.

Pour la conception artistique il faut d'abord faire des exercices avec les doigts : « sois grave mais pas lourd ; sois faible mais pas débile ; sois prompt mais pas désordonné ; sois lent mais pas lâche ».

Faire vibrer le son doucement et légèrement d'une part, rapidement et emphatiquement d'autre part, donne une musique veloutée.

Glisser des basses aux aigus, ou des aigus aux basses, peut élargir la structure musicale. Il faut que la mélodie opère un va et vient. Les propositions semblent séparées, mais en fait elles ne se séparent jamais.

La conception est issue du son, mais elle est finalement supérieure au son. C'est la relation fantastique entre la conception artistique et le son.

L'habileté de compétence et la sérénité du cœur sont les points clés de l'harmonie musicale. Le cœur doit être pur pour jouer la voix du ciel. Si nous ne nous concentrons que sur la technologie, alors nous dévions du tao de la musique⁴ (Xu Shangying)⁵.

La première section dure 3'20'', et commence avec le rythme rubato. Le thème (fig. 3) est divisé en deux matériaux : le son coulissant continu joué avec l'archet en harmonique artificielle, c'est le Yang ; puis le son discontinu en pizzicato, c'est le Yin⁶.

⁴ XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan, op. cit.*

⁵ *Ibid.* Ma traduction. Le texte original :

稽古至圣, 心通造化, 德协神人, 理一身之性情, 以理天下人之性情, 于是制之为琴. 其所首重者, 和也. 和之始, 先以正调品弦, 循徽叶声 ; 辨之在指, 审之在听, 此所谓以和感, 以和应也. 和也者, 众音之寡会, 而优柔平中之橐籥乎. 论和以散和为上, 按和为次. 散和者, 不按而调. 右指控弦, 迭为宾主, 刚柔相济, 损益相加, 是谓至和. 按和者, 左按右抚, 以九应律, 以十应吕, 而音乃和于徽矣. 设按有不齐, 徽有不准, 得和之似, 而非真和, 必以泛音辨之. 如泛尚未和, 则又用按复调. 一按一泛, 互相参究, 而弦始有真和.

吾复求其和者三, 曰弦与指合, 指与音合, 音与意合, 而和至矣.

夫弦有性, 欲顺而忌逆, 欲实而忌虚. 若绰者注之, 上者下之, 则不顺 ; 按未重, 动未坚, 则不实. 故指下过弦, 慎勿松起 ; 弦上递指, 尤欲无迹. 往来动宕, 恰如胶漆, 则弦与指和矣.

音有律, 或在徽, 或不在徽, 固有分数以定位. 若混而不明, 和于何出 ? 篇中有度, 句中有候, 字中有肯. 音理甚微, 若紊而无序, 和又何生 ? 究心于此者, 细辨其吟猱以叶之, 绰注以适之, 轻重缓急以节之, 务令宛转成韵, 曲得其情, 则指与音和矣.

音从意转, 意先乎音, 音随乎意, 将众妙归焉. 故欲用其意, 必先练其音 ; 练其音, 而后能洽其意. 如右之抚也, 弦欲重而不虚, 轻而不鄙, 疾而不促, 缓而不弛. 左之按弦也, 若吟若猱, 圆而无碍. 吟猱欲恰好, 而中无阻滞. 以绰以注, 定而可伸. 言绰注甫定, 而或再引伸. 迂回曲折, 疏而实密, 抑扬起伏, 断而复联, 此皆以音之精义, 而应乎意之深微也. 其有得之弦外者, 与山相映发, 而巍巍影现 ; 与水相涵濡, 而洋洋徜恍. 暑可变也, 虚堂凝雪 ; 寒可回也, 草阁流春. 其无尽藏, 不可思议, 则音与意合, 莫知其然而然矣.

要之神闲气静, 蔼然醉心, 太和鼓鬯, 心手自知, 未可一二而为言也. 太音希声, 古道难复, 不以性情中和相遇, 而以为是技也, 斯愈久而愈失其传矣.

⁶ La signification culturelle du contraste musical entre les harmoniques artificielles et les sons appuyés fermement, est particulièrement remarquable. Dans la musique du Guqin, les anciens chinois mettaient l'accent sur le contraste musical entre les harmoniques artificielles et les sons appuyés fermement (les sons pleins). Les harmoniques symbolisaient les sons du ciel et les sons pleins symbolisaient les sons de l'homme.

Fig. 3. *Qinq* de Xu Yi, section 1

Dans tout le thème, nous retrouvons les caractéristiques de contraste du Yin et du Yang du Yi King.

La structure de ce segment est facile à distinguer dans la partition, car les matériaux contrastés sont séparés par un silence ou une pause. Chaque phrase est également séparée d'une autre par une pause.

En développement, Xu Yi adopte la méthode de répétition des phrases, en les allongeant à chaque fois, jusqu'à être étendues à la structure maximale (fig. 4).

Fig. 4. Passage « Zhen » dans *Qinq* de Xu Yi, © Editions Henry Lemoine

Pour l'intensité du son, le son couissant continu est *mp*, c'est le Yang, et le son court est *p*, c'est le Yin. Le contraste entre les deux valeurs temporelles s'apparente donc à celui du Yin et du Yang dans le Yi King et aux éléments du thème de *Le Plein du Vide*.

À 2'07'', le tempo change, et la façon de jouer devient un pizzicato couissant. La coulisse entre les deux notes, étant d'à peu près une quinte, structure typique de l'intervalle dans la musique traditionnelle chinoise, la durée de ce pizzicato, qui représente le Yin, aboutit à l'apogée de la partie Zhen. C'est la partie la plus longue avant que la compositrice ne réduise progressivement le segment. La pratique de l'expansion et de la réduction répétées chez Xu Yi évoque d'emblée le début de *Partiels* (1975) pour orchestre de Grisey, qui commence également par une répétition constante d'un segment musical (fig. 5).

Fig. 5. Passage « Zhen » (suite) dans *Qing* de Xu Yi, © Editions Henry Lemoine

Comme il s'agit d'un rubato, il n'y a pas de règle de temps fort, ainsi chaque position de temps fort n'est pas la même. Il est difficile de percevoir clairement la différence dans la durée entre les phrases d'avant et d'après. Si nous n'écoutons pas depuis le début, il est facile de se laisser prendre par la confusion dans l'écoute et de mélanger la position du Yin et le Yang.

La compositrice adopte une opposition binaire, c'est-à-dire, deux façons de jouer, deux types de matériaux dans le sujet, l'inversion mutuelle de la longueur de valeur du Yin et du Yang dans une phrase, et l'inversion de la position spatiale du Ying et du Yang dans une autre phrase. Ceux-ci sont généralement faciles à distinguer, mais Xu Yi suit toujours le principe de l'unité dans l'organisation du développement de la musique. Cela signifie que l'inversion mutuelle de la position des matériaux peut facilement causer l'ambiguïté cognitive du temps et de l'espace. C'est comme dans la poésie de Stéphane Mallarmé : le poète peut changer la position des mots pour assurer la forme de rime et la musicalité, entraînant parfois un flou sémantique.

Transition 1 - JING (tranquillité, sérénité)

♩ = 60.

Le poème de Jing explique en fait comment jouer du guqin et exprimer la tranquillité. C'est ce que recherche également Xu Yi dans le jeu de son alto solo.

Il n'est pas difficile de jouer du guqin dans un endroit calme, mais il est difficile d'obtenir le calme pour le mouvement des doigts. Tout vient de l'état dans lequel se trouve l'exécutant.

Si le son sonne vif et grincheux, c'est que l'exécutant est en colère, alors le doigté ne saisit pas la force exacte. Si le son sonne vulgaire et déroutant, c'est que l'exécutant n'a pas assez de style. Mais si le son exprime un sentiment paisible, c'est que le doigté est parfaitement habile.

La tranquillité provient du cœur, le son également. Si l'exécutant est distrait par quelque chose, le doigté sera perturbé aussi. Alors comment être calme et répandre de la tranquillité ?

L'état intérieur du musicien doit être aussi paisible qu'une eau calme, sans interférences extérieures, mais en même temps il se doit d'être parfaitement compétent au niveau du doigté, sans mouvements désordonnés. Alors le son sonne juste ce qu'il convient⁷.

⁷ XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan*, op. cit. Ma traduction. Le texte original :

抚琴卜静处亦何难？独难于运指之静。然指动而求声，恶乎得静？余则曰。政在声中求静耳。

声厉则知指躁，声粗则知指浊，声希则知指静，此审音之道也。盖静由中出，声自心生，苟心有杂扰，手有物扰，以之抚琴，安能得静？惟涵养之士，淡泊宁静，心无尘翳，指有余闲，与论希声之理，悠然可得矣。

Jing est une section de transition dont la durée est de 1'25'' (fig. 6).

Cette section se dote d'éléments contrastés. Par exemple la friction du corps du violon avec l'archet et l'harmonique artificielle ; le contraste constant entre le bruit et les notes Sol[#], Fa[#] ; le contraste entre la valeur rythmique du temps et la valeur sonore de friction, enregistrée pour la première fois dans un temps numérique (les durées du bruit de friction sont respectivement de 11'', 16'', 17'', 10'').

Xu Yi recourt à un son continu pour les mesures des notes de hauteur fixe. Mais la valeur des notes continues est courte par rapport à la durée du bruit de friction. Entre le jeu du bruit de friction et les notes de hauteur fixe, l'intensité n'est pas la même : *pp*, *mp*, *pp* pour la friction et *p*, *mp*, *p* pour la note de hauteur fixe.

Le processus de construction du son de Xu Yi est un peu comme la forme élargie du spectre sonore.

Si Xu Yi étire le temps de passage de l'archet, elle obtient le micro monde du son, et campe la couleur, le sens du bruit de friction et de l'harmonique artificielle dans le temps de l'immobilité.

C'est dans le contraste entre le bruit et le son, le temps absolu et le temps perçu que Xu Yi exprime l'état de tranquillité.

Fig. 6. Passage « Jing » dans *Qinq* de Xu Yi, © Editions Henry Lemoine

2 - HONG (générosité, magnanimité)

♩ = 120.

Le poème de Hong explique comment exprimer la magnanimité ou la générosité.

Pour traduire le caractère typique de la générosité, il faut que le volume du guqin soit grand. Le guqin était l'instrument élégant du temple et de la cour, il devait avoir un son grandiose et vaste. Mais le son du guqin devait aussi avoir une signification ésotérique.

En fait il faut sans doute débiter la musique avec désinvolture, puis utiliser deux modalités sonores : glisser des basses aux aigus, et faire vibrer le son de façon emphatique, et donc produire un

所谓希者，至静之极，通乎杳渺，出有入无，而游神于羲皇之上者也。约其下指工夫，一在调气，一在练指。调气则神自静，练指则音自静。如蕙妙香者，含其烟而吐雾；涤芥茗者，荡其浊而泻清。取静音者亦然，雪其躁气，释其竞心，指下扫尽炎器，弦上恰存贞洁。故虽急而不乱，多而不繁，渊深在中，清光发外，有道之士，当自得之。

son vigoureux et énergique, typique du caractère magnanime. Les doigts doivent avoir une technique calme et maîtrisée⁸.

Voyons comment Xu Yi figure les caractéristiques de la magnanimité.

La sonorité de cette section (fig. 7) est significativement plus forte que tout le reste. Elle utilise un grand nombre d'accords de trois tons ou quatre tons, ce qui n'est pas facile à jouer sur la structure instrumentale de l'alto où les cordes sont fixées sur un plan courbe. Il faut utiliser la technique du détaché et faire beaucoup d'efforts pour comprimer l'archet afin de pouvoir toucher les quatre cordes en même temps. La prouesse réussie produit un grand effet sonore.

II. Hong

Fig. 7. Passage « Hong » dans *Qinq* de Xu Yi, © Editions Henry Lemoine

Cette section se décline en trois propositions :

Proposition A

⁸ XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan*, op. cit. Ma traduction. Le texte original :

调无大度, 则不得古, 故宏音先之。盖琴为清庙明堂之器, 声调宁不欲廓然旷远哉?

然旷远之音, 落落难听, 遂流为江湖习派, 因致古调渐违, 琴风愈浇矣。若余所受则不然: 其始作也, 当拓其冲和闲雅之度, 而猗、绰之用, 必极其宏大。盖宏大则音老, 音老则入古也。至使指下宽裕纯朴, 鼓荡弦中, 纵指自如, 而音意欣畅疏越, 皆自宏大中流出。

但宏大而遗细小, 则其情未至; 细小而失宏大, 则其意不舒, 理固相因, 不可偏废。然必胸次磊落, 而后合乎古调, 彼局曲拘挛者, 未易语也。

Elle dure de 4'51'' à 5'13''.

Au début de ce passage, Xu Yi utilise deux types de matériaux contrastés dans le thème : le matériau de Yang qui est un accord de quatre tons avec une valeur de temps longue, et le matériau du Yin qui est un son répété discontinu avec une valeur de temps courte.

Ces deux matériaux n'ont pas de différence évidente dans l'intensité, mais la forme de répétition rapide homophone et le trémolo produisent une émotion musicale plus intense.

La structure interne des accords comporte quatre notes, Do, Sol[#], Re[#], Do[#]. La note basse Do est toujours répétée dans la progression. Les trois autres notes Sol[#], Re[#], Do[#] sont une structure typique de la quinte dans la musique traditionnelle chinoise ; elles se déplacent en parallèle sans arrêt. Cet arrangement sonore émouvant et immobile reflète la philosophie taoïste : le vide est le Tai Chi ; le Tai Chi bouge et produit le Yang. Le mouvement extrême est le calme ; le calme produit le Yin ; et l'extrême calme se réactive en Yang⁹.

Proposition B

Cette proposition dure de 5'14 à 5'44''.

Verticalement ce nouveau matériau a deux lignes sonores : la partie basse en Sol discontinue et rapide, et la partie aiguë en ligne mélodique avec très peu de hauts et de bas.

Horizontalement, Xu Yi met l'accent sur les notes aiguës selon l'émotion donnée à la musique, mais comme la position des temps forts n'est pas fixe, à l'oreille ces notes aiguës donnent un effet irrégulier. Ceci est une caractéristique distinctive de la musique traditionnelle chinoise, en particulier de la musique pour guqin.

En comparant les deux propositions A et B, on observe que dans la phrase A, le matériau Yang est représenté par les accords de la partie principale et le matériau Yin par le son homophone répété de la partie secondaire, alors que dans la phrase B c'est exactement le contraire, la partie Yang est la partie secondaire avec les accords, et la partie Yin est la partie principale avec le son répété.

Si nous combinons A et B dans son ensemble, alors la phrase A devient le Yang exprimé par le mouvement coulissant des cordes, et la phrase B devient le Yin exprimé par un son cours répété statique.

Proposition C

Point culminant de la section, cette proposition contient également deux éléments de Ying et de Yang.

Le Yang est exprimé pendant 37 secondes par un accord coulissant en parallèle comme dans la proposition A. La note basse de l'accord maintient un état statique qui répète le même son. Mais Xu Yi élargit la valeur temporelle du rythme des accords ; l'intensité de ce passage est *ff* ou *fff*.

Ici Xu Yi emprunte deux types de technique de jeu du guqin : le Chuo et le Nao, c'est-à-dire glisser de la basse aux aigus et faire vibrer le son emphatiquement et de façon grandiose.

Le Yin est exprimé pendant 14 secondes, dans l'arpège court. Xu Yi dispose une batterie dense et rapide. La note basse Do de l'arpège reste la même, mais les notes hautes de l'arpège forme une mélodie moins claire. Chaque note haute possède un temps fort. L'intensité est entre *mp* et *mf*.

Le matériau de ce passage peut en fait être considéré comme une augmentation de la valeur temporelle du matériau de la proposition B.

Si nous comparons les propositions A et B ensemble avec la proposition C, nous observons que la proposition C amplifie réellement le processus de AB. AB devient un son de courte durée de Yin par rapport à C, et la proposition C devient le Yang.

De 6'28'' à 7'20'', c'est la coda de cette section et la transition pour la section suivante.

⁹ Cf. ZHOU, Dunyi, 周敦頤, *Illustration de Tai Chi*, http://www.360doc.com/content/17/0303/14/40789393_633630663.shtml. Consulté le 19 avril 2020.

La vitesse de la musique reprend le mouvement primitif (« *a tempo* »). Puis la ♩ = 60.

La matière sonore est d'abord le son court répété du Yin, puis le son continu de l'intervalle du Yang, et le son cours répété du Yin se représente.

Mais dans la réapparition du Yin, nous retrouvons la partie dynamique aiguë du Yang et le son répété statique du Yin.

Ainsi dans l'ensemble de cette section, la structure du Yin et du Yang peut être infiniment réduite, comme infiniment élargie¹⁰.

Transition 2 - JING (tranquillité, sérénité)

♩ = 60.

De nouveau, une courte section Jing (fig. 8), dans l'ensemble similaire au paragraphe de transition précédent, mais l'harmonique artificielle apparaît avant celle du bruit de friction. Xu Yi prend le parti de faire jouer ensemble les deux harmoniques ; c'est une difficulté pour l'interprète, mais Xu Yi veut que le musicien montre à travers ses compétences, que la tranquillité est en fait un sentiment intérieur de sûreté de soi et de calme.

2. Jing

Fig. 8. Passage « Jing », 2^e transition, dans *Qinq* de Xu Yi, © Editions Henry Lemoine

La difficulté pour l'interprète est que la corde touchée avec le haut de l'archet sonne plus fort que la corde touchée avec la tête de l'archet. De ce fait, quand le musicien joue la note harmonique de Ré[#], il doit d'abord toucher la corde avec la tête de l'archet pour maintenir un son faible et réaliser un effet vacant de son. Environ une seconde après, il joue la note de Sol[#] ; il tient les deux notes pendant un certain temps, puis la note Ré[#] disparaît. L'archet touche les deux cordes en même temps pour jouer l'intervalle, l'intensité est forcément plus forte que pour une seule note. Xu Yi indique donc une inversion d'intensité en *p*, *mp*, *mf*, *p*, ce qui est conforme aux règles de l'exécution, mais la dextérité des doigts est très exigeante pour réaliser cela.

Si la force de la main gauche est trop forte, le son va devenir un son plein. Si la main droite tire l'archet trop légèrement ou trop fortement, alors l'intensité ne variera pas. L'interprète doit donc être très calme et très sûr de lui pour exécuter ce passage.

C'est ainsi que Xu Yi souhaite que s'exprime la tranquillité.

3 - YUAN (distance, profondeur)

♩ = 138.

Le poème de Yuan assimile la profondeur au ralentissement.

Le ralentissement est contrôlé par la respiration qui peut être maîtrisée. Mais la profondeur est contrôlée par l'état d'esprit, qui lui n'a pas de rythme. Il faut donc contrôler la respiration pour atteindre un état d'esprit qui amène à la profondeur.

¹⁰ Cf. XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan*, op. cit.

Si la respiration varie à volonté, alors la liberté de conscience s'envole, et le son du guqin peut émettre une impression lointaine et indistincte, un son calme comme le mont Emei, qui s'échappe doucement comme les petites vagues du lac Dongting.

Pour que la musique exprime la profondeur, il faut souvent inverser la rapidité et la lenteur de temps dans la douceur. La profondeur peut être remplie de sous-entendus¹¹.



Fig. 3. *Mont Emei*, par Zhang Daqian, encre sur soie, Tokyo, 1955. Musée Cernuschi, Musée des arts de l'Aise, Paris.

Que fait Xu Yi de la profondeur ?

De 9'05'' à 9'27'', la ♩ = 138. Apparaissent en alternance deux matériaux : l'échelle de micro-son avec le jeu de l'archet, et le son répété en pizzicato. La durée de ces matériaux se prolonge tout le long du passage. Le jeu rapide de l'échelle peut être considéré comme un glissement de son qui change de hauteur ; c'est le matériau du Yang. Le son répété en pizzicato peut être considéré comme un son court sans changement de hauteur ; c'est le Yin (fig. 9). L'intensité de cette partie est faible, oscillant entre *pp* et *mp*.

De 9'28'' à 10'53'', il y a huit changements de tempo entre le moment où la ♩ = 72, où la sonorité garde un état d'harmonique artificielle, et celui où la ♩ = 138, durant lequel la sonorité est une échelle très rapide de triples croches. Une grande compétence est demandée au musicien.

À partir de 10'04'', une autre difficulté arrive, il y a trois mesures de jeux : l'harmonique artificielle en glissando ; le son répété en pizzicato ; et l'harmonique artificielle en alternance. L'interprète doit savoir exactement appuyer sur les cordes pour jouer l'effet sonore attendu par la compositrice.

À 10'04'', la ♩ = 96. La compositrice utilise deux matériaux : l'harmonique artificielle en glissando et le son répété.

¹¹ XU, Shangying, 徐上瀛, *Conception artistique de la musique de Guqin de Xi Shan*, op. cit. Ma traduction. Le texte original :

远与迟似, 而实与迟异, 迟以气用, 远以神行. 故气有候而神无候. 会远于候之中, 则气为之使; 达远于候之外, 则神为之君. 至于神游气化而意之所之, 玄而又玄. 时为岑寂也, 若游峨眉之雪; 时为流逝也, 若在洞庭之波. 倏缓倏速, 莫不有远之微致. 盖音至于远, 境入希夷, 非知音未易知, 而中独有悠悠不已之志. 吾故曰: 求之弦中如不足, 得之弦外则有余也.

Fig. 9. Passage « Yuan », dans *Qinq* de Xu Yi, © Editions Henry Lemoine

Le contraste entre les éléments Yin et Yang est très évident dans la durée, le changement de hauteur du son, et les parties différentes.

Puis la musique offre une improvisation de 30 secondes (fig. 10). Xu Yi souhaite que le musicien se sente libre de jouer les fragments de musique que la compositrice n'a pas écrits, pour montrer d'autres possibilités et un état irrégulier de chaos. En réalité, la compositrice a donné quelques conseils au musicien auparavant, pour contrôler le développement de la musique.

Fig. 10. Passage « Yuan » (suite), dans *Qinq* de Xu Yi, © Editions Henry Lemoine

À 11'48'', alors que la ♩ = 72, la musique touche à sa fin. Il y a deux modes de sonorités : l'harmonique artificielle en alternance rapide et l'échelle du micro-son. Ce qui indique que la musique est de retour à ses débuts.

En regardant la structure musicale de l'ensemble de cette section, on observe l'inversion fréquente du tempo, et les propositions divisées selon le tempo. En raison de la durée différente des propositions, la structure fractale efface la règle. Nous pouvons remarquer qu'il y existe deux types de matériaux qui deviennent les gènes dans chaque proposition (fig. 9 ; gènes notés de 1 à 6 en vert). La longueur de chaque proposition est différente. Mais toutes les propositions semblent être modifiées sur la base de la première phrase. Par exemple, la deuxième proposition est l'extension de la première phrase et la 15 troisième proposition est la réduction de la valeur temporelle de la deuxième phrase. La quatrième proposition est la transposition de la troisième proposition et ensuite elle produit une extension. La cinquième proposition est la transposition de la quatrième phrase et puis elle produit une extension. La sixième phrase est similaire au reflet de la cinquième phrase, et ensuite elle produit également une extension. Cependant les techniques comme la transposition et la réflexion (au sens de miroir) ne sont pas strictement mises en œuvre dans ce travail. Ce n'est pas une vraie transposition ni un vrai miroir. Bref, il n'y a pas de règle qui peut être vue d'un coup d'œil, mais il semble qu'il y ait quelques gènes matériels qui sont les mêmes. L'expansion des phrases dans cette section est comme la division cellulaire. Nous utilisons ce terme à dessein : dans nos entretiens avec la compositrice, celle-ci a souvent déclaré que sa musique est vivante, et que Gérard Grisey utilisait lui-même le concept de la « division cellulaire » pour décrire la musique¹².

L'intensité de cette section est la plus faible de toute l'œuvre. Au début, Xu Yi note le signe de l'accordage. Le volume de l'alto est consciemment contrôlé dans une intensité faible. L'interprète poursuit la diversité de l'acoustique. En même temps, Xu Yi demande à l'interprète un niveau assez élevé de la technique des doigts.

L'arrangement de Xu Yi confirme clairement que, pour atteindre la profondeur, la respiration du musicien et le tempo doivent s'ajuster dans la subjectivité du musicien.

Quant aux sous-entendus dont parle le poème de Xu Shangying, l'improvisation montre que tout en conservant un contrôle minimal, la création musicale recherche la possibilité de combinaisons sonores infinies pour exprimer les diverses émotions que la compositrice n'a pas encore montrées.

* * *

Pour résumer, *Qing* est une œuvre créée par Xu Yi en 2009 après *Le Plein du Vide* (1997), qui hérite de ses idées musicales taoïstes. Le titre, le contenu sonore et la technique de jeu de cette œuvre s'inspirent d'un livre d'esthétique musicale de la dynastie Ming. Et Xu Yi transplante les caractéristiques morphologiques et les techniques d'interprétation de la musique guqin chinoise dans l'alto occidental. L'agencement de la structure d'influence dans l'œuvre montre la pensée taoïste Yin et Yang de l'unité des contraires, tout en contenant implicitement les caractéristiques de la pensée humaniste confucéenne. Dans *Qing*, nous pouvons clairement voir divers matériaux à double contraste ; leurs attributs Yin et Yang changent à tout moment, reflétant la vision taoïste de l'univers. Cette œuvre exprime l'attitude de Xu Yi envers la vie et son caractère : la pureté, la tranquillité, la générosité, la profondeur.

¹² Dans mes interviews avec Xu Yi, elle a souvent mentionné que sa musique est vivante. Elle a également dit que Grisey utilise souvent le concept de la « division cellulaire » pour décrire la musique. J'utilise donc le terme « division cellulaire » pour décrire la musique de Xu Yi.